



MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Vom Hof-Tanz zur Institution. Von der Straße zum globalen
Phänomen.
Eine vergleichende kulturwissenschaftliche Analyse von Hip-
Hop und (zeitgenössischem) Ballett.

verfasst von | submitted by
Marie Helen Meyer B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2024

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

Mag. Dr. Adam Czirak

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung	3
2 Theoretische und konzeptuelle Grundlagen	8
2.1 Dance Studies: Wissenschaftliche Einordnung und Forschungsstand	8
2.2 Der Körper als Zeichen – Choreografie und Körper	11
2.3 Methode der Inszenierungsanalyse	13
3 Hip-Hop.....	17
3.1 Historischer Hintergrund.....	17
3.1.2 (weitere) Stil-Entwicklungen und Bewegungsrepertoire	21
3.1.3 Popularität und Kommerzialisierung	24
3.2 Soziales Potential	25
3.2.1 Gemeinschaftsbindung, Selbstausdruck und Empowerment	26
3.2.2 Die Bedeutung des Körpers.....	29
3.2.3 „B-Boys“ und „B-Girls“.....	31
4 Gemeinschaft und Identität durch globale und lokale Praktiken – Analyse eines internationalen Events	33
4.1 Zu den Events.....	34
4.2 „Waackxxxxy vs. Gio“.....	36
4.2.1 Politisches und soziales Potential.....	40
4.3 „B-Girl Ami vs. B-Girl 671“	43
4.3.1 Politisches und soziales Potential.....	47
5 Ballett	49
5.1 Historischer Hintergrund.....	49
5.1.1 Ursprünge des Balletts am Hof	49
5.1.2 Entstehung von Bewegungsmustern	50
5.1.3 Entstehung des Handlungsballetts.....	52
5.1.4 Entstehung des romantischen Balletts.....	53
5.1.5 Entwicklungen in Richtung moderner klassischer Ansätze	54
5.2 Das 21. Jahrhundert und Beispiele für zeitgenössische Ansätze.....	58
5.2.1 Das zeitgenössische Ballett	59
5.2.2 Soziales und politisches Potential	59
6 Analyse von „Gods and Dogs“ (2008)	62
6.1 Zu Jiří Kylián	62
6.1.2 Bewegungssprache Kylián	63
6.2 Choreografie-Merkmale in „Gods and Dogs“.....	64
6.2.1 Bedeutung des Körpers	66
6.2.2 Gesellschaftliche Reflexion durch Bewegung	69
6.3 Soziale und politische Ausdrucksmöglichkeiten.....	70
7 Vergleichende Gegenüberstellung.....	70
7. 1 Gemeinsamkeiten	70

7.2 Unterschiede.....	72
7.3 Symbolik der Tänze.....	73
8 Fazit und Reflexion	73
8.1 Anschlussforschung und Ausblick	75
Quellenverzeichnis	77
Literatur	77
Websites.....	80
Abbildungen	81
Videos.....	82
Abstract	83

1 Einleitung

Tanzforschung im 21. Jahrhundert ist geprägt von einer interdisziplinären und interkulturellen Herangehensweise, die verschiedene Aspekte des Tanzes und seiner Bedeutung untersucht. Diese Arbeit widmet sich zwei verschiedenen Tanzrichtungen, diskutiert und gliedert sie im aktuellen Diskurs ein. Die Tanzforschung integriert dabei verschiedene Disziplinen miteinander, so unter anderem Erkenntnisse aus der Anthropologie, Soziologie, Kulturstudien, Genderstudien, Theaterwissenschaft, Musikwissenschaft und Psychologie. Gerade bezogen auf dessen Kultur- und Kontextabhängigkeit erkennen Forscher:innen immer mehr die Bedeutung des Tanzes an und gliedern ihn sozial ein. Denn in verschiedenen Gesellschaften kommen dem Tanz unterschiedliche Bedeutungen zu. So kann er beispielsweise Ausdruck des Protests sein und im öffentlichen Raum stattfinden, Ritual oder Unterhaltung sein. Tanz entsteht im sozialen Gefüge und kann Ausdrucksformen annehmen, die die kulturelle und persönliche Identität prägen.

Das Augenmerk dieser Arbeit soll insbesondere auf seinem politischen und sozialen Potenzial liegen. Als Untersuchungsgegenstand fungieren der Hip-Hop Tanz und das (zeitgenössische) Ballett. Gerade die vielen Unterschiede zwischen der hochkulturellen Tanzform Ballett und der inzwischen popkulturellen Bewegung Hip-Hop machen ihre Gegenüberstellung faszinierend und aufschlussreich. Unterscheidet der Tanz als solcher sich so stark, dass er schließlich anders gedacht werden muss?

Hip-Hop entsteht in den 1970er Jahren in der New Yorker Bronx und breitet sich seit Anfang der 1980er weltweit aus.¹ Dieser ist eng mit der afroamerikanischen Kultur und Geschichte verbunden. In seiner Entstehung und Entwicklung war er ein Mittel, um die Identität, die sozialen Erfahrungen und den Widerstand gegen Ungerechtigkeit auszudrücken.² Dabei entstanden kreative Ausdrucksformen wie der Rap, das DJing, Graffiti und Breaking, die allesamt dieser Kultur zuzuordnen sind.³ Über die Jahre hat sich der Hip-Hop zu einem globalen Phänomen entwickelt, neue Formen herausgebracht und weiterentwickelt. Nach Peschel und Duggan entstehen aus der Unterdrückung „performance communities“.⁴ Die Performance wird hierbei als das sozial-ästhetische beschrieben, das als Überlebensmechanismus eingesetzt wird.

¹ Vgl. Gabriele Klein/Malte Friedrich, „Is this real? Die Kultur des HipHop“, Frankfurt am Main: Edition suhrkamp 2003, S. 8.

² Vgl. ebd., S. 30.

³ Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, Hamburg: Verlag Dr. Kovač 2007, S. 21.

⁴ Patrick Duggan/Lisa Peschel, „Introduction – Performing (for) Survival: Frameworks and Mapping“, *Performing (for) survival : theatre, crisis, extremity*, Basingstoke: Hampshire: Palgrave Macmillan 2016, S. 1-13, hier: S. 1.

Dabei hängt die Performance nicht etwas von der Virtuosität des Künstlers/der Künstlerin ab, sondern wird als „social theatre“⁵ bezeichnet, bei dem der Gegenstand der Protest, die politische Agenda oder das Gemeinschafts- oder Zusammengehörigkeitsgefühl in einer sozialen Gruppe sein kann. Ist der Hip-Hop in diesem Rahmen noch ein politisches Ausdrucksmittel? Wächst der Hip-Hop heute noch aus einem Gefühl der Unterdrückung heraus, oder welche Werte und Ziele verfolgt er mittlerweile? Wenn in dieser Arbeit von dem Hip-Hop Tanz gesprochen wird, sollte an dieser Stelle bereits klar sein, dass dieser als ein Überbegriff fungiert und sich auf die Vielseitigkeit des Tanzes bezieht. Im weiteren Verlauf wird genauer auf die verschiedenen Stile des Hip-Hops eingegangen, insbesondere auf die ursprüngliche Form, das *Breaking*.

Im Gegensatz zu modernen, urbanen Tanzstilen stand beim Ballett ursprünglich nicht der politische Gedanke im Vordergrund – auch wenn sein Entstehungskontext durchaus von politischen Einflüssen geprägt wurde. Besonders am französischen Hof spielte König Ludwig XIV. eine entscheidende Rolle bei der Entwicklung des Balletts.⁶ Das klassische Ballett hat eine lange Geschichte und eine etablierte Position in der westlichen Kultur und wird bis heute in vielen Ländern als hohe Kunstform angesehen.⁷ Das klassische Ballett steht dabei immer wieder in der Kritik – sei es aufgrund ungesunder Körperbilder, rigider Schönheitsideale, starrer Geschlechterrollen oder Diskriminierung. Im zeitgenössischen Ballett hingegen zeichnen sich zunehmend Strukturen ab, die sich von diesen normativen Formen lösen möchten. So wird das zeitgenössische Ballett diverser und auch soziale Themen wie Ungerechtigkeit, Geschlechterrollen, Umweltprobleme und andere politische Anliegen rücken stärker in den Fokus der Inszenierungen.⁸

Ein Vergleich zwischen der politischen Sphäre von (zeitgenössischem) Ballett und Hip-Hop wird aufgrund der soziokulturellen Unterschiede und der verschiedenen Wahrnehmung von Hochkultur und Populärkultur als äußerst lohnend erachtet. Diese unterschiedlichen kulturellen Kontexte bieten wertvolle Einblicke in die Rolle, die Tanz als *Mittel des sozialen Kommentars* und der politischen Identität spielt. Denn die Entwicklung unterschiedlicher Tanzstile verdeutlicht, wie offen und vielseitig Tanz betrachtet und gestaltet werden kann. Wie also haben sich Hip-Hop und das Ballett über die Jahre entwickelt und ihren Weg fortgeführt? Unterschiedliche Tanzformen spiegeln weitergehend verschiedene gesellschaftliche Normen

⁵ Patrick Duggan/Lisa Peschel, „Introduction – Performing (for) Survival: Frameworks and Mapping“, S. 1

⁶ Vgl. Dagmar Ellen Fischer, *Eine kurze Geschichte des Tanzes*, Leipzig: Henschel Verlag Berlin in E.A. Seemann Henschel GmbH & Co. KG 2019, S. 103-112.

⁷ Vgl. ebd., S. 113-124.

⁸ Dabei erhebt diese Arbeit nicht den Anspruch, abschließend zu klären, inwieweit das Ballett in allen Aspekten und Institutionen tatsächlich diverser geworden ist. Vielmehr soll ein Überblick über Entwicklungen und Tendenzen gegeben werden, ohne eine universelle Aussage über die gesamte Szene treffen zu können. Gleichzeitig soll damit keinesfalls der Eindruck erweckt werden, dass die oben genannten Themen verharmlost oder beschönigt werden.

und Werte wider; so repräsentieren Hip-Hop und Ballett jeweils soziale Gruppen und Subkulturen mit eigenen *kulturellen Codes* und Ausdrucksformen. Doch wie manifestieren sich Codes im Laufe der Zeit? Zwar existieren bereits zahlreiche Studien zu Hip-Hop und Ballett, jedoch wird der direkte Vergleich, wie er in dieser Arbeit vorgestellt wird, aufgrund ihrer fundamentalen Unterschiede selten gezogen. Gerade in dieser Gegenüberstellung sehe ich ein großes Potenzial, neue und wertvolle Erkenntnisse für die Forschung zu gewinnen.

In einer zunehmend globalisierten Welt sind außerdem kulturelle Austauschprozesse und Transkulturalität wichtige Phänomene unserer Zeit. Hip-Hop Tanz und Ballett sind beide Beispiele für Tanzformen, die weltweit praktiziert und adaptiert wurden und werden. Ein Vergleich zwischen diesen Tanzarten kann dazu beitragen, die Auswirkungen der Globalisierung auf kulturelle Praktiken und Identitäten zu verstehen und zu analysieren, wie sich lokale Ausdrucksformen in einem globalen Kontext potenziell entwickeln.

In dieser Arbeit spielt weitergehend ein persönlicher tänzerischer Hintergrund eine bedeutende Rolle. Seit einigen Jahren beschäftige ich mich intensiv mit Bewegung, insbesondere durch meine Leidenschaft für das Tanzen. Während ich die körperliche Praxis des Tanzes genieße und darin eine persönliche Bereicherung finde, interessiere ich mich auch zunehmend dafür, den Tanz aus historischer und soziologischer Perspektive zu betrachten. Mein Ziel ist es, nicht nur mein eigenes Verständnis und meine Fähigkeiten im Tanz zu vertiefen, sondern auch zum wissenschaftlichen Diskurs über Hip-Hop und Ballett beizutragen. Indem ich meine praktische Expertise im Tanz mit theoretischen Ansätzen aus dem Bereich der Kulturwissenschaft, Tanzstudien und Soziologie verbinde, strebe ich danach, eine Brücke zwischen praktischer Erfahrung und akademischer Theoriebildung zu schlagen. Durch meine Forschung möchte ich dazu beitragen, das Verständnis für Hip-Hop und das zeitgenössische Ballett als kulturelle, soziale und politische Phänomene zu vertiefen und die Vielfalt der Tanzkulturen in ihrer ganzen Komplexität zu würdigen.

Die Forschungsfrage für diese Arbeit lautet demnach:

- Worin liegen die Potenziale von Ballett und Hip-Hop als Ausdrucksformen und Werkzeuge für soziale und politische Botschaften und wie sind mögliche Gemeinsamkeiten und Unterschiede in ihren kulturellen, historischen und gesellschaftlichen Kontexten zu verstehen?

Als Europäerin betrachte ich das Thema aus einer Perspektive, die stark von meinen kulturellen Hintergründen und Erfahrungen geprägt ist. Diese Reflexion über meine eigene Position ist

wichtig, um den Kontext meiner Forschung transparent zu machen und potenzielle Einflüsse auf meine Analyse zu erkennen. Es ist wichtig anzumerken, dass meine Perspektive bestimmte Vorannahmen beinhaltet. Diese können sich von denen anderer kultureller Hintergründe unterscheiden und sollten daher bei der Interpretation meiner Analyse berücksichtigt werden.

1.1 Zur Vorgehensweise

Die methodische Vorgehensweise dieser Masterarbeit beinhaltet eine sorgfältige Kombination von theoretischem Studium, historischer und kulturwissenschaftlicher Analyse, praktischer Inszenierungsanalyse sowie einer vergleichenden Gegenüberstellung. Die Untersuchung beginnt mit einem Blick auf die Hip-Hop-Kultur, beginnend mit der Eingliederung des historischen Hintergrunds, der die Ursprünge in der amerikanischen Bronx und die zeitliche Entwicklung in ihren Ansätzen beleuchtet. Die sozialen Potenziale von Hip-Hop, einschließlich der „Gemeinschaftsbindung“, des „Selbstausdrucks“ und der „habituellen, kulturellen Merkmale“, werden als eigenständige Aspekte analysiert. Dabei spielt die interkulturelle Studie „Hip Hop Dancing Bodies“ von Christine Pavicic eine übergeordnete Rolle. Zudem wird das politische Potenzial untersucht, indem Hip-Hop als Sprachrohr einer unterdrückten Gemeinschaft analysiert wird, wobei auch die Rolle der „B-Boys“ und „B-Girls“ berücksichtigt wird. Da sich der Hip-Hop Tanz immer weiter formiert und bereits formiert hat und nicht mehr nur nach seiner Ausgangsform, dem *Breaking*, existiert, sollen zwei aktuelle Tanzbeispiele exemplarisch für die Analyse herangezogen werden. Zum einen eine Aufführung des „Red Bull Dance Your Style“, in der die Tänzer:innen in ihrem Style⁹ unabhängiger und individueller agieren und zum anderen eine Vorführung des „Red Bull BC One“, bei der die Teilnehmenden *breaken*.¹⁰ Im Gegensatz zu den Kapiteln, die sich mit dem Ballett beschäftigen, in denen der institutionelle Charakter des Balletts immer wieder im Verlauf kritisch reflektiert wird, gibt es aufgrund der spezifischen Problematik der Red-Bull-Events hier ein gesondertes Kapitel. Dieses widmet sich der Kritik an der Präsenz des Unternehmens bei den Events, da Hip-Hop traditionell als Sprachrohr einer unterdrückten Gesellschaft fungiert. Aufgrund der Aktualität der „Red Bull Events“ werden vereinzelt auch Internetquellen herangezogen. Insbesondere die offizielle Website von Red Bull bietet aktuelle Informationen und Einblicke, die für diese Arbeit relevant sind und wichtige Hintergrunddetails zum Event, sowie zur Szene bereitstellen.

⁹ Die Ausdrucksform *Style* ist in der Szene geläufig.

¹⁰ Ich verzichte an dieser Stelle auf die Form „breakdancen“, da diese Bezeichnung erst durch das mediale Interesse der 1980er Jahre geprägt wurde. Innerhalb der Szene wird die Tanzform traditionell als „Breaking“ bezeichnet, was ihre Ursprünge und die Eigenbezeichnung der Community respektiert. „Red Bull BC One“ steht für „Red Bull Breaking Championship One“.

Im Folgenden wird eine parallele Analyse des Balletts vorgenommen, die mit einem Blick auf seinen historischen Hintergrund beginnt und dessen Entwicklung im Laufe der Zeit nachzeichnet. Wichtig ist jeweils festzuhalten, dass diese Kapitel keine detaillierte Rekonstruktion der Tanzgeschichte darstellen können. Es ist vielmehr eine schrittweise Betrachtung, die dazu dient, den Tanz in seinem kulturellen und sozialen Geflecht einzuordnen. Exemplarisch werden Tänzer:innen, Tanztheoretiker:innen und Choreograf:innen genannt, die bestimmte Richtungen und Stile geprägt haben. Klar sollte jedoch sein, dass diese Auswahl keinesfalls die gesamte Vielfalt und die zahlreichen Einflüsse widerspiegeln kann, die das Tanzgeschehen über die Jahrhunderte hinweg geprägt haben. Die sozialen und politischen Potenziale des (zeitgenössischen) Balletts, insbesondere in Bezug auf seinen institutionellen Charakter und die gesellschaftliche Reflexion durch Bewegung werden betrachtet. Choreografische Elemente und ballettypische Herangehensweisen, hin zu zeitgenössischen Bewegungsflüssen sollen beschrieben werden. Ein Ausschnitt der Aufführung „Gods and Dogs“ von Jiří Kylián soll an dieser Stelle als exemplarisches Beispiel fungieren. Jiří Kylián steht an der Schwelle zwischen klassischem Ballett und zeitgenössischem Tanz und wird dem zeitgenössischen Ballett zugeordnet. Sein Werk „Gods and Dogs“ zeichnet sich durch eine innovative Verbindung von klassischer Tanztechnik und modernen Ausdrucksformen aus, die traditionelle Ballettstrukturen aufbricht und mit zeitgenössischer Bewegungssprache verbindet. Die Analyse stützt sich auf die Ausführungen von Jutta Krauß, die im Kapitel „Methode der Inszenierungsanalyse“ ausführlich dargelegt werden. Jutta Krauß bietet als Tanzwissenschaftlerin mit den Forschungsschwerpunkten auf zeitgenössischem Tanz, insbesondere in Bezug auf Körper- und Kleidungstheorien, Gender-Performances auf der Bühne sowie kulturellen Bewegungsübertragungen, wertvolle Erkenntnisse und Anknüpfungspunkte für die wissenschaftliche Diskussion. Es stellt sich die Frage: Wie und was erzählen die Körper auf der Bühne?

An dieser Stelle sei bereits darauf hingewiesen, dass die unterschiedliche Ästhetik und Entstehung der Tänze eine variierende Kapitelstruktur bedingt.

Die vergleichende Gegenüberstellung der Ergebnisse soll die Analyse vervollständigen und sowohl Unterschiede als auch Gemeinsamkeiten herausarbeiten. Im Fazit werden die zentralen Erkenntnisse zusammengefasst und ein Ausblick soll auf mögliche weitere Forschungsfragen Bezug nehmen.

2 Theoretische und konzeptuelle Grundlagen

Tanzen ist eine der ältesten Ausdrucksformen der Menschheit, doch erst seit den 1980er Jahren setzt sich auch die Wissenschaft verstärkt mit dem Tanz auseinander.¹¹ Etwas Flüchtiges wie den Tanz greifbar zu machen, erweist sich als nicht einfach. Dabei etablieren sich dennoch verschiedene Methoden, um Tanz zu analysieren. Hierbei seien unter anderem Aufführungsanalysen, Diskursanalysen, Medienanalysen sowie Interviewverfahren genannt, in denen sowohl Choreograf:innen als auch Tänzer:innen ihre Erfahrungen schildern.¹² Auch methodische Ansätze wie die Analyse der Bewegung findet in der Tanzforschung ihren Platz, wenn beispielsweise ein strukturiertes System dazu dient, Bewegung umfassend zu beobachten, zu erforschen, zu kategorisieren und diese Beobachtungen festzuhalten.¹³ Hier sei als eines der ersten umfassenden Systeme die sogenannte *Labanotation* genannt, die von Rudolf von Laban zur Aufzeichnung der Bewegung¹⁴ entworfen wurde.

Tanz wird in der Wissenschaft sowohl hinsichtlich seiner ästhetischen Gestaltung als auch seiner Bedeutung im alltäglichen und rituellen Kontext untersucht und als populäres Phänomen in verschiedenen Gemeinschaften analysiert. Dabei ergeben sich konzeptuelle Fragestellungen, methodische Ansätze und theoretische Überlegungen. Da das Feld der *Dance Studies* noch jung ist, wird es häufig mit anderen Disziplinen verknüpft, etwa als Teilbereich der Theater- und Musikwissenschaft oder als Zweig der Sozialwissenschaft.

2.1 Dance Studies: Wissenschaftliche Einordnung und Forschungsstand

Gabriele Brandstetter und Christoph Wulf bezeichnen den Tanz als Anthropologie, denn durch den Tanz erfahre man etwas vom Menschen. Der Tanz selbst kreiere den Menschen.¹⁵ Der Tanz ist vielfältig und unterschiedlich, sodass man ihn nicht auf eine Darstellungsform reduzieren kann. Brandstetter und Wulf benutzen an dieser Stelle den Begriff der „Unschärfe“, da die Wahrnehmung dessen schwer fassbar und nicht eindeutig zu definieren sei.¹⁶ Das nicht zuletzt

¹¹ Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein, „Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von *Le Sacre du Printemps* (Das Frühlingsopfer)“, *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs ‚Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer‘*, hg. von Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein, Bielefeld: Transcript 2015, S. 11-26, hier S. 11-12.

¹² Vgl. ebd., S. 12.

¹³ Vgl. Antja Kennedy, „Methoden der Bewegungsbeobachtung: Die Laban/Bartenieff Bewegungsstudien“, *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs ‚Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer‘*, hg. von Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein, Bielefeld: Transcript 2015, S. 65-78, hier S. 65-67.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 65.

¹⁵ Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf, „Einleitung: Tanz als Anthropologie“, *Tanz als Anthropologie*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 9-13, hier: S. 9.

¹⁶ Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf, „Einleitung: Tanz als Anthropologie“, S. 10.

auch deswegen, weil er sich stetig weiterentwickelt und somit fluide agiert. Mit Merce Cunningham¹⁷, so heißt es hier beispielsweise, entsteht ein neues Konzept des Tanzes, denn Rhythmus von Tanz und Musik müssen nicht mehr übereinstimmen.¹⁸ Das klassische Ballett mit seiner „Ästhetik der Schwerelosigkeit“ kehrt sich über die Jahre zu einer „Virtuosität des Fallens“. ¹⁹ Im Hip-Hop Tanz kommen immer wieder neue innovative Bewegungen hinzu. Der Körper fungiert dabei als das persönliche Werkzeug, um neue, tanzbare Wege zu gehen.

Die Tanzwissenschaft beschäftigt sich mit verschiedenen Feldern, die nicht immer trennscharf voneinander gelöst werden können. Sie bietet einen Dialog zwischen Theorie und Praxis, der auf den ersten Blick erst einmal schwer zu fassen ist. Tanzforschung hat sich zunehmend zu einem *interdisziplinären Bereich* entwickelt, der unterschiedliche wissenschaftliche Ansätze und Methoden verfolgt und miteinander kombiniert. Der tanzende Körper kann in seiner Bewegungsform und als performative Praxis analysiert werden, oder auch im sozialen, politischen, medialen und kulturellen Geflecht beleuchtet und interpretiert werden. Warum tanzen Menschen? Was bewegt sie, sich zu bewegen?

Für die Analyse der beiden Tanzstile, ihrer soziokulturellen Hintergründe, Bewegungselemente und Ausdrucksformen, sind vor allem die Werke von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein von zentraler Bedeutung. Brandstetter, eine renommierte Tanzwissenschaftlerin, hat sich intensiv mit der Bedeutung von Körperlichkeit, Bewegung und Choreografie in der Tanzkunst auseinandergesetzt. Ihre Arbeiten betonen oft die Bedeutung des Körpers als Ort der Bedeutungserzeugung und des kulturellen Ausdrucks im Tanz.²⁰ Klein hingegen legt starken Fokus auf soziokulturelle Aspekte des Tanzes, insbesondere in Bezug auf Geschlecht, Identität und Politik. Sie betrachtet Tanz als eine Form der kulturellen Praxis, die eng mit gesellschaftlichen Strukturen und Diskursen verbunden ist.²¹ Gerade ihren Fokus auf urbane Bewegungskulturen und populäre Tanzkulturen halte ich für diese Arbeit als sehr erkenntnisreich. Mit der von beiden herausgebenden Reihe „TanzScripte“ bieten sie umfangreiche und verschiedenste Zugänge zum Themenfeld Tanz.

Ein weiterer wichtiger Teilbereich der Tanzwissenschaft ist die semiotische Perspektive: Wie lässt sich der Zeichencharakter von Bewegung bewerten und worin liegt ihr politisches

¹⁷ Merce Cunningham (1919-2009) war ein US-Amerikanischer Tänzer und Choreograf, der vor allem durch seine experimentellen Ansätze auffiel.

¹⁸ Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf, „Einleitung: Tanz als Anthropologie“, S. 11.

¹⁹ Rainer Gruber, „Das Besondere des Fallens“, *Tanz als Anthropologie*, hg. von Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 100-118, hier: S.109.

²⁰ Vgl. hierzu „Gabriele Brandstetter“, *Transcript. Independent Academic Publishing*, <https://www.transcript-verlag.de/author/brandstetter-gabriele-320000295/>, 02.11.2024.

²¹ Vgl. hierzu „Gabriele Klein“, *Transcript. Independent Academic Publishing*, <https://www.transcript-verlag.de/author/klein-gabriele-320000839/>, 02.11.2024.

Potential? Warum entstehen bestimmte Bewegungsmuster? Wie kann der Tanz auf der einen Seite flüchtig in seiner Performance sein und gleichzeitig politische und soziale Kraft haben?²²

Die interkulturelle Studie zur Hip Hop Kultur von Christine Pavicic bildet weitergehend einen wichtigen Beitrag für diese Arbeit. In „Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur“ werden fünf große Bereiche genannt, mit denen Tanz analysiert werden kann. Die ersten drei Dimensionen sind für diese Arbeit maßgeblich von Bedeutung. Als erstes nennt sie die „Struktur-Dimension“, anhand derer Muster im Tanz erkannt werden.²³ Die „Stil-Dimension“ beinhaltet zum einen den Tanzstil als solchen – so wie Tango, Walzer, Ballett –, zum anderen den individuellen Stil des Tänzers oder der Tänzerin. Dieser individuelle Stil ergibt sich zum einen aus der physischen Verfassung des Tanzenden, als auch durch die allgemeinen körperlichen Gegebenheiten. Jeder Körper tanzt eben anders, selbst wenn die zuvor angesprochenen Ordnungssätze erfüllt werden.²⁴ Als dritten Aspekt nennt sie die „Bedeutungsdimension“, die den Tanz als Repräsentation einer Kultur betrachtet. Gerade weil Körper Kultur in sich tragen und kulturelle Gegebenheiten wiederum bestimmte Tanzformen hervorbringen, entsteht eine enge Verbindung zwischen Tanz und Gesellschaft. Durch die Erfassung eines *gemeinsamen Codes*, kann die innewohnende Bedeutung der Zeichen erkannt werden.²⁵ Überträgt man dieses Konzept der Zeichenhaftigkeit auf eine Subkultur wie die der Ballroom Szene²⁶ beispielsweise, werden Muster sichtbar, die diese Subkultur eindeutig prägen. Die Teilnehmenden präsentieren aufwändige und extravagante Outfits. Aus dem „Posing“ hat sich zudem ein spezieller Tanzstil entwickelt, der durch markante Handbewegungen und ein rhythmisches Wippen der Beine einen klaren Wiedererkennungswert besitzt. Dem inszenierten Körper kommt dabei eine zentrale Rolle zu. Dieser inszenierte Körper betont die Selbstverwirklichung innerhalb der Community.²⁷

Als vierte Dimension führt Christine Pavicic weitergehend die „Erlebens-Dimension“²⁸ an, die das persönliche Empfinden des Körpers im Tanz beschreibt. Bis zu einem gewissen Grad spiegelt der Tanz demnach das Innenleben des Tänzers/der Tänzerin nach außen wider. Einen weiteren zentralen Aspekt bei der Analyse des Hip-Hops macht sie durch ihren fünften Punkt, der die Authentizität im Tanz beschreibt, deutlich. Diese Authentizität wird zumeist als

²² Vgl. Gerald Siegmund, *Theater- und Tanzperformance zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2020, S. 209.

²³ Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 55.

²⁴ Vgl. ebd.

²⁵ Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 55.

²⁶ Die Ballroom-Szene beschreibt eine afroamerikanische und lateinamerikanische Bewegung in den USA, die stark von marginalisierten LGBTQ+ Gemeinschaften, insbesondere von Menschen aus der POC-LGBTQ+ Community, geprägt wurde.

²⁷ Jutta Krauß, „Queere Körperbilder des Voguing. Eine bildungstheoretische Perspektive zur Geschlechteridentität“, *Tanz – Diversität – Inklusion*, hg. von Susanne Quinten/Christiane Rosenberg, Bielefeld: Transcript 2018, S.111-121, hier: S. 114.

²⁸ Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 56.

„realness“ im Hip-Hop bezeichnet. Dabei wird beurteilt, inwieweit das Dargestellte den Traditionen und kulturellen Werten des ursprünglichen Hip-Hops entspricht.²⁹ Im späteren Verlauf dieser Arbeit wird genauer darauf eingegangen.

2.2 Der Körper als Zeichen – Choreografie und Körper

Die Zeichenlehre bzw. Körpertheorie im Tanz bezieht sich auf die Untersuchung des Körpers als Träger von Bedeutung und Symbolik im Tanz. Diese Ansätze stammen oft aus Bereichen wie der Semiotik, Philosophie, Anthropologie und Performance Studies. Das Endprodukt auf der Bühne – die choreografischen Elemente – können als Zeichen analysiert werden, während der Körper selbst als Träger kultureller Zeichen und Symbole betrachtet wird.

Susan Leigh Foster (2010) hebt an dieser Stelle die Verbindung zwischen Tänzer:in und Zuschauenden hervor, in dem sie schreibt:

„In a series of publications engaging with the term, I have proposed that ‘choreography’ can productively be conceptualized as a theorization of identity – corporeal, individual, and social. Working to contest the reception of dance as the presentation of a kind of spectacle without a history or methodology for engaging with the physical, I initially envisioned choreography as the hypothetical setting forth of what the body is and what it can be based on the decisions made in rehearsal and in performance about its identity. Each moment of watching a dance can be read as the product of choices, inherited, invented, or selected, about what kinds of bodies and subjects are being constructed and what kinds of arguments about these bodies and subjects are being put forth. These decisions, made collectively or individually, spontaneously or in advance of dancing, constitute a kind of record of action that is durable and makes possible both the repetition of a dance and analysis of it.“³⁰

In den choreografischen Elementen des Tanzes verbergen sich somit Zeichen, die von den Zuschauenden entschlüsselt werden können. Vergleichbar ist dies mit einer Filmanalyse, bei dem durch bestimmte Schnitte, Kameratechniken, dem Schauspielenden und der Szenerie Zeichen gesetzt werden und die Rezeption des Zuschauenden gelenkt wird.

Traditionell beschreibt der Begriff der Choreografie eine „[...] festgelegte, wiederholbare Bewegungsordnung, die Bewegung regelt, organisiert und vorschreibt [...]“.³¹ Klassischerweise legt ein Choreograf oder eine Choreografin fest, welche Bewegungen, Positionen und Sequenzen von Tänzern und/oder Tänzerinnen ausgeführt werden sollen, um das gewünschte künstlerische Ergebnis zu erzielen.³²

²⁹ Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 57.

³⁰ Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, 1st Edition, London: Routledge 2010, S. 4.

³¹ Vgl. Gabriele Klein, *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, Transcript 2019, S. 26.

³² Vgl. Gabriele Klein, *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, Transcript 2019, S. 26.

Susan Leigh Foster sieht hierin jedoch einen komplexeren Prozess, der tief in Fragen von Kultur und Identität verwurzelt ist. Sie schlägt vor, dass Choreografie nicht nur Bewegung organisiert, sondern auch Identität konzipiert und ausdrückt. In der bewussten Entscheidung, sich einem Tanz-Stil hinzugeben und damit zu beschäftigen, sieht sie nicht nur die Wahl einer bestimmten Form der körperlichen Ausdrucksweise, sondern auch die Auseinandersetzung mit den kulturellen, sozialen und historischen Kontexten, die diesen Stil prägen.³³ Sie beschreibt die Verbindung von Tanz, Tänzer:in und Publikum als einen aktiven, interaktiven Prozess, in dem alle Beteiligten eine Rolle in der Konstruktion von Bedeutung spielen. Diese Perspektive ist für meine Arbeit von Bedeutung, da sie zum einen aufzeigt, dass meine Wahrnehmung des Tanzes durch meinen persönlichen Hintergrund und mein eigenes Tanzverständnis geprägt ist. Zum anderen wird hier ebenfalls deutlich, dass die Entscheidung zum Tanz die Tänzerin bzw. den Tänzer sowie Zuschauer und Zuschauerin aktiv prägen kann.

Die „lesbare Zeichenhaftigkeit“ des Tanzes bildet ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen verschiedenen Tanzformen und macht ihn überhaupt erst lesbar. Durch charakteristische Bewegungsmuster und Ausdrucksformen wird erkennbar, um welche Tanzart es sich handelt. Im klassischen Ballett werden fließende Bewegungen verwendet, die eine hohe technische Präzision erfordern. Moderne und zeitgenössische Formen variieren im Bewegungsmuster und zeichnen sich durch ihre Experimentierfreude aus. Im Hip-Hop Tanz sind schnelle und zackige Bewegungen zu erkennen. Hier unterscheidet man beispielsweise zwischen Breaking, Popping, Krumping und Locking.³⁴

Brandstetter und Wulf bezeichnen diese Zeichen als „Selbstreferentialität“, denn dadurch entstehen Bewegungskodexe, die Gültigkeit erhalten und ihre eigene tänzerische Wirklichkeit kreieren.³⁵ Boenisch nennt diese erlernten Zeichen Körperzeichenrepertoire bzw. „Körperzeichen“.³⁶ Im analytischen Teil dieser Arbeit werden die genannten Zeichen vertiefend untersucht, ihre Bedeutungen erörtert und ihre symbolischen Implikationen herausgearbeitet.

Die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Tanzstil umfasst jedoch nicht nur das Tanzen selbst. Auch der Kleidungsstil, die Kostüme oder Trainingsoutfits, die Musik und Sounds, sowie die Art und Weise, wie man sich vor und nach dem Training bewegt, spielen eine Rolle. Darüber hinaus ist die Interaktion mit der „Gemeinschaft“ während, vor und nach dem Training; die Umgebung sowie soziale und räumliche Kontexte, Gesten und Ausdrucksformen entscheidend für die Identifikation mit der Tanzkultur. Wulf bezeichnet diese Merkmale als

³³ Vgl. Susan Leigh Foster, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, S. 4-5.

³⁴ Vgl. Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 104.

³⁵ Vgl. Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf, „Einleitung: Tanz als Anthropologie“, S. 12.

³⁶ Peter M. Boenisch, „Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik“, *Methoden der Tanzwissenschaft*, hg. von Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein, Bielefeld: Transcript 2015, S. 35-51, hier: S. 49-50.

„Anthropologische Strukturmerkmale“.³⁷ Einige Tanzformen werden traditionell in spezifischen sozialen Gemeinschaften oder rituellen Kontexten praktiziert, während andere in urbanen Clubkulturen oder auf großen Theaterbühnen auftreten. Jede Tanzform hat weitergehend ihre eigenen musikalischen Genres, Rhythmen und Stile, die eng mit ihrer kulturellen Identität verbunden sind. Stilistische Referenzen sind im Ballett zum Beispiel Tutu-Röcke und Spitzenschuhe, während Hip-Hop-Tänzer:innen Baggy-Hosen, Sneakers und auffällige Accessoires bevorzugen. Diese Zugehörigkeit entsteht auf mimetische Weise. Gleichzeitig „[...] entstehen in Prozessen wechselseitiger mimetischer Anverwandlung immer mehr hybride tänzerische Bewegungen, deren Figurationen aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten stammen.“³⁸

In dieser Arbeit werden die oben genannten, zu beurteilenden semiotischen Zeichen aufgegriffen, theoretisch eingeordnet und anschließend im analytischen Teil weitergehend untersucht. Dabei spielt der Mix aus Bewegungszeichen, Körperzeichen und die Darstellung auf der Bühne eine Rolle. Doch wie auch die Sprache innerhalb des Tanzes divergent ist, soll bereits an dieser Stelle gesagt sein, dass auch die Beschreibung dessen divergent und nicht eindeutig ist.³⁹ Einen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt diese Arbeit folglich nicht.

2.3 Methode der Inszenierungsanalyse

Als Grundlage dient das Instrument der Aufführungsanalyse⁴⁰ nach Jutta Krauß. In ihrer Ausführung arbeitet sie tanzwissenschaftliche Positionen und performativitätstheoretische Zugänge auf und formuliert methodische Konsequenzen für eine Aufführungsanalyse. Gerade die Art und Weise, wie sie tanzenden Körper Begrifflichkeit und Bedeutung zuschreibt, erscheint mir für diese Arbeit plausibel, eingänglich und für die Fragestellung der Arbeit geeignet. Diese Überlegungen sollen im Nachfolgenden kurz vorgestellt werden.

³⁷ Christoph Wulf, „Anthropologische Dimensionen des Tanzes“, *Tanz als Anthropologie*, hg. von Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2007, S.121-131, hier: S. 126.

³⁸ Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf, „Einleitung: Tanz als Anthropologie“, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 12.

³⁹ Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 53.

⁴⁰ Gleich zu Beginn sei klargestellt, dass es sich in dieser Arbeit primär um eine Inszenierungsanalyse handelt. Im Fokus stehen das Gesamtbild der Inszenierung und die künstlerische Konzeption, nicht die spezifischen Merkmale einer einzelnen Aufführung. Dennoch werden die spontanen und nicht wiederholbaren Bewegungsflüsse der Tänzer:innen bei Red Bull aufgrund ihrer Signifikanz für die Forschungsfrage berücksichtigt. Da keine vorkonstruierte Choreografie vorliegt, rücken Aspekte wie die Dynamik der Performance und der Bezug zum Publikum zwangsläufig in den Fokus der Betrachtung. Das methodische Vorgehen bewegt sich daher in einem Spannungsfeld zwischen Inszenierungs- und Aufführungsanalyse. Der Schwerpunkt bleibt jedoch auf der übergeordneten Inszenierungsidee und deren Umsetzung. Grundlage der Analyse bildet die Sichtung von Videomaterial.

Jutta Krauß betont in ihrer Analyse die Erzeugung von „bedeutsamer Körperlichkeit“⁴¹. Sie betrachtet die Tänzer:innen-Körper als „Begriffskörper“⁴², die in ihrer Bewegung mit Begriffen, Theorien und Konzepten verwoben sind. Sie generieren zum einen Sinn in ihrem sinnlichen Tun, doch auch in ihrer konzeptionellen und theoretischen Aktivität.⁴³ Choreographierte Körper werden somit sowohl in ihrer physischen als auch in ihrer Bedeutung erzeugenden Präsenz analysiert. Tanzbewegungen und Denkbewegungen werden dabei nicht getrennt, sondern als miteinander verbundene Prozesse gesehen.⁴⁴

Körper bringen – wie Jutta Krauß dies beschreibt – „ästhetische[] Präferenzen und Bewegungsdispositionen“⁴⁵ mit. Speziell auf den Tanz angewendet heißt dies, dass die unterschiedlichen Körper auf der Bühne oder dem Veranstaltungsort⁴⁶ unterschiedliche technische Voraussetzungen mitbringen, sich jeder Körper anders bewegt und auch jeder Körper andere Inspirationsquellen mitbringt.⁴⁷ Im weiteren Verlauf wird dies als „Repertoire-Körper“⁴⁸ bezeichnet. Auch Choreograf:innen bringen unterschiedliche Vorstellungen für Bewegungen, Formen und Muster mit. Das macht die Arbeit bei jedem Stück und mit unterschiedlichen Tänzer:innen individuell und einzigartig. Auch die Abwesenheit eines ästhetischen Stils kann Präferenz sein. Auch darauf wird im weiteren Verlauf dieser Arbeit weiter eingegangen.

Jutta Krauß stützt ihre These auf Judith Butlers Thesen zur Konstituierung von Identität bzw. Geschlechterzugehörigkeit. Butler schreibt nämlich, dass diese nicht feststehende Eigenschaften sind, sondern durch wiederholte Handlungen und gesellschaftliche Einflüsse entstehen. Unsere Körper sind dabei nicht nur physische Objekte, sondern Träger von Bedeutungen und Möglichkeiten, die sich ständig weiterentwickeln.⁴⁹

Diese performativ erzeugten Körper überträgt Jutta Krauß auf den Tanz und schreibt:

⁴¹ Jutta Krauß „Berührende und begreifbare Körper in Bewegung. Die Aufführungsanalyse als Instrument einer begrifflichen Bestimmung von Körpern im Tanz“, *Qualitatives Forschen in der Sportpädagogik. Beiträge zu einer reflexiven Methodologie*, hg. von Benjamin Zander et. al., Wiesbaden: Springer Fachmedien 2023, S. 55-75, hier: S. 62.

⁴² Ebd., S. 67.

⁴³ Vgl. ebd., S. 68.

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 67.

⁴⁶ Hiermit sei eine breite Palette an Öffentlichkeiten gemeint, die speziell für Aufführungen oder Veranstaltungen gestaltet sein können oder auch nur temporär dafür genutzt werden.

⁴⁷ Eine Überschneidung ist damit jedoch nicht ausgeschlossen.

⁴⁸ Hardt (2021) nach Krauß in: „Berührende und begreifbare Körper in Bewegung. Die Aufführungsanalyse als Instrument einer begrifflichen Bestimmung von Körpern im Tanz“, S. 66.

⁴⁹ Judith Butler (2015) nach Krauß in: „Berührende und begreifbare Körper in Bewegung. Die Aufführungsanalyse als Instrument einer begrifflichen Bestimmung von Körpern im Tanz“, S. 64.

„Übertragen auf die Herstellung von Körpern im Tanz bedeutet dies, dass über die Sichtbarkeit von Körpern hinaus eine Körperlichkeit erzeugt wird, indem intentional und performativ kulturelle Konventionen aktualisiert, gebrochen und stetig fortgeschrieben werden. Die Schnittstelle zwischen Performance und Performativität markiert demzufolge die Überlagerung von Aufführung und Bedeutung sowie die Herstellung von Körpern und Lesbarkeit von Körperlichkeit.“⁵⁰

Dieser Ansatz ist bedeutsam, da er den Körpern auf der Bühne durch ihre Präsenz eine tiefere Bedeutung verleiht. Performance bezieht sich auf die tatsächliche Aufführung, während Performativität die Fähigkeit der Aufführung ist, Bedeutung zu erzeugen und zu transformieren – und das über die Bühne hinaus.

Jutta Krauß schreibt weiter, dass eine Aufführungsanalyse als soziales Geschehen permanent stattfindet, „[...] nämlich in der Art und Weise wie Tänzer*innen und Zuschauer*innen *Körper* in Bewegung als tänzerisches Ereignis konstituieren und mit Bedeutungen versehen.“⁵¹ Zum anderen sieht sie die Aufführungsanalyse als ein Tool von Forscher:innen, um der Frage nachzugehen, was Körper und Körperlichkeit in einem spezifischen Tanzevent bedeuten.⁵² Diese Bedeutung entfaltet sich im Zusammenspiel aus Raum und Zeit, Denkbewegung und körperlicher Bewegung.⁵³

Der Ausgangspunkt der Analyse liegt im ersten persönlichen Erleben des Affiziert-Seins. Die Analyse startet mit der ersten Wahrnehmung, um anschließend die Beziehungen zwischen ästhetischen Wahrnehmungen und theoretischen Erkenntnissen zu reflektieren. Der phänomenologische Ansatz wird repräsentationsanalytisch ergänzt. Dies geschieht durch einen Methoden-Mix aus Diskursanalyse und semiotischer Betrachtungsweise. Bei letzterem soll es vor allem um die Frage gehen, ob es semiotische Zeichen auf der Bühne gibt, die man als Zuschauer:in lesen kann und wenn ja, wie diese interpretiert werden können.

Jutta Krauß verweist an dieser Stelle auf Boenisch (2002). Dieser betont folgendes:

„Was den Zeichencharakter also ausmacht, ist gerade nicht der referenzielle, in der funktionalen Zeichenökonomie des Alltags privilegierte, eine bestimmte Botschaft hervorhebende Aspekt eines bedeutenden Zeichens von etwas, sondern der kommunikative Aspekt als zu erfahrendes Zeichen für jemanden: Für das Publikum, dem diese Zeichen präsentiert werden.“⁵⁴

⁵⁰ Jutta Krauß, „Berührende und begreifbare Körper in Bewegung. Die Aufführungsanalyse als Instrument einer begrifflichen Bestimmung von Körpern im Tanz“, S. 65.

⁵¹ Ebd., S. 70.

⁵² Vgl. ebd., S. 72.

⁵³ Vgl. ebd., S. 74.

⁵⁴ Peter M. Boenisch, „Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik“, *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs ‚Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer‘*, hg. von Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein, Bielefeld: Transcript 2014, S. 35-51, hier: S. 37-38.

Anders als die funktionale Zeichenökonomie des Alltags,⁵⁵ lassen hier semiotische Erzählräume Interpretationsraum zu.⁵⁶ Es sei an dieser Stelle jedoch darauf hingewiesen, dass in dieser Arbeit kein allumfassendes semiotisches Profil wie bei Boenisch angelegt wird.⁵⁷ Viel eher werden *signifikante Stellen* markiert und herausgestellt. Boenisch beschreibt jene als „zentrale Signifikationsmarker“.⁵⁸

Zentrale Zeichensysteme können Körperzeichen, aber auch Musik und Sound und der Raum sein.⁵⁹ Da in dieser Arbeit auf Bildmaterial zurückgegriffen wird, sollte ebenfalls nicht ausgeschlossen werden, die visuelle Ebene mitzudenken – vorausgesetzt, sie ist für die Betrachtungsweise von Relevanz. Auch wenn durch die Aufzeichnung gleichermaßen Wahrnehmungsperspektiven genommen werden⁶⁰, eröffnet die szenisch ausgereifte Darstellung neue Interpretationsräume. Auch hier verstecken sich visuelle Erzähltechniken, die den Blick lenken und Bedeutung kreieren. Grundsätzlich soll an dieser Stelle bereits festgehalten werden, dass das Niederländische Tanztheater viele der Stücke digital anbietet.⁶¹ Ebenfalls die Battles von Red Bull werden gefilmt und für spätere Zwecke auf TikTok und/oder Instagram und der Website des Unternehmens weiterverwendet.⁶² Diese digitale Distribution der tanzenden Körper lenkt den Blick auf die Inszenierung von Bewegung im öffentlichen Raum.

An dieser Stelle folgt eine Auflistung der leitenden Fragestellungen, die ich mir auf Grundlage des oben beschriebenen methodischen Vorgehens erarbeitet habe und auf die drei Beispiele anwende. Die Interpretation erfolgt zudem auf die zuvor erarbeiteten kulturellen Symbole, historischen Hintergründe und sozialen Dynamiken, auf die im theoretischen Teil dieser Arbeit Bezug genommen wird.

- Welche Körperzeichen und „zentralen Signifikationsmarker“⁶³ werden eingesetzt und wie können diese interpretiert werden?

⁵⁵ Es sei jedoch darauf hingewiesen, dass auch innerhalb unterschiedlicher Kulturen Unterschiede in der funktionalen Zeichenökonomie bestehen können.

⁵⁶ Peter M. Boenisch, „Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik“, S. 35.

⁵⁷ Vgl. ebd., S. 38.

⁵⁸ Ebd., S. 37.

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Vgl. Christina Thurner „Prekäre physische Zone: Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*“, *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs ,Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer‘*, hg. von Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein, Bielefeld: Transcript 2014, S. 53-64, hier: S. 54.

⁶¹ vgl. hierzu: Nederlands Dans Theater Visit online, <https://www.ndt.nl/en/ndt-online/>, Abruf 14.11.2024

⁶² vgl. hierzu: Red Bull Dance Your Style Germany, <https://www.redbull.com/de-de/event-series/red-bull-dance-your-style-germany>, Abruf 14.11.2024.

⁶³ Peter M. Boenisch, „Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik“, S. 39.

- Wie lassen sich die Erkenntnisse über Symbole und Traditionen in den Bewegungen und Darstellungen erkennen? Wie kommen diese zum Einsatz?
- Wie lässt sich das Stück/die Aufführung/das Battle gesellschaftlich einordnen und interpretieren?

Es sollte an dieser Stelle noch einmal erwähnt werden, dass mein kultureller Hintergrund meine Perspektive und Analyse beeinflussen kann. Diese persönliche Prägung fließt zwangsläufig in die Analyse ein und prägt die Art und Weise, wie ich die untersuchten Themen interpretiere und einordne.

3 Hip-Hop

3.1 Historischer Hintergrund

3.1.2 Ursprünge in der Bronx

Die Hip-Hop-Kultur entstand in den 1970er Jahren in den USA und war stark von afroamerikanischen Musikstilen wie Soul, Blues und Funk geprägt. Sie entwickelte sich als Ausdrucksform für die schwarze Bevölkerung, die tiefgreifenden sozioökonomischen Ungleichheiten, systematischer Polizeigewalt, institutionellem Rassismus und einem anhaltenden Widerstand gegen diese Unterdrückung ausgesetzt war. Der Rap, das Breaking, und Graffiti wurden zu einem zentralen Element, um auf diese sozialen Missstände aufmerksam zu machen und boten eine Stimme für die marginalisierten Gemeinschaften.⁶⁴ Hip-Hop entwickelte sich zu einer Freizeitkultur, in der Jugendliche die Möglichkeit fanden, sich Gehör zu verschaffen, Anerkennung in ihrer Peer-Group zu erfahren und ein Gefühl der Zugehörigkeit zu entwickeln. Dies geschah in einer Zeit, in der viele von ihnen das Gefühl hatten, von der Regierung und anderen gesellschaftlichen Institutionen im Stich gelassen oder gar aktiv benachteiligt zu werden.

Die Marginalisierung und Abschottung der in der Bronx lebenden Menschen wurde stark beeinflusst durch eine städteplanerische Entwicklung, die vorsah, eine sechsspurige Autobahn zu bauen, die durch die Bronx lief und damit die South Bronx vom Rest abschnitt.⁶⁵ Das führte dazu, dass die Perspektivlosigkeit anstieg, denn über 60.000 Wohnungen wurden vernichtet.

⁶⁴ Vgl. FraGue Moser-Kindler, 07.12.2023, „Was ist Hip-Hop?“, *Redbull*, <https://www.redbull.com/at-de/was-ist-hip-hop-erklart-guide#1-eine-kulturelle-bewegung-des-ausdrucks-und-der-identitat>, 02.11.2024.

⁶⁵ Vgl. Michael Rappe, „Style as Confrontation: Zur Geschichte und Entwicklung des B-Boying“, *Choreographie und Institution*, hg. von Yvonne Hardt/Martin Stern, Bielefeld: TanzScripte 2011. S. 257-280. Hier: 258-259.

Viele der mittelständischen Familien zogen weg, da sie durch die Autobahn ihre Arbeitsplätze auch von außerhalb erreichen konnten⁶⁶. Gleichzeitig verloren viele Bewohner:innen der South Bronx ihre Arbeit, da durch die wirtschaftliche Rezession und Technologisierung Jobs aus dem Industriezweig gestrichen wurden.⁶⁷ Die South Bronx entwickelte sich zu einem *Ghetto*, in dem die Kriminalitätsrate anstieg. Menschen von außerhalb mieden sie, was die Situation nur noch verzweifelter machte. Das Resultat war, dass niemand mehr dort hinziehen wollte. Die Gebäude verloren an Wert, sodass Hausbesitzer:innen weniger in ihr Eigentum investierten, zum Teil durch Brandstiftung versucht wurde, Wertverluste durch Versicherungszahlungen auszugleichen.⁶⁸ Diese Abschottung führte dazu, dass sich vor allem Jugendliche kreative Ausdrucksformen suchten. Auch die technologischen Bedingungen trugen dazu bei, dass sich der Hip-Hop schnell verbreitete. Als Beispiel nennt Rappe an dieser Stelle Mix-Tapes. Sie waren einfach zu produzieren und eine preiswerte Übertragungsmöglichkeit,⁶⁹ sodass sie sich zu einer kreativen Möglichkeit entwickelten. Durch tragbare Kassettengeräte wie z. B. der „Ghettoblaster“ konnten diese problemlos unterwegs abgespielt werden, während Breaker:innen improvisierte Unterlagen wie Pappkartons nutzen, um in den Straßen zu tanzen.

Durch die soziale Isolation und Perspektivlosigkeit entwickelten sich Gangs, die sich die Straße zu eigen machten und gegen andere, rivalisierende Gangs kämpften.⁷⁰ Die Menschen in den Gangs suchten nach Anerkennung und Macht – weg von der Ohnmacht, die sie tagtäglich heimsuchte. Es entwickelte sich ein Wettbewerb außerhalb der Straße, bei dem die Breaking-Kunst das Ventil sein sollte.⁷¹ Diese Wettkämpfe fanden in sogenannten „Block Partys“ statt⁷², in verlassenen Häusern und Bau-Ruinen, die durch die oben erwähnten, politischen und sozialen Maßnahmen entstanden. Pavicic beschreibt dies als einen „rituellen Kampf“⁷³, in dem Aggressionen abgebaut wurden. Diese Form des Wettbewerbs nennt man auch Battle. Sie schreibt:

„Anstatt wie bisher sich weiterhin die gegenseitig die Köpfe einzuschlagen, wurden diese Aggressionen im Sinne eines rituellen Kampfes ins B-Boying verlagert. Diese Mischung aus Akrobatik, Tanz und Pantomime wurde zum Tanz der Ghetto-Jugendlichen und gab vielen *street kids* einen neuen Lebensinhalt.“⁷⁴

⁶⁶ Vgl. Michael Rappe, „Style as Confrontation: Zur Geschichte und Entwicklung des B-Boying“, S. 259.

⁶⁷ Vgl. ebd.

⁶⁸ Vgl. ebd.

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 262.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 260.

⁷¹ Vgl. ebd., S. 262.

⁷² Vgl. ebd., S. 275.

⁷³ Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 93.

⁷⁴ Ebd., S. 93.

Bei einem Breaking-Battle gewinnt der- oder diejenige, welche:r die einfallsreichsten, präzise- und athletischsten *Moves*⁷⁵ vorweisen kann. Anerkennung spielt hierbei eine bedeutende Rolle. Denn gewinnt der/die Tänzer:in das Battle, erntet er/sie nicht nur die Anerkennung des Gegners/der Gegnerin, sondern erfährt Anerkennung in der Community.⁷⁶ Dass hierbei mittlerweile ein hohes Maß an Virtuosität vorausgesetzt wird, zeigt das aktuelle mediale Interesse um Rachael Gunn, die in ihrem Auftritt bei den diesjährigen olympischen Spielen null Punkte bekam (Stand 2024).⁷⁷

Tricia Rose sieht die Ursprünge der Hip-Hop Kultur nicht ausschließlich in einer sich entwickelten Gangkultur. Stattdessen glaubt sie, dass Hip-Hop sich aus dem komplexen Zusammenspiel von vielfältigen kulturellen, afrodiasporischen Traditionen und den sozialen sowie politischen Verhältnissen entwickelte.⁷⁸ Wie bereits oben erwähnt durch den „postindustriellen Charakter“ der Stadt – verbunden mit technologischer Erneuerung und gleichzeitiger ökonomischer Mängel und Einschränkungen.

Einen weiteren interessanten Punkt nennt Michael Rappe, in dem er Bezug zum Historiker Sterling Stuckey nimmt. Der Historiker Sterling Stuckey sieht in traditionellen afrikanischen Formen eine übergeordnete Verbindung, die zur Entstehung einer gemeinsamen afroamerikanischen Kultur beitrug. So verweist er auf den „ring shout“, einen kreisförmigen Tanz west- und zentralafrikanischer Herkunft, der als kulturelle Praxis eine wichtige Ausdrucksform darstellte. Diese gemeinschaftliche Tradition legte laut Stuckey (1987) den Grundstein für spätere afroamerikanische Bräuche und Identitätselemente, wie etwa Geschichtserzählungen und verbale Wettspiele.⁷⁹ Demnach sind hierin die Wurzeln der Rap- und Tanz-Battles zu verorten.

Andrej Murašov bezeichnet die Hip-Hop Kultur vor dem Hintergrund der lokalen Gangkultur als „[...] eine soziale Bewegung der Bewegung, welche Grenzen transzendiert“.⁸⁰ Wie bereits in dieser Arbeit an mehreren Stellen festgehalten, sind die verschiedenen Künste der Hip-Hop Kultur eng verflochten. Musik, der Rap und der Tanz reagieren aufeinander und das bereits von Anfang an. Einen besonderen Einfluss auf das Breaking soll der DJ und

⁷⁵ Move: Englisch für Bewegung. Bezeichnet als Überbegriff alle Bewegungen im Breaking.

⁷⁶ Vgl. Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 94.

⁷⁷ Nach ihrem Wettkampf bei den Olympischen Spielen 2024 sah sich Rachael Gunn auf sozialen Plattformen wie Instagram und TikTok mit Spott und Kritik konfrontiert, was sie zu einer öffentlichen Stellungnahme veranlasste.

⁷⁸ Vgl. Tricia Rose, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover: University Press of New England 1994, S. 64 und Rose (1994) nach Rappe, „Style as Confrontation: Zur Geschichte und Entwicklung des B-Boying“, S. 262.

⁷⁹ Stuckey (1987) nach Rappe, ebd., S. 266-267.

⁸⁰ Andrej Murašov, *Electronic Chants: Groove from Land to Land. HipHop-Kultur aus der Bronx, Deutschland und Bosnien*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2018, S. 84.

Produzent Afrika Bambaataa gehabt haben.⁸¹ Dies unter anderem auch, weil er die *Zulu Nation* gründete – eine Vereinigung von *DJs*, *MCs*⁸², *B-Boys*, *Graffiti-Writern* und gleichgesinnten Kulturschaffenden, die sich der Förderung von Hip-Hop-Kultur und den Prinzipien von Frieden, Liebe, Einheit und Spaß durch kreative Ausdrucksformen verschrieben haben.⁸³ Dies sollte der Gang-Kultur entgegenwirken, in dem eine Gemeinschaft entstand, die sich ohne Rivalität austauschte. Als Anführer der “Spades“ nutzte er sein historisches Wissen, um die Ganggeschichte der Bronx zu beeinflussen. Später übertrug er dieses integrative Prinzip auf den kulturellen Raum, was zur Entstehung der *Zulu Nation* führte.⁸⁴ Diese Organisation versucht bis heute, eine gemeinsame Hip-Hop Kultur zu schaffen, die sich über künstlerische Inszenierung ausdrückt – ganz ohne Gewalt.⁸⁵

Tricia Rose beschreibt weiter in „Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America“, dass den Jugendlichen innerhalb des Hip-Hops eine Identität gegeben wurde. Sie konnten sich in ihrer “crew“ selbst erfinden und fühlten sich gleichzeitig bestärkt durch den Rückhalt.⁸⁶ Sie schreibt:

„These crews are new kinds of families forged with intercultural bonds that, like the social formation of gangs, provide insulation and support in a complex and unyielding environment and may serve as the basis for new social movements.“⁸⁷

Diese *alternative lokale Identität* manifestiert sich in einem speziellen ‚Straßennamen‘, einem charakteristischen Kleidungsstil und einer persönlichen Ausdrucksweise.⁸⁸ In diesem Zusammenhang wird von der „Straße“ gesprochen, da sie einen symbolischen Kontext repräsentiert. Im Hip-Hop steht die Straße für ein *metaphorisches Konzept*, das nicht wörtlich bedeutet, dass alle Ereignisse tatsächlich auf der Straße stattfinden. Vielmehr verweist sie auf die kulturellen Ursprünge und die Lebensrealitäten, die die Bewegung geprägt haben.⁸⁹

Breaker:innen, DJs und Rapper:innen entwickelten folglich trotz begrenzter Ressourcen innovative Ausdrucksformen, um ihrer Kreativität freien Lauf zu lassen. Der berühmte Breaker

⁸¹ Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 98.

⁸² MC: Ein MC ist die Bezeichnung für einen Sprechgesängskünstler. Die Abkürzung leitet sich vom „Master of Ceremonies“ oder „Mistress of Ceremonies“ ab.

⁸³ Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 9.

⁸⁴ Andrej Murašov, *Electronic Chants: Groove from Land to Land. HipHop-Kultur aus der Bronx, Deutschland und Bosnien*, S. 85.

⁸⁵ Vgl. ebd.

⁸⁶ Vgl. Tricia Rose, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, S. 34.

⁸⁷ Vgl. ebd.

⁸⁸ Vgl. ebd.

⁸⁹ Sebastian Schröer, „Die HipHop-Szene als ‚Kultur der ‚Straße‘“, *Straße als kultureller Aktionsraum. Interdisziplinäre Betrachtungen des Straßenraumes an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis*, hg. von Sandra Maria Geschke, Wiesbaden 2009: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 61-72, hier: S. 61.

Crazy Legs fing beispielsweise mit dem Breaking an, weil seine alleinerziehende Mutter kein Geld für die Baseballgebühren hatte.⁹⁰



Abbildung 1: Crazy legs Crew © Red Bull Content Pool

Bereits von Anfang an, war das Breaking kompetitiv. Auch wenn für den Einzelnen die Zugehörigkeit einer Gruppe soziale Sicherheit bot, gab es Rivalitäten und auch Missgunst untereinander, obwohl sie im Kern vieles verband.⁹¹

Rose schreibt:

„Hip Hop remains a never-ending battle for status, prestige, and group adoration, always in formation, always contested, and never fully achieved. Competitions among and cross-fertilization between breaking, graffiti writing, and rap music was fueled by shared local experiences and social position and similarities in approaches to sound, motion, communication, and style among hip hop’s Afrodiasporic communities.“⁹²

Auch heute steht die Suche nach dem eigenen „Stil“ und der persönlichen „Identität“ im Mittelpunkt. Diese Entwicklung wird im Verlauf dieser Arbeit und im späteren Analyseteil erneut aufgegriffen, denn genau darum soll es im Wettbewerb „Red Bull Dance Your Style“ und „Red Bull BC One“ gehen.

3.1.2 (weitere) Stil-Entwicklungen und Bewegungsrepertoire

Mit dem Begriff „Urban Dance“ werden heutzutage alle Tanzstile zusammengefasst, die in urbanen Zusammenhängen entstanden sind. Dazu gehören weitergehend z. B. Popping, Waacking und House. Im Hip-Hop Tanz unterscheidet man zwischen *Funk Stilen* und *Hip-Hop Stilen*. Die Gruppe der Funk-Stile umfasst die Tanzarten Locking, Popping und Electric

⁹⁰ Vgl. Tricia Rose, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, S. 34.

⁹¹ Ebd., S. 36.

⁹² Ebd.

Boogaloo bzw. Electric Boogie.⁹³ Diese sind während der Funk-Ära entstanden⁹⁴ und haben sich zuerst an der Westküste der Vereinigten Staaten von Amerika entwickelt, wohingegen das Breaking seine Ursprünge in der Bronx sieht.⁹⁵ Die Funk Ära begann in den 1960er und 1970er Jahren.

Das Locking ist bekannt für abrupte Bewegungen, die ausdrucksstark mit pantomimischer Verspieltheit in Szene gesetzt werden⁹⁶. Charakteristisch für diese Tanzart ist die Betonung der *off beats* und puppen-ähnliche Bewegungsflüsse⁹⁷. Dabei können auch akrobatische Sprünge ihren Weg in die Choreografie finden, bei denen der Tänzer oder die Tänzerin in der Hocke mit den Knien nach innen gerichtet landet. Diese für den Körper ungewöhnlichen Positionen sorgen für den puppenähnlichen Charakter des Tanzes.

Das Popping wurde durch seine roboterähnlichen Bewegungen bekannt, die nicht nur das Moment der Illusion erzeugen, sondern vor allem dadurch, dass sie Bewegungsflüsse nur andeuten.⁹⁸ Im Gegensatz hierzu steht Boogaloo, bei dem die wellenartige Bewegung im Vordergrund steht. Der Körper soll aussehen, als besäße er keine Knochen.⁹⁹ Bei Electric Boogaloo verschmilzt der Boogaloo mit Elementen des Poppings, Lockings, Robot und Pantomime.¹⁰⁰

Wie bereits zuvor in dieser Arbeit beschrieben, gibt es typische Bewegungsmuster, die einer Tanzrichtung zugeschrieben werden können. Im Hip-Hop allerdings macht auch ein erheblicher Teil der „Freestyle“ aus. Im Rap beinhaltet Freestyle das Rappen auf einen unbekannten Beat. Der Text entsteht spontan während des Rap-Battles. Im Tanz beinhaltet der Freestyle spontane Bewegungen, die entweder innerhalb einer zuvor erlernten Choreografie stattfinden oder auch innerhalb Jam Sessions und Wettbewerben, bei denen der ganze Teil des Tanzes improvisiert wird.¹⁰¹ Das Breaking ist vielschichtig und vielseitig und so auch seine Bewegungsmuster. Als Grundlage dient zwar eine einfache Schrittkombination, die recht schnell erlernbar ist, doch die Kunst liegt darin, diese fortzuführen und mit akrobatischen, überraschenden und komplexen Bewegungsabläufen zu kombinieren.¹⁰²

Pavicic führt weitergehend drei Kategorien an, die sich im Breaking abgezeichnet haben. Die Kategorie der Top-Rocks, Down-Rocks sowie das Up-Rocking. Ebenfalls nennt sie Power-

⁹³ Vgl. Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 86-87.

⁹⁴ Vgl. ebd.

⁹⁵ Vgl. ebd., S. 88.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 89.

⁹⁷ Vgl. Gabriele Klein/Malte Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, S. 34.

⁹⁸ Vgl. Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 89-90.

⁹⁹ Vgl. ebd. S. 90.

¹⁰⁰ Vgl. ebd.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 96.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 94.

Moves. Top-Rocks sind all jene Bewegungen, die im Stehen von den Tänzer:innen ausgeführt werden. Diese Bewegungen dienen dazu, sich auf die folgenden Bewegungen einzustellen, den Körper zu lockern oder um den/die Gegner:in herauszufordern.¹⁰³

Up-Rocking bezieht sich auf Schritte, die während des Top-Rocks entstehen. Sie beinhalten rasche, schnelle Bewegungsabfolgen, sowie kämpferische Bewegungen. Dabei können Kicks ebenso wie Stoß- und Stichbewegungen beobachtet werden. Down-Rocks bzw. Foot Works ist die Bezeichnung für die Bodenarbeit im Breaking.¹⁰⁴ Zu den Power-Moves zählt vor allem die Akrobatik im Breakdance. Als Power-Moves nennt Pavicic beispielsweise Flips, Mills und Spins.¹⁰⁵ Der Freeze – das Verharren in einer bestimmten Position – ist wie bereits beschrieben, ein typisches Element im Hip-Hop. Dieser Freeze findet zum Beispiel nach einer schwierigen Schrittkombination oder einem Power Move statt. Hiermit wird noch einmal verstärkt gezeigt, dass der/die Tänzer:in Kontrolle über seinen/ihren Körper verfügt.

Während der Entstehung des Hip-Hop Tanzes entstehen „Routines“ bzw. Tanzabfolgen und Schritte, die wiederkehrend sind. So gibt es beispielsweise den „worm“ bei dem der/die Tänzer:in über den Boden gleitet wie ein Wurm, oder auch der „Running Man“, bei dem der/die Tänzer:in auf der Stelle läuft und abwechselnd dynamisch die Knie hochzieht. Der Soziologe Herman Gray stellt die Theorie auf, dass dieser Move als Metapher für das Wegrennen vor der Polizei steht.¹⁰⁶

Auch wenn es viele solcher Theorien zu den unterschiedlichsten Bewegungselementen gibt, ist die tatsächliche Entstehungsgeschichte schwierig nachzuverfolgen. Diese Theorien folgen eher einem gewissen Mythos und Erzählungen, die sich über die Jahre weitergetragen haben. Der „Crip Walk“, bekannt auch als „C-Walk“ wird eng mit der Gangkultur in Verbindung gebracht. Er soll entstanden sein, als die Gangs „Bloods and Crips“ ihren Einflussbereich in den 1970er Jahren in Los Angeles ausweiteten¹⁰⁷. Es wird angenommen, dass der Crip Walk als performatives Zeichen entstand, um Zugehörigkeit und Respekt zu zeigen. Die Bewegungen des Crip Walks haben sich im Laufe der Zeit entwickelt und sind zu einer eigenständigen Tanzform geworden, die auch außerhalb der Gangkultur populär geworden ist.¹⁰⁸

¹⁰³ Vgl. Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 94.

¹⁰⁴ Ebd., S. 94.

¹⁰⁵ Vgl. ebd.

¹⁰⁶ Herman in Rose, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, S. 49-50.

¹⁰⁷ Vgl. Christoph Eisemann, *C Walk auf YouTube. Sozialraumkonstruktion, Aneignung und Entwicklung in einer digitalen Jugendkultur*, Wiesbaden: Springer VS 2015, S. 17-18.

¹⁰⁸ Vgl. ebd.

3.1.3 Popularität und Kommerzialisierung

Das Breaking wird als die Urform des Hip-Hop Tanzes bezeichnet.¹⁰⁹ Mit der Zeit wurde das Breaking zunehmend kommerzialisiert und durch die weltweite Verbreitung rückte dieser verstärkt in den Fokus der Medien. Hip-Hop breitete sich über die Jahre von einer lokalen Subkultur zu einem transkulturellen und global vernetzten Kulturmodell aus.¹¹⁰

Weitergehend schreibt Pavicic, dass es notwendig sei, zwischen dem „Breakdancing“¹¹¹ ‚vor und nach den Medien‘ zu differenzieren.“¹¹² Breaker:innen, die bereits vor dem medialen Interesse, Breaker:innen waren, professionalisierten sich und nahmen an Wettbewerben teil. Nicht jedoch, um sich vor dem/der Gegner:in zu beweisen und Respekt zu erlangen, sondern, um Geld zu verdienen und auf Tour zu gehen.¹¹³ Durch das mediale Interesse und der Tanzbegeisterung, die 1983/84 in Kanada, Europa und Japan erfolgte, kam es laut Pavicic zur Unterteilung von Profis und Amateuren.¹¹⁴ Ab diesem Zeitpunkt, so schreibt sie, wurde das „Breaking [] zu einer theatralischen Kunstform mit Vokabular und Technik, welche ähnlich anderen Tanzgenres verfeinert und erweitert werden konnten.“¹¹⁵

Darüber hinaus haben sich im Hip-Hop auch Begriffe entwickelt, die die verschiedenen Strömungen klassifizieren sollen. So unterscheidet man beispielsweise zwischen „New School“ und „Old School“. Die Old School Ära bezieht sich auf die frühen Jahre des Hip-Hops. In dieser Zeit wurden die Grundlagen gelegt – einschließlich der vier Hauptelemente Rap, DJing, Breaking und Graffiti. Wohingegen sich Old School Hip-Hop auf eine rohere und minimalistischere Ästhetik bezieht, umfasst New School eine breitere Palette an unterschiedlichen Stilen. New School Hip-Hop ist die Weiterentwicklung dessen, wofür im Old School Hip-Hop die Grundpfeiler gelegt wurden.¹¹⁶ Auch wenn im Old School Hip-Hop die verschiedenen Tanzstile bereits experimentell waren, verschmelzen im New School Dance noch mehr verschiedene Stile miteinander.

Mit zunehmender Popularität der Club-Kultur dann, verlor das Breaking etwas an Popularität.¹¹⁷ Das hatte vor allem zwei Gründe: Erstens, weil das Breaking folglich vor allem Wettbewerb-Charakter hatte und darauf zugeschnitten war und zweitens, weil dieser Tanz-Stil mehr Platz erforderte, als es die meisten Räumlichkeiten zuließen.¹¹⁸ In den Clubs tanzten die

¹⁰⁹ Vgl. Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 102.

¹¹⁰ Vgl. Malte Friedrich/Gabriele Klein, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, S. 85.

¹¹¹ zur Erinnerung: Erst mit medialem Interesse wurde aus dem „Breaking“ die Bezeichnung „Breakdance“.

¹¹² Vgl. Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 100.

¹¹³ Vgl. ebd.

¹¹⁴ Vgl. ebd., S. 101-102.

¹¹⁵ Ebd., S. 101.

¹¹⁶ Vgl. ebd., S. 99-100.

¹¹⁷ Vgl. ebd., S. 103.

¹¹⁸ Ebd.

Menschen aufrechter. Es entwickelte sich ein neuer Begriff, der „Streetchance“. Er fungiert als Überbegriff, mit dem all jene Tanzformen angesprochen werden, die im städtischen Metier der USA entstanden und als Teil von Hip-Hop, Funk und der „Club-Culture“ zu werten sind.¹¹⁹

Neben der Differenzierung von Old School und New School ist im Laufe der Zeit noch die Klassifizierung von „Commercial Hip-Hop“ dazu gekommen.¹²⁰ In dieser Arbeit wurde bereits kurz der Aspekt der „realness“ bzw. Authentizität im Hip-Hop aufgegriffen. Für „real“ halten manche Teilnehmende diese kommerzielle Variante nicht, weil sie der Meinung sind, die Wurzeln des Hip-Hops gingen hier verloren.¹²¹

Die Frage nach Authentizität ist im Hip-Hop äußerst prägnant und interessant. Klein und Friedrich (2003) widmen mit „Is this real? Die Kultur des HipHop“ diesem Thema eine umfassende Forschungsarbeit. Im folgenden Kapitel soll dieser Aspekt ebenfalls erneut kurz aufgegriffen werden.

3.2 Soziales Potential

Als das Breaking begann, war es, wie wir in dieser Arbeit nun gesehen haben, eng verbunden mit der Gang-Kultur. Die Entstehung von Gangs selbst war durch ein starkes Gemeinschafts- und Zugehörigkeitsgefühl geprägt. Im Laufe der Jahre entwickelte sich das Breaking jedoch weiter: Aus dem anfänglichen „Straßentanz“ entstand eine breitere Bewegung, die über die Bildung von Gangs hinausging. Tanzschulen, Jugendzentren und Studios wurden weltweit gegründet, die Menschen durch Breaking bzw. im weiteren Sinne Hip-Hop Tanz zusammenbrachten und so miteinander verbunden.

Einer der wohl bekanntesten Studios weltweit ist der Millennium Dance Complex in Los Angeles.¹²² In Christine Pavicics einjähriger Feldforschung über professionelle Tänzer und Tänzerinnen dieses Studios,¹²³ sowie Hobby-Tänzer und Tänzerinnen lassen sich wichtige Erkenntnisse dieser Arbeit gewinnen, die in den folgenden Kapiteln den Grundpfeiler der Ausführungen darstellen. Da nicht alle Ergebnisse in ihrer Gesamtheit beschrieben werden

¹¹⁹ FraGue Moser-Kindler, „Alles, was du über Street Dance wissen musst“, *redbull*, 25.10.2023, <https://www.redbull.com/ch-de/was-ist-streetdance-guide#2-die-verschiedenen-street-dance-styles>, 03.11.2024.

¹²⁰ Vgl. Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 330.

¹²¹ Vgl. ebd.

¹²² Vgl. ebd., S. 121-122.

¹²³ Die Studie kombiniert qualitative und quantitative Methoden wie Interviews und Fragebögen. Ziel der Studie war es, die Vielfalt und die kulturellen Bedeutungen des Hip-Hop Tanzes zu erfassen, wobei sowohl die unterschiedlichen ethnischen Hintergründe der Amateure und Amateurinnen als auch der Profis berücksichtigt wurden. Neben Teilnehmer:innen des Millennium Dance Complex, befragte sie ebenfalls Tänzer:innen des Edge Performing Arts Studio.

können, werden hier exemplarisch jene herausgefiltert, die für diese Arbeit von besonderer Bedeutung und Relevanz sind. In ihrer Studie werden die sozialen, persönlichen und gemeinschaftlichen Aspekte hervorgehoben, die die Tänzer:innen dazu motiviert haben, mit dem Hip-Hop-Tanz anzufangen. Dazu führte sie eine offene Befragung mit zuvor definiertem Interviewleitfaden durch.¹²⁴ Für ihre Kategorien spielt die Gemeinschaftsbindung, der Selbstaussdruck und Empowerment eine übergeordnete Rolle. Gleichzeitig beruht ihre Feldstudie auf einem wissenschaftlichen Beobachtungsverfahren, bei der sie standardisierte Bedingungen festlegte, um eine möglichst objektive und vergleichbare Datenerhebung zu gewährleisten.

3.2.1 Gemeinschaftsbindung, Selbstaussdruck und Empowerment

Der Hip-Hop-Tanz betont ein hohes Maß an Freiheit. Er bietet einen sicheren Raum, in dem verschiedene Stile miteinander fusionieren können. Viele der Hobby-Tänzer:innen berichten, dass sie mit Hip-Hop angefangen haben, weil es dort keine strikten Voraussetzungen gab.¹²⁵ Der Tanz hatte ihrer Meinung nach einen einladenden Charakter. So erklärte eine der befragten Tänzerinnen folglich, dass ihr Körper im Ballett wahrscheinlich abgelehnt worden wäre und sie sich durch die Offenheit des Tanzes getraut habe, zu tanzen.¹²⁶ Pavicic stellt fest, dass sich die meisten Nennungen der Beweggründe der Laien-Tänzer:innen zur Kategorie ‚Körper- und Gefühlsempfindung‘¹²⁷ sowie ‚Inspiration‘¹²⁸ zuordnen lassen.

Hier heißt es:

„Viele scheinen sich auf ihre ganz besondere Art und Weise mit Hip Hop Tanz verbunden zu fühlen. Zumal insbesondere auch deutlich wird, dass Hip Hop Tanz nicht nur als ein Tanzstil unter vielen angesehen wird, sondern damit eben auch ein großer Teil des eigenen Gefühlslebens impliziert wird [...]“¹²⁹

Betont wird weitergehend der Aspekt der ‚Freiheit‘¹³⁰ sowie ‚Individualität‘¹³¹.

Hier schreibt sie:

¹²⁴ Vgl. Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 126.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 182-186.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd., S. 165

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Ebd., S. 166

¹³⁰ Ebd.

¹³¹ Ebd.

„Da Hip Hop Tanz im Vergleich zu anderen Tanzstilen nicht von genormten, starren Strukturen definiert wird, sind Bewegungen einerseits sehr variabel und können andererseits darüber hinaus von der tanzenden Person auch noch individuell angepasst werden.“¹³²

Viele der Hobby-Tänzer:innen beschreiben, dass sie sich während des Tanzes als authentisch und sicher wahrnehmen, obwohl nicht jeder Schritt "perfekt" ist. Dies liegt nicht zuletzt daran, dass Freude, Spaß und das „Sich-Fühlen“ laut der Tänzer:innen im Vordergrund stehen.¹³³

Pavicic hält fest, dass die Antworten der Motivationsgründe zum Tanz bei Laien und Profis sehr ähnlich ausfielen und sich kategorisch gleich eingliedern ließen.¹³⁴

Gleichzeitig gab es auch Unterschiede innerhalb der Kategorie ‚Körper- und Gefühlsempfindung‘. Interessant hierbei war, dass der Aspekt der „Natürlichkeit“¹³⁵ und des „Sich-Verliebt-Habens“¹³⁶ bei sechs der Profi-Tänzer:innen im Vordergrund stand, wiederum bei den Laien nicht in dem Ausmaß genannt wurde. Die Leidenschaft gegenüber dem Tanz als solchen, kann damit als etwas größer eingeordnet werden, obwohl sie ohnehin bei beiden Gruppen sehr hoch ist.

Ebenfalls stellten mehr Profis den ‚persönlichen Background‘¹³⁷ in Verbindung zur Auswahl von Hip-Hop Tanz in den Vordergrund.¹³⁸ Weitergehend beschreiben sowohl viele der Profis als auch der Laien, dass die Hip-Hop Kultur mehr als nur ein Tanz für sie ist. Sie sehen Hip-Hop als eine Lebensweise bzw. einen Lebensentwurf. Sie sind sich der Kultur und Herkunft des Hip-Hops bewusst und fühlen sich ihr zum größten Teil zugehörig.

Die Berufs-Tänzer:innen schildern das Choreografieren als einen natürlichen und intuitiven Prozess, bei dem sie die Bewegungen harmonisch zur Musik fließen lassen. Dabei sollte jedoch nicht übersehen werden, dass intensives Training eine zentrale Rolle spielt und die Grundlage für ihre Kunst bildet. Denn beim Freestyle oder auch der Choreografie spielt das *eigene Bewegungsvokabular* bzw. die Bewegungserfahrung eine bedeutende Rolle.¹³⁹

Festzuhalten ist außerdem, dass die professionellen Tänzer:innen den Einsatz von Gesten nicht forcieren. Sie können verwendet werden, wenn eine Allgemeingültigkeit besteht. Die Bedeutung kann sich jedoch auch innerhalb eines konkreten Songs entwickeln. Auf der anderen Seite kann die Bewegung einer Geste ähneln – ohne eine tiefere Bedeutungsebene zu

¹³² Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 166.

¹³³ Vgl. ebd.

¹³⁴ Sie gliederte die Ergebnisse für Profis in „Körper- und Gefühls-Empfindung“, „Inspiration“, „Tanzstil“, „Musik“, „Beruf, Freiheit (Ausdruck/Release)“, „Background“ und für Laien in „Körper- und Gefühlsempfindung“, „Background“, „Inspiration“ und „Musik“.

vgl. hierzu: ebd., S. 171.

¹³⁵ Ebd., S. 172.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd., S. 170.

¹³⁸ Insgesamt 8 Personen der Profi-Tänzer:innen nannten diesen Grund. Im Gegensatz dazu nur eine Person der Laien-Tänzer:innen.

¹³⁹ Vgl. Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 205.

haben.¹⁴⁰ Gesten, die sie im Tanz verarbeiten, können auch im alltäglichen Einsatz verwendet werden und sind somit nicht spezifisch dem Tanz zu zuordnen.¹⁴¹ Allerdings glaubt die Mehrheit der befragten Profi-Tänzer:innen, dass man ihre verwendeten Gesten im Lebensstil der Hip-Hop Kultur wiederfindet. Selbst, wenn diese nur einen bestimmten „vibe“ oder „flow“¹⁴² ausdrücken.

Pavicic fasst es wie folgt zusammen:

„[...] Die Gesten bzw. Ausdrucksbewegungen aus dem Bereich Hip Hop Tanz können zwar als spezifisch für diese Kultur bezeichnet werden, sie müssen deshalb allerdings noch lange keine (allgemein) für die Hip Hop Kultur spezifische Bedeutung transportieren.“¹⁴³

Sie stellt in ihrer Untersuchung ebenfalls die Frage nach der Authentizität, die, wie in dieser Arbeit bereits aufgezeigt wurde, durch die Geschichte des Hip-Hops eine große Bedeutung hat. Professionelle Tänzer:innen antworten auf die Frage, ob sie authentische Hip-Hop-Tänzer:innen seien, dass sie sich „auf dem Weg dorthin“ befänden. Die Autorin hingegen hat sie bereits als solche wahrgenommen.¹⁴⁴

Die Autorin macht durch ihre Beobachtungen und Interviews drei Hauptdimensionen fest, die die „realness“ im Hip-Hop Tanz beschreiben, namentlich das „feeling“, das Fertigniveau und den Lifestyle.¹⁴⁵ Das „feeling“ bezieht sich auf die emotionale Tiefe mit der ein:e Tänzer:in seine/ihre Bewegungen ausführt. Oft wird dies auch als die Fähigkeit verstanden, die Musik und ihre Botschaft körperlich und emotional geeignet und passend auszudrücken. Das Fertigniveau hingegen umfasst die technische Präzision, die Kreativität und die Beherrschung der verschiedenen Tanzstile, die innerhalb der Hip-Hop-Kultur praktiziert werden. Schließlich verweist der Lifestyle auf die Art und Weise, wie der/die Tänzer:in Hip-Hop als Teil seines/ihrer täglichen Lebens integriert – einschließlich der Mode und Sprache. Innerhalb dieser Kategorien lassen sich eine tiefe Verbundenheit zum eigenen Körper, wie auch zu den Körpern der anderen verzeichnen. Der Tänzer bzw. die Tänzerin verfolgt eine soziale Choreografie, dadurch, dass er oder sie sich in der Hip-Hop Kultur integriert. Zum anderen dienen die anderen Körper als Inspirationsquelle und Unterstützung.¹⁴⁶

¹⁴⁰ Vgl. Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 205.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 211.

¹⁴² ‚vibe‘ und ‚flow‘ sind Kernbegriffe im Hip-Hop, die sowohl Bewegungsstil als auch den im Rap beschreiben. Sie stehen für die besondere Art und Weise der Präsentation. Darunter zählen fließende Übergänge in der Darstellung und das Verhalten auf der Bühne bzw. während der Präsentation.

¹⁴³ Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 220.

¹⁴⁴ Vgl. ebd., S. 339.

¹⁴⁵ Ebd., S. 340.

¹⁴⁶ Gabriele Klein/Malte Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, S. 195-197.

Es ist klar, dass sich die körperlichen Fähigkeiten von Hobby-Tänzer:innen und professionellen Tänzer:innen unterscheiden. Interessant ist aber, dass sich trotzdem keine und keiner der Mitmachenden ausgeschlossen fühlt. Viel eher nutzen die Laien-Tänzer:innen die Professionalität der anderen als Inspiration. Obwohl sie folglich nicht die gleiche Expertise besitzen, bezeichnen und sehen sie sich allesamt als Hip-Hop Tänzer:innen. Das Bewegungsrepertoire kann und wird sich, je länger man tanzt, stetig erweitern.

Jilou Rasou¹⁴⁷, eine renommierte Breakerin aus Deutschland, beschreibt, dass genau dieser Fakt sie am Breaking fasziniert. Das bedeutet nämlich auch, dass sie nicht auslernt, denn *Moves* werden überarbeitet, angepasst, erweitert und erneuert.¹⁴⁸ Dies ist ein stetiger Prozess. Faktoren, die für den sozialen und individuellen Charakter des Tanzes festgemacht werden können, sind demnach: Körperbewusstsein, Durchhaltevermögen, Individualität, eine performative Werkzeugkiste, Erlernen von Bewegungsmustern und Experimentierfreude.

3.2.2 Die Bedeutung des Körpers

„Tanz lenkt die Aufmerksamkeit auf die Bewegungen des Körpers,
welche als Metapher funktionieren.“¹⁴⁹

Der Körper ist demnach Zeichenträger und expressives Medium zugleich. In der Art, wie wir uns kleiden und in unserer Gestik und Mimik finden wir Ausdrucksformen, die unser Selbst widerspiegeln. Dieser Körper agiert wiederum als Medium und erzeugt Bedeutung bei unserem Gegenüber.¹⁵⁰ Klein und Friedrich wenden die Habitus-Theorie Bourdieus auf den Hip-Hop an und halten fest, dass „[z]ur körperlichen Inszenierung der habituellen Disposition, die mit Bourdieu betrachtet vor allem eine Inszenierung des Glaubens und der Akzeptanz der feldspezifischen Regeln darstellt, zählen im Hip-Hop neben dem Bekleidungscode vor allem Körperhaltungen, Bewegungsabläufe sowie das Beherrschen szenespezifischer Techniken und eines entsprechenden Sprachcodes“.¹⁵¹ Hierbei geht es also um internalisierte soziale Strukturen, die das Handeln, Denken und Fühlen des Individuums beeinflussen. Dabei entsteht eine Wechselwirkung zwischen sozialem Umfeld und dem erlernten Habitus. Der Habitus

¹⁴⁷ Sie ist schon seit fast 20 Jahren Breakerin. vgl. hierzu: cosmo, 10.05.2024, Uhrzeit nicht bekannt, [instagram.com, https://www.instagram.com/cosmo/reel/C6yfi5vXbS/?hl=de](https://www.instagram.com/cosmo/reel/C6yfi5vXbS/?hl=de), 14.11.2024.

¹⁴⁸ Vgl. „Breaking - Dream of Paris. Die Geschichte von sechs deutschen Breaker*innen auf ihrem Weg zu den Olympischen Spielen 2024 in Paris – eine sechsteilige Doku-Serie.“, Episode 1, R.: Moritz Orgeldinger/Jörg Falbe, ZDF, 2024.

¹⁴⁹ Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 107.

¹⁵⁰ Vgl. ebd., S. 28

¹⁵¹ Gabriele Klein/Malte Friedrich, *Is this real? Die Kultur des Hip Hop*, S. 194.

interagiert mit dem sozialen Feld, in dem sich das Individuum befindet und beeinflusst sein Verhalten, seine Präferenzen und seine Position innerhalb dieses Feldes. Dieser Habitus wird jedoch nicht einfach nachgeahmt, sondern individuell angepasst und verändert. Aus diesem Grund wird der Begriff in diesem Zusammenhang auch stärker hinterfragt, da die aktive Rolle des handelnden Subjekts hervorgehoben wird. Die Hip-Hop Kultur wird außerdem als sich permanent weiterentwickelnd beschrieben.¹⁵²

In dieser Arbeit wurde bereits die Entstehung von Gangs im Zusammenhang mit der Entwicklung des Hip-Hops thematisiert. Zur mimetischen Aneignung von Tanzschritten, Gestik und Mimik gehörte damals wie heute auch das Tragen der „richtigen Kleidung“. In den Anfangszeiten der Straßen-Gangs konnte die falsche Bekleidung lebensgefährlich sein. Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gang wurde mit einem farbigen Tuch markiert, auch „Bandana“ genannt. Die bekanntesten Farben blau und rot signalisieren bis heute die Rivalität zwischen den „*Crips*“ (*blau*) und den „*Bloods*“ (*rot*) – zwei der einflussreichsten Gangs in den USA.¹⁵³ Gleichzeitig machten bekannte Rapper wie Tupac Shakur ihr persönliches Erkennungs- und Markenzeichen daraus.¹⁵⁴ Die Symbolkraft des Bandanas wird mittlerweile ebenfalls in Modelinien oder Protestaktionen aufgegriffen, wie zum Beispiel als Schutz gegen die Polizeigewalt in den USA.¹⁵⁵

Es gibt einige Merkmale und Trends, die sich in der Hip-Hop Kultur durchgesetzt haben, wie beispielsweise „Baggy Jeans“, „Beanies“, „Hoodies“, oder auch glitzernde Schmuckstücke wie große goldene Ketten.¹⁵⁶ In einem eigengeführten Interview mit Tim ‚Beam‘, dem PR-Manager bei Eimsbush Records aus Hamburg, zitieren Friedrich und Klein (2003) wie folgt:

„‘Einen Klamottenkodex gibt’s auch im HipHop. Auf der einen Seite ist es so: Die Leute müssen so eigen sein wie nur möglich, auf der anderen Seite muß es aber im Rahmen dieser ganzen HipHop-Bewegung liegen, es darf nicht komplett rausfallen‘.“¹⁵⁷

Klein und Friedrich beschreiben den Prototypen eines Hip-Hoppers weitergehend als „[...] [c]ool, kollegial, relaxt, leistungsorientiert, diffus politisch, auf Authentizität bedacht,

¹⁵² Vgl. Menrath (2001) in Jochen Bonz/Jens Wietschorke, „Habitus und Kultur: Das Habituskonzept in den empirischen Kulturwissenschaften. Ethnologie – Volkskunde – Cultural Studies“, *Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven*, hg. von Alexander Lenger et. al, Wiesbaden: Springer VS 2013, S. 285-306, hier: 301.

¹⁵³ Vgl. Christoph Eisemann, *C Walk auf YouTube. Sozialraumkonstruktion, Aneignung und Entwicklung in einer digitalen Jugendkultur*, S. 136.

¹⁵⁴ Hella Schneider, „Das Bandana als Protest-Symbol: Was die Tücher so aussagekräftig macht“, 04.06.2020, <https://bellevue.nzz.ch/stil-design/mode/bandana-als-protest-symbol-was-das-tuch-so-aussagekraeftig-macht-ld.1559626>, 15.11.2024.

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Vgl. Tricia Rose, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, S. 36-37.

¹⁵⁷ Tim ‚Beam‘ in Gabriele Klein/Malte Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, S. 35.

echt.“¹⁵⁸ „Hip-Hop zu sein“ folgt demnach einer bestimmten Performativität.¹⁵⁹ Den Respekt der Community bekommt man, wenn man „[...] den szenespezifischen Normenkodex hält, zugleich aber mit einem eigenen Stil traditionelle Ästhetiken überschreitet“.¹⁶⁰

Da der Hip-Hop also wie beschrieben eine immer fortschreitende und wandelnde Kultur beinhaltet, setzt dies also voraus, dass man sich – zugehörig zu dieser – stetig weiterentwickelt. Klein und Friedrich beschreiben dies als einen *mimetischen Vorgang*, bei dem das „Gelernte“ internalisiert und *neu performativ* umgesetzt wird.¹⁶¹

3.3.3 „B-Boys“ und „B-Girls“

Allgemein kann an dieser also Stelle festgehalten werden, dass das B-Boying von Anfang an eine – so Rappe – „[...] symbolisch-körperliche Praxis [...]“ darstellte, die sich durch die „[...] Aneignung und die Beherrschbarkeit des eigenen Körpers im Tanz den desolaten und unkontrollierbaren Lebensumständen in den afroamerikanischen Gettos [...]“¹⁶² entgegenstellte. Dabei ging es gleichermaßen um das Finden der eigenen Identität.¹⁶³

Hier heißt es weiter:

„Zudem legen sie Zeugnis davon ab, wie die leidvollen Erfahrungen mit strukturellem Rassismus und sozialer Verelendung auch auf körperlicher Ebene verarbeitet wurden (und werden); und sich durch vielfältiges ästhetisches Handeln eine symbolisch agierende und sozial bedeutsame lokale Subkultur entwickelt(e) – ein Modell, das sich durch seinen Erfolg und seine breite Akzeptanz auch auf globaler und ökonomischer Ebene durchsetzte und eine eigenständige, auch kommerziell erfolgreiche Popkultur hervorbrachte.“¹⁶⁴

Gleichzeitig hat sich von Beginn an das Breaking in einem urbanen Umfeld entwickelt, das stark von „männlichen Codes“¹⁶⁵ und einem Wettbewerbsgedanken geprägt war. Diese Kämpfe um Respekt und Anerkennung auf der Tanzfläche waren und sind tief in einem heteronormativen Weltbild verankert, in dem Männer die zentrale Rolle einnehmen und sich gegenüber anderen Männern beweisen.¹⁶⁶

¹⁵⁸ Ebd., S. 195.

¹⁵⁹ Vgl. ebd., S. 198.

¹⁶⁰ Gabriele Klein/Malte Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, S. 200.

¹⁶¹ vgl. Gabriele Klein/Malte Friedrich, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, S. 133.

¹⁶² Michael Rappe, „Style as Confrontation: Zur Geschichte und Entwicklung des B-Boying“, S. 280.

¹⁶³ vgl. ebd.

¹⁶⁴ ebd.

¹⁶⁵ Damit seien Verhaltensweisen, Symbole und Ideale gemeint, die traditionell oder kulturell mit Vorstellungen von Männlichkeit assoziiert werden.

¹⁶⁶ vgl. Tricia Rose, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, S. 48-50.

Auch die visuelle Ästhetik des Breaking betont oft maskuline Attribute: Tief liegende Körperhaltungen, akrobatische Bewegungen und kraftvolle Posen dominieren die Performances. Frauen, die in dieser Szene Anerkennung finden möchten, sehen sich häufig gezwungen, sich an die bestehenden Normen anzupassen und ihre Fähigkeiten in einem Umfeld unter Beweis zu stellen, das stark von männlichen Idealen geprägt ist. Dadurch entsteht eine strukturelle Hürde für Tänzerinnen, die einerseits die gleiche Anerkennung wie ihre männlichen Kollegen erreichen möchten, andererseits aber mit den tradierten Geschlechterrollen und Erwartungen konfrontiert sind.¹⁶⁷ Nicht zuletzt auch deshalb, weil viele der Moves als wenig feminin und „zu gefährlich“ von den männlichen Gleichaltrigen deklariert wurden.¹⁶⁸

Rose schreibt zwar, dass es einen körperlichen Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Breaker:innen gibt, zum Beispiel dadurch, dass männliche Breaker mehr Muskelkraft haben und Frauen grundsätzlich körperlich flexibler sind, was zum Beispiel für fließendere Übergänge zwischen den einzelnen Bewegungen führt. Doch das heißt an sich nicht, dass Frauen körperlich nicht zu Powermoves in der Lage wären. Viele Beispiele beweisen hier das Gegenteil. Rose schreibt weiter, dass viele Breakerinnen von männlichen Gleichaltrigen entmutigt wurden zu breaken, weil das als „unweiblich“ und „unsicher“ betrachtet wurde.¹⁶⁹ Das führte dazu, dass viele Breakerinnen die Moves erst recht in einer sehr femininen Art und Weise ausführten.¹⁷⁰

Rose schreibt:

„Female breakdancers sometimes executed moves in conventionally feminine ways, to highlight individuality and perhaps to deflect male criticism. Again, women who performed these moves were often considered masculine and undesirable or sexually ‘available.’ Although these sexist attitudes regarding the acceptable limits of female physical expression are widespread, they are not absolute.”¹⁷¹

Weiter heißt es:

“In my interview with Crazy Legs and Wiggles, two Rock Steady Crew dancers, Crazy Legs had no objections to any female dancers executing any moves, whereas Wiggles would ‘respect’ a female breaker but was not as comfortable with females exhibiting the level of physical exertion breaking required.”¹⁷²

¹⁶⁷ Vgl. Tricia Rose, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, S. 49.

¹⁶⁸ Vgl. ebd., S. 48.

¹⁶⁹ Tricia Rose, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, S. 48.

¹⁷⁰ Auch im Deutschen wird überwiegend der englische Begriff „Moves“ verwendet, was auf die historischen und kulturellen Wurzeln des Hip-Hops zurückzuführen ist.

¹⁷¹ Tricia Rose, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, S. 49.

¹⁷² Ebd.

Laut Gunn (2021) ist dieses Phänomen weiterhin ein Problem der (medialen) Unterrepräsentation. Das führt ebenfalls dazu, dass sich weniger Mädchen und Frauen im Breaking trauen bzw. bestärkt sehen.¹⁷³ Tanzfestivals wie das „Red Bull BC One“ sorgen für mehr Sichtbarkeit in einem männlich dominierten Feld.¹⁷⁴

Obwohl der Unterschied zwischen männlichen und weiblichen Tänzer:innen im Bereich des Breaking und Hip-Hop Tanzes ein bedeutendes Thema darstellt, das sowohl auf sozialer als auch auf politischer Ebene interessante Perspektiven bietet, wird dieses Thema in der vorliegenden Arbeit aus Gründen der Fokussierung und des Umfangs nicht im Detail behandelt. Es ist jedoch wichtig zu betonen, dass eine vertiefte Auseinandersetzung mit den Geschlechterdynamiken in diesem Kontext wertvolle Impulse für zukünftige Forschungen liefern könnte. Ebenso stellt das Thema „Sexismus“ im Zentrum der Hip-Hop-Kultur – auch wenn es bereits vielseitig Bestandteil wissenschaftlicher Diskurse ist – weiterhin ein relevantes Forschungsfeld dar, das in einer sich ständig weiterentwickelnden Gesellschaft wichtige neue Erkenntnisse zu bieten hat.

4 Gemeinschaft und Identität durch globale und lokale Praktiken – Analyse eines internationalen Events

In meiner Masterarbeit beabsichtige ich das Tanzevent „Red Bull Dance Your Style“ und „Red Bull BC One“ als konkrete Beispiele für die Untersuchung des sozialen und politischen Potenzials von Breaking und Hip-Hop Tanz zu analysieren. Die Auswahl dieses Events erfolgt aus zweierlei Gründen:

- (1) Erstens ist „Red Bull Dance Your Style“ ein international anerkanntes und bedeutendes Event in der Hip-Hop-Kultur, das Tänzer:innen eine Plattform bietet, um ihre Fähigkeiten zu präsentieren und sich in einem kompetitiven, aber zugleich offenen Format auszudrücken.
- (2) Zweitens eignet sich das Event repräsentativ für die Art von Performances, die im Zentrum meiner Untersuchung stehen und ermöglicht, die theoretischen Konzepte und Erkenntnisse, die ich im Verlauf meiner Arbeit entwickelt habe, auf ein spezifisches und aktuelles Beispiel anzuwenden.

¹⁷³ Vgl. Rachel Gunn, „Where the #bgirls at? Politics of (in)visibility in breaking culture“, *Feminist Media Studies*, 22:6, Vol. 22, NO. 6, 1447-1462, DOI: 10.1080/14680777.2021.1890182.

¹⁷⁴ Vgl. Julian Vater/Lisa Hechenberger, „Breaking ist weiblich: Das sind unsere Top 7“, *Red Bull*, 20.05.2022, <https://www.redbull.com/at-de/theredbulletin/die-besten-b-girls>, 12.11.2024.

Zu Beginn der Analyse gebe ich einen kurzen Überblick, der sowohl die Geschichte und Entwicklung von „Red Bull Dance Your Style“ sowie „Red Bull BC One“, als auch die Struktur und den Ablauf der Events umfasst. Besonderes Augenmerk werde ich weitergehend auf die einzigartigen Merkmale dieses Formats legen, insbesondere auf die *Improvisationskomponente* und die *aktive Einbindung des Publikums*, die spezifische Ausdrucksformen fördert.

Ein weiterer Fokus der Analyse liegt auf der gesellschaftlichen Einordnung der Aufführungen. Hier werde ich die Performances in ihren sozialen, kulturellen und politischen Kontext einbetten. Dabei sollen gleich zwei Aufführungen exemplarisch herangezogen werden:

- (1) Zum einen ein Battle aus der Veranstaltungsreihe „Red Bull Dance Your Style“, da hier verschiedene urbane Stile präsentiert werden und Tänzer:innen ihre – wie der Name bereits andeutet – Individualität im Tanz zeigen.
- (2) Zum anderen ein Battle aus der Veranstaltungsreihe „Red Bull BC One“, da hier Breaker:innen gegeneinander antreten. Im Gegensatz zu anderen urbanen Tanzstilen bleiben beim Breaking die Grenzen der Stilrichtung erkennbarer. Wie außerdem an mehreren Stellen in dieser Arbeit bereits erwähnt, bildet das Breaking die Urform der kulturellen Bewegung.

Dies ermöglicht, die zuvor identifizierten *Muster und Symbole* in einem konkreten Kontext zu veranschaulichen und die theoretischen Überlegungen praxisnah zu untermauern. Durch diese Fokussierung kann ich die Fragestellungen in der notwendigen Tiefe bearbeiten, ohne den Rahmen meiner Arbeit zu überschreiten.

Im Rahmen meiner Untersuchung habe ich die jeweiligen finalen Aufführungen (2023) des „Red Bull Dance Your Style“-Events und des „Red Bull BC One“-Events analysiert. Zum einen treten die Breakerinnen „B-Girl Ami“ und „B-Girl 671“ gegeneinander an und zum anderen „Waackxxxxy“ und „Gio“. Die Battles bieten ein anschauliches Beispiel dafür, wie Körperzeichen, Symbole und ihre gesellschaftliche Bedeutung im Kontext von Hip-Hop inszeniert und interpretiert werden.

4.1 Zu den Events

Das „Red Bull BC One“ wurde erstmals 2004 ins Leben gerufen. Es hat sich seitdem zu einem der weltweit bedeutendsten Einzel-Breaking-Battles entwickelt. Das Event wird von Red Bull organisiert, einer Marke, die sich stark im Bereich der Unterstützung von Extremsportarten und

urbanen Kulturen engagiert.¹⁷⁵ Red Bull ist als globale Marke für seine Unterstützung von Sport und Kultur bekannt und nutzt Events wie „BC One“, um die Breaking-Community zu fördern und zu unterstützen. Red Bull als Marke verfolgt an dieser Stelle ebenfalls eigene Interessen, indem sie durch die Ausrichtung solcher Events ihre Marke positioniert und stärkt. Durch die Platzierung des Markennamens und des Logos bei verschiedenen Aspekten des Events – wie auf Werbematerialien, auf Bühnen und in Medienberichten – wird die Marke gezielt in den Vordergrund gerückt. Auch spielt Red Bull den Content, der bei den Events entsteht, auf verschiedenen Kanälen aus, um eine hohe Reichweite zu generieren. Die Tänzer:innen und die Marke stehen im *reziproken Verhältnis*. Red Bull kann die Marke durch die Tänzer:innen an ein junges urbanes Publikum vermarkten.¹⁷⁶ Sie verleihen der Marke eine gewisse Authentizität in der Hip-Hop Kultur, denn hier treten Tänzer:innen an, die in der Szene sehr geschätzt werden.¹⁷⁷ Die Tänzer:innen wiederum profitieren von der hohen Reichweite des Unternehmens. Die Teilnahme an einem Wettbewerb ist für viele ein Karrieresprung.

Beim „Red Bull BC One“ treten die besten Breaker:innen weltweit in Einzelkämpfen gegeneinander an. Die Anzahl der Teilnehmenden variiert je nach Eventstufe. Das Finale umfasst normalerweise 16 der besten Breaker:innen weltweit, die sich in einem „Knockout-System“ messen. Dabei sind die Gruppen unterteilt in männliche und weibliche Breaker:innen. Diese Tänzer:innen haben sich durch regionale Qualifikationswettbewerbe und andere Vorauswahlen qualifiziert.

Das „Red Bull Dance Your Style“-Event wurde erstmals im Jahr 2018 ins Leben gerufen. Es ist ein junges Tanz-Event, das sich seit seiner Gründung schnell zu einem der bekanntesten Tanzwettbewerbe im Bereich des urbanen Tanzes entwickelt hat. Auch hier treten die besten 16 Tänzer:innen (national oder international) gegeneinander im Finale an. Das Besondere hieran ist, dass das Publikum entscheidet, wer die Battle-Runde gewinnt. Da die Wettbewerbe aus diesem Jahr zum Zeitpunkt der Erstellung der Arbeit noch nicht abgeschlossen sind, habe ich mich entschieden, jeweils die Final-Vorführungen des letzten Jahres (2023) zu analysieren.

¹⁷⁵ Vgl. „How Red Bull BC One is breaking new ground in dance“, *Red Bull*, 04.04.2019, <https://www.redbull.com/car-en/red-bull-bc-one-dance-event-history>, 14.11.2024.

¹⁷⁶ Vgl. John Dudovsky, „Red Bull GmbH“, 01.08.2012, <https://research-methodology.net/red-bull-gmbh/>, 14.11.2024.

¹⁷⁷ Vgl. Luke Sullivan, „How action sports brands connect their brand to their consumers sub cultures and strive to remain authentic“, 2024, <https://cogbranding.com.au/how-action-sports-brands-connect-their-brand-to-their-consumers-sub-cultures-and-strive-to-remain-authentic/>, 14.11.2024.

4.2 „Waackxxxxy vs. Gio“¹⁷⁸

Die Veranstaltung besteht aus drei Runden, in denen Tänzerin Waackxxxxy und Tänzer Gio in einem 1-gegen-1-Duell antreten. In diesem Jahr wurde das Finale in Frankfurt ausgetragen. Die Location wechselt jedes Jahr und wird weltweit veranstaltet. Die Teilnehmer:innen kommen aus verschiedenen urbanen Tanzstilen wie Popping, Locking, House, Twerking oder Krumping. In dem Fall kann man die Südkoreanerin Waackxxxxy dem Tanzstil Waacking zuordnen. Waacking ist ein expressiver Tanzstil, der in den 1970er Jahren in den LGBTQ+-Clubs von Los Angeles entstand. Im Waacking spielen die Hände und Arme eine zentrale Rolle. Die charakteristischen Bewegungen bestehen aus schnellen, kontrollierten Armrotationen und dynamischen Gesten, die oft über und hinter dem Kopf ausgeführt werden. Die Tänzer:innen „schlagen“ ihre Arme rhythmisch im Takt der Musik, während die Hände dabei präzise und elegant eingesetzt werden, um die Bewegungen zu akzentuieren. Die Arme und Hände vermitteln Emotionen und Dramatik – oft inspiriert von Posen aus Hollywood-Filmen oder Mode. Die fließenden und dennoch kraftvollen Bewegungen der Arme machen Waacking zu einem visuell beeindruckenden und ausdrucksstarken Tanzstil.¹⁷⁹

Den Niederländer und Tänzer Gio kann man zu keinem konkreten Tanzstil zuordnen – er kombiniert verschiedene miteinander. Seine Stilrichtung wird von Red Bull als „Hip-Hop“ beschrieben. Ohnehin sollte an dieser Stelle noch einmal erwähnt werden, dass urbane Stile miteinander variieren können und das mittlerweile auch immer stärker tun. Auffallender sind daher Tanzstile wie Waacking und Krumping, da sie expressive Elemente beinhalten, die sich klar von dem sonstigen fluiden Hip-Hop-Stil abgrenzen.

Die Musik wird vom DJ ausgewählt und umfasst verschiedene Genres – über Hip-Hop, Funk, bis hin zu Pop und Elektro. Das Besondere dabei ist, dass die Tänzer:innen vorher nicht wissen, welches Lied gespielt wird. Sie müssen spontan auf die Musik reagieren und ihre Bewegungen darauf abstimmen. Da die Musik unbekannt ist, sind Improvisationsfähigkeit und Kreativität besonders wichtig. Die Tänzer:innen müssen zeigen, dass sie in der Lage sind, sich blitzschnell an die Musik anzupassen und ihre Moves entsprechend zu präsentieren. Der Tänzer oder die Tänzerin mit den meisten Stimmen gewinnt das Finale. Das Publikum hält nach den

¹⁷⁸ Vgl. „Waackxxxxy vs The Crown FULL ROUNDS VIDEO Red Bull Dance Your Style World Final 2023“, pipe sandoval, *YouTube*, 04.02.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=3ZN2FJh8kEQ&t=578s>, 17.10.2023. Zum Zeitpunkt der Erstellung dieser Arbeit hatte das Video eine Dauer von 8:24 Minuten. Es ist jedoch ersichtlich, dass das Video mittlerweile gekürzt wurde.

¹⁷⁹ Vgl. Jessie Ma, „What is Whacking (Waacking)?“, *Steezy 2024*, <https://www.steezy.co/posts/waacking-voguing>, 13.11.2024.

Runden entweder ein rotes oder ein blaues Licht nach oben. Die Tänzer:innen treten demnach mit der Farbe Rot oder Blau auf.¹⁸⁰

In der finalen Runde von “Red Bull Dance Your Style 2023” startet Waackxxxxy das Battle. Der DJ läutet das Battle mit dem Song „family ties“ von Baby Keem und Kendrick Lamar ein. Waackxxxxy beeindruckt gleich zu Beginn mit ihrer außergewöhnlichen Körperbalance, indem sie ihre Arme und Beine im Einklang mit der Musik dynamisch und kraftvoll durch den Raum schwingt. In einer eleganten Pose – auf einem Bein balancierend – verlagert sie ihr Gewicht gekonnt in Richtung Boden; ohne dabei die Kontrolle zu verlieren. Ihre Bewegungen sind weit und ausdrucksstark, gleichzeitig aber von einer anmutigen Leichtigkeit durchzogen. Mit jeder Bewegung reagiert sie präzise auf den Rhythmus und die Nuancen der Musik, die sie geschickt interpretiert und in ihren Tanz einfließen lässt. Sie überzieht ihre Zeit, welches direkt von ihrem Gegner angemerkt wird. Gio gibt ein Handzeichen, sodass der DJ die Musik zurückdreht, denn der Wettbewerb soll fair ablaufen. Die Moderatoren kommentieren: „Bring it back, baby!“¹⁸¹

Gio beginnt seinen Auftritt in einer tiefen Hocke. Bereits hier wird deutlich, wie die Tänzer während eines Battles durch ihre Bewegungen kurze Geschichten erzählen und die Musik interpretieren. Bei ihm wirkt es so, als würde er an einer unsichtbaren Glühbirne drehen – eine symbolische Geste, die das Publikum sofort in seine Erzählung miteinbezieht (siehe Abbildung 2). Kurz darauf tippt er sich mit Zeige- und Mittelfinger beider Hände rhythmisch auf den Kopf, bevor er sich in einem explosiven Sprung kraftvoll aufrichtet (siehe Abbildung 3).



Abbildung 2: „Gio dreht an Glühbirne.“



Abbildung 3: „Tänzer Gio springt explosiv hoch.“

¹⁸⁰ Vgl. Jacky Winter, „Learn what makes Red Bull Dance Your Style special among competitions“, *Red Bull*, 26.06.2021 <https://www.redbull.com/int-en/3-things-red-bull-dance-your-style-does-different>, 12.11.2024.

¹⁸¹ „Waackxxxxy vs The Crown FULL ROUNDS VIDEO Red Bull Dance Your Style World Final 2023“, *YouTube*, 04.02.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=3ZN2FJh8kEQ&t=578s>, 25.09.2023, vgl. TC: 01:40-01:46.

Gio nutzt geschickt sein Körpergewicht, geht immer wieder tief in die Knie und beugt dabei seinen Rücken, wodurch er eine starke Bodenverbundenheit zeigt. Seine Bewegungen sind durchweg akrobatisch und mit einer geschickten Kontrolle über seinen Körper. Mit Wechsel der Musik, wird die zweite Runde eingeläutet und Waackxxxxy übernimmt erneut. Sie passt ihren Stil der Musik an, in dem sie ihre Bewegungen „federnder“ gestaltet. Zu den Klängen von Rema's „Calm Down“ gleitet sie rhythmisch über den Boden, ihre Arme und Beine bewegen sich präzise im Einklang mit der Musik. Dabei wird deutlich, dass beide Tänzer:innen am Ende der Runde bewusst den Blickkontakt zueinander suchen, um das Gegenüber spielerisch zu provozieren und die Spannung des Moments zu steigern.

Das Publikum verfolgt die Szene gespannt. Einige der Zuschauenden filmen die Performance mit ihren Handys. Waackxxxxy beeindruckt durch ihre außergewöhnlich präzisen und schnellen Armbewegungen, die nahtlos mit kraftvollen Beinschwüngen kombiniert werden. Gleichzeitig fasziniert Gio durch seine weiten, fließenden Bewegungen, die ein hohes Maß an Körperkontrolle und Flexibilität erfordern. Es scheint gerade so, als ob seine Gelenke keine physischen Grenzen kennen würden.

Waackxxxxy startet ihre dritte Runde mit einem kleinen Schal in der Hand, den sie expressiv nach oben und damit auf Spannung hält, was ihrem Auftakt eine besondere Dramatik verleiht (Siehe Abbildung 4) Eine bemerkenswerte Szene ereignet sich von Minute 05:05 bis 05:10: Mit ihrem rechten Arm deutet sie auf ihren Gegner Gio und simuliert das Aufspannen eines Bogens, gefolgt vom symbolischen Abschuss eines imaginären Pfeils (siehe Abbildung 5).



Abbildung 4: „Waackxxxxy mit Schal.“



Abbildung 5: „Waackxxxxy spannt den Bogen.“

Gio reagiert nicht auf diese provokative Geste. Während Waackxxxxy ihre Choreografie fortsetzt, zieht sich Gio im Hintergrund langsam die Schuhe aus. Er nutzt diese anschließend als Requisite, um die er tänzelt. Seine Bewegungen in dieser Runde erinnern stark an Salsa und unterstreichen seine tänzerische Vielseitigkeit sowie seine Improvisationskunst. Begleitet wird diese Performance vom Song „Conga“ von Gloria Estefan, einem Klassiker aus den 80er

Jahren. Der Text des Liedes – „Come on, shake your body baby, do the conga. I know you can't control yourself any longer. Feel the rhythm of the music getting stronger. Don't you fight it till you've tried it, do the conga beat“¹⁸² – passt sehr gut zur Energie und Dynamik des Battles, da er die kraftvolle Verbindung von Musik und Körperbewegung hervorhebt. Die Wahl dieses Songs durch den DJ könnte nicht nur eine Hommage an die Ursprünge der Tanzkultur sein, sondern auch eine Einladung, den rhythmischen Fluss und die Leidenschaft im Tanz zu zelebrieren – etwas, das im Hip-Hop-Kontext ebenfalls eine zentrale Rolle spielt.

Weiter heißt es: "Feel the fire of desire. As you dance the night away. 'Cos tonight we're gonna party. Till we see the break of day".¹⁸³ Diese Zeilen passen ebenfalls zu dem Event, da sie den gemeinschaftlichen Aspekt und den Spaß am Tanzen betonen. Sie unterstreichen, dass es beim Battle nicht nur um technische Perfektion geht, sondern darum, sich von der Musik leiten zu lassen und die Freude an der Bewegung in den Vordergrund zu stellen. Dieser lockere, aber kraftvolle Ansatz spiegelt auch den Geist des Hip-Hops wider, bei dem es um Ausdruck, Energie und das gemeinsame Erleben von Musik und Tanz geht.

Gio beendet seine Runde mit einem „Side Slide“. Diese Technik, die scheinbar mühelos den Eindruck vermittelt, als würde der Tänzer über den Boden schweben, hat ihre Ursprünge in den frühen 1970er Jahren in Stilen wie Popping und Locking, die aus der Funk-Szene hervorgegangen sind. Bewegungen wie der „Side Slide“ und der bekannte „Moonwalk“ wurden von Pionieren wie Boogaloo Sam und später Michael Jackson populär gemacht, wobei sie den Eindruck einer Schwerelosigkeit im Tanz vermitteln.¹⁸⁴

Das Ende der Runde wird durch die Moderatorin verkündet und sie ruft die Teilnehmenden zu sich. Wie bereits beschrieben, entscheidet das Publikum, wer der/die Sieger:in wird, in dem sie blaue oder rote Lichter in die Höhe halten (Siehe Abbildung 6).

¹⁸² „Waackxxxxy vs The Crown FULL ROUNDS VIDEO Red Bull Dance Your Style World Final 2023“, pipe sandoval, youtube.com, 04.02.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=3ZN2FJh8kEQ&t=578s>, 17.10.2023, TC: 06:17 – 06:25.

¹⁸³ Ebd., TC: 06:32-06:46.

¹⁸⁴ Vgl. Christine Pavicic, *Hip Hop Dancing Bodies. Eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, S. 89-90.



Abbildung 6: „Die Entscheidung des Battles.“

Nach dem Battle von „Waackxxxxy vs. Gio“ läuft ergänzend im Hintergrund eine Anzeige, die die Spannung weiter steigert und letztendlich den/die Gewinner:in anzeigt.

Nur knapp gewinnt Waackxxxxy den Wettbewerb.

4.2.1 Politisches und soziales Potential

Der „Red Bull Dance Your Style“-Wettbewerb möchte aktiv die Inklusion und Sichtbarkeit von Tänzerinnen und Tänzern unabhängig von Geschlecht, ethnischer Herkunft oder sexueller Orientierung fördern. Das Format bietet eine Bühne, auf der individuelle Talente und Ausdrucksformen unabhängig von gesellschaftlichen Vorurteilen zur Geltung kommen. Dieses Sichtbarmachen verschiedener Identitäten sendet eine starke Botschaft für soziale Gleichstellung und Repräsentation in der Hip-Hop- und Tanzszene und kann insbesondere für marginalisierte Gruppen eine inspirierende Wirkung haben.

Der Wettbewerb bringt Tänzer:innen aus unterschiedlichen Regionen und Hintergründen zusammen und fördert den Austausch und die Vernetzung innerhalb der Tanzszene. Dies schafft nicht nur Raum für kulturelle Begegnungen, sondern fördert auch das soziale Miteinander und die Verstärkung von Gemeinschaftsgefühlen. Ein wichtiger Bestandteil sind hier ebenfalls die Plattformen Instagram und TikTok, auf denen die Inhalte verbreitet werden und auf denen sich die Tänzer:innen verbinden. Der Event ermöglicht es schließlich, sich persönlich kennenzulernen, in Kontakt zu bleiben, Erfahrungen und kulturelle Wurzeln in einem globalen Kontext zu teilen und von den Stilen und Perspektiven anderer zu lernen. Dies schafft nicht nur Raum für kulturelle Begegnungen, sondern fördert auch das soziale Miteinander und die Verstärkung von Gemeinschaftsgefühlen.

Beim diesjährigen nationalen Finale von „Red Bull Dance Your Style Spain“, welches auf Gran Canaria ausgeführt wurde, zitiere ich den Moderator Álvaro Funkestein:

„La danza es algo que nos a todos los seres humanos. No hay cultura en la que no exista, que no tenga danza. Así que algo tan bonito como la danza – una expresión del ser humano, para sobrevivir y para dar sentido a esta vida, que a veces tiene poco. Por eso, por favor, un fuerte aplauso para todos los bailarines de la tarde.“¹⁸⁵

Übersetzt bedeutet dies¹⁸⁶:

„Tanzen ist etwas, das alle Menschen verbindet. Es gibt keine Kultur, in der es keinen Tanz gibt, die keinen Tanz hat. Etwas so Schönes wie das Tanzen – ein Ausdruck des Menschseins, um zu überleben und dieser manchmal sinnlosen Welt Bedeutung zu verleihen.“

Diese Aussage des Moderators auf dem „Red Bull Dance Your Style“-Wettbewerb verdeutlicht die zentrale Rolle, die Tanz als *universelles Ausdrucksmittel* spielt. Sie betont, dass der Tanz nicht nur ein *performatives Element* dieses Events ist, sondern auch eine tief verwurzelte, *kulturelle Praxis*, die Menschen verbindet und ihnen hilft, ihren Platz in der Welt zu definieren, was sich im Wettbewerb besonders durch die Stärkung der individuellen Ausdrucksweise widerspiegelt.

Da das „Red Bull Dance Your Style“ auf einem Moment basiert, geht es hier nicht nur um technische Fähigkeiten, sondern besonders darum, den eigenen Tanzstil und die eigene Persönlichkeit zu zeigen. Diese Betonung der Individualität bietet den Tänzer:innen eine Möglichkeit, ihre Geschichte, ihren Hintergrund und ihre Emotionen durch Tanz zu vermitteln. Das Format ist dadurch besonders „bestärkend“ (*empowernd*), weil es den Tänzer:innen die Möglichkeit gibt, ihre kulturelle und persönliche Identität in einem wettbewerbsorientierten, aber dennoch künstlerisch offenen Umfeld auszudrücken.

Durch den Sieg eröffnen sich zumeist weitere berufliche Möglichkeiten und die Aufnahme in einen „[...] elitären Kreis von internationalen Tanzchampions aufgenommen zu werden.“¹⁸⁷

Durch die mediale Reichweite und das Sponsoring durch Red Bull können talentierte Tänzer:innen demnach Karrierechancen bekommen, die ihnen ansonsten vielleicht verwehrt geblieben wären. Sie erhalten die Chance, nicht nur auf nationaler, sondern auch auf

¹⁸⁵ Dieses Zitat wurde beim diesjährigen nationalen Qualifikationswettbewerb (Spanien) „Red Bull Dance Your Style Gran Canaria“ persönlich aufgezeichnet.

¹⁸⁶ Eigene sinngemäße Übersetzung; die Satzstruktur wurde leicht angepasst, um die Verständlichkeit im Deutschen zu verbessern, ohne den ursprünglichen Inhalt zu verändern.

¹⁸⁷ Divya Naik, „MT Pop triumphiert beim Red Bull Dance Your Style Word Final 2024“, *Red Bull*, 12.11.2024, <https://www.redbull.com/ch-de/red-bull-dance-your-style-world-final-2024-highlights>, 14.11.2024.

internationaler Ebene gesehen zu werden und möglicherweise von der Tanzkunst leben zu können.

4.3.1 Kritik

An dieser Stelle sei zudem auf einen häufigen Kritikpunkt hingewiesen: Die Kommerzialisierung des Hip-Hops,¹⁸⁸ die bei großen Wettbewerben wie „Red Bull Dance Your Style“ oft im Mittelpunkt der Diskussion steht. Viele sehen hierin eine Abweichung von den ursprünglichen Werten der Kultur. Durch den Einfluss großer Marken wie Red Bull besteht die Gefahr, dass der ursprüngliche soziale und politische Kern der Kultur in den Hintergrund gedrängt wird, zugunsten eines Events, das mehr auf Profit und Mainstream-Unterhaltung ausgerichtet ist. Gleichzeitig sollte an dieser Stelle noch einmal erwähnt werden, dass die Kommerzialisierung von Hip-Hop bereits sehr früh begann und das mediale Interesse von Anfang an hoch war. Viele Tänzer:innen sahen hier eine Chance, ihren prekären Verhältnissen zu entkommen.

Da der Wettbewerb auf Publikumsabstimmung basiert, könnte der Fokus mehr auf Unterhaltung und Popularität, als auf technischem Können und Tanzqualität liegen. Tänzerinnen und Tänzer, die vielleicht sehr talentiert sind, aber nicht den „Geschmack“ des Publikums treffen, könnten dadurch benachteiligt werden. Dies könnte auch bedeuten, dass bestimmte Tanzstile, die visuell spektakulärer sind, bevorzugt werden, während subtilere und technisch genauso anspruchsvolle Performances weniger Beachtung finden. Beim diesjährigen „Dance Your Style Gran Canaria“ durfte ich Teil des Publikums sein. Das nationale Finale von Spanien wurde in der Hauptstadt von Gran Canaria, in Las Palmas, ausgetragen. Hier konnte ich unter anderem beobachten, dass beispielsweise das „Twerking“ vom Publikum mit mehr Zustimmung stellenweise aufgenommen wurde als andere, technisch gleichwertig hochwertige Tanzstile. „Twerking“ hat in den letzten Jahren stark an Popularität dazu gewonnen. Internationale Bekanntheit soll es mit Miley Cyrus Auftritt 2013 erlangt haben. Ursprünglich, so sagt man, hat das „Twerking“ seine Ursprünge in westafrikanischen Tanzstilen, die in verschiedenen Kulturen auf dem Kontinent zu finden sind.¹⁸⁹

Die Idee, das Publikum entscheiden zu lassen, beschreibt Red Bull wie folgt:

¹⁸⁸ Gabriele Klein, „Passagen. Zum Crossover der Tanzkulturen“, *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld: Transcript 2007, hg. von Reto Clavadetscher/Claudia Rosiny, S. 61-87. Hier: S. 66-67.

¹⁸⁹ Vgl. Lea Bloch, Twerken für die Freiheit: sexualisiert oder selbstbestimmt?, *SRF 2023*, <https://www.srf.ch/news/gesellschaft/twerken-fuer-die-freiheit-der-tanzstil-twerk-sexualisiert-oder-selbstbestimmt>, 14.11.2024.

„Im Fokus stehen die Tänzer:innen und der Unterhaltungswert, weniger die technischen Aspekte des Tanzens. Auf diese Weise bekommen die Künstler:innen die Chance, ihre Persönlichkeit und ihren Charakter in den Mittelpunkt zu stellen. Am Ende triumphiert, wer das Publikum mit Energie und Spontaneität für sich gewinnt.“¹⁹⁰

4.3 „B-Girl Ami vs. B-Girl 671“¹⁹¹

Im Zentrum des Wettbewerbs stehen die eins-gegen-eins-Duelle, bei denen zwei B-Girls oder B-Boys ihre Fähigkeiten und Kreativität im direkten Vergleich zeigen.¹⁹² Genauso wie bei dem Event „Red Bull Dance Your Style“ wird die Musik live von einem/einer DJ gespielt, der/die eine Auswahl an „Breakbeats“ und klassischen Hip-Hop-Tracks auflegt. Die B-Girls müssen spontan auf die Musik reagieren und ihre Bewegungsabfolgen darauf abstimmen. Die Fähigkeit, sich schnell an den Rhythmus und die Dynamik der Musik anzupassen, ist entscheidend. Im Gegensatz zum Event „Red Bull Dance Your Style“ liegt die Bewertung bei den „Red Bull BC One Finals“ in den Händen einer ausgewählten Jury – bestehend aus erfahrenen und renommierten B-Boys und B-Girls. Diese beurteilen die Performances nach den genannten Kriterien und küren die Gewinnerin des Battles. In der Regel wird erwartet, dass Tänzer ihre Bewegungen und Kombinationen variieren, um ihre Vielseitigkeit zu demonstrieren und den/die Gegner:in immer wieder mit neuen Elementen zu überraschen. Deshalb sollen auch keine der Moves wiederholt werden. Das macht das Freestyling besonders schwer.¹⁹³

Insgesamt läuft das mir vorliegende Battle 5:30 Minuten und wird anschließend durch eine Sieger:innen-Ehrung ergänzt. B-Girl Ami startet die erste Runde. Sie beginnt diese mit einer ausgedehnten Footwork-Sequenz, bei der sie ihre Beine abwechselnd kraftvoll anzieht und geschickt um ihre Gegnerin heruntänzelt. Sie startet ihr Battle im Top Rock. Anschließend wechselt sie in einen Bodenteil – dem sogenannten „Go Down“ –, bei dem sie sich kraftvoll um die eigene Achse und anschließend auf dem Kopf dreht. In Minute 0:40 ist anschließend ein Freeze zu sehen. Es lässt sich klar erkennen, dass sie damit geschickt auf die Musik reagiert. Mit ihren anschließenden erneut schnellen Fußbewegungen am Boden dreht sie sich erneut um die eigene Achse und nutzt den Raum, indem sie über den Boden rutscht. Ihre Bewegungen sind dabei präzise und kontrolliert. Mit dem Ende ihrer ersten Runde ab Minute 01:06

¹⁹⁰ Emmanuel Adekun, „Red Bull Dance Your Style: So entscheidest du, wer gewinnt“, *Red Bull*, 29.06.2023, <https://www.redbull.com/de-de/red-bull-dance-your-style-guide>, 08.10.2024.

¹⁹¹ „B-Girl Ami vs. B-Girl 671 | Final | Red Bull BC One 2023 World Final Paris“, R.: Red Bull, *YouTube*, 22.10.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=c3DmalBYa-A>, 30.10.2024.

¹⁹² Da ich das Frauen-Finale analysieren, werde ich im Folgenden auf die männliche Form verzichten.

¹⁹³ Vgl. Emmanuel Adekun, „Red Bull BC One 2021: Auf diese Kriterien achten die Judges ganz besonders“, *Red Bull*, 28.10.2021, <https://www.redbull.com/de-de/red-bull-bc-one-jury>, 12.11.2024.

provoziert sie ihre Gegnerin, indem sie nah an ihre Gegnerin rangeht. Ihre Arme winkelt sie jeweils an und streckt sie impulsiv nacheinander zur anderen Seite. Bei ihrer finalen Bewegung verschränkt sie beide Arme vor ihrem Körper und neigt diese leicht nach vorne, was als provokative Geste interpretiert werden kann. Danach zuckt sie mit ihrem Kopf ruckartig nach rechts. Diese Aktion könnte als Signal verstanden werden, das Dominanz und Unantastbarkeit ausdrückt, sinngemäß in der Botschaft: „Du kannst mir nichts anhaben!“ (Siehe Abbildung 6)



Abbildung 7: „B-Girl Ami provoziert B-girl 671.“

Ihre Konkurrentin B-Girl 671 antwortet umgehend. Sie springt mit großen Sprüngen um B-Girl Ami herum. Im Gegensatz zu B-Girl Ami nutzt B-Girl 671 zum Start – bevor sie auch in einen intensiven Bodenteil übergeht – ausschweifend ihre Arme. Klassischerweise macht sie das im Top Rock. Ihre Bewegungen agieren dabei windmühlenartig. Ihre Gegnerin zeigt sich unbeeindruckt und geht mit langsamen Schritten zur Seite. Die Bewegung der Gegnerin ist gleichzeitig respektvoll einzuordnen, denn sie überlässt ihrer Konkurrentin bewusst den Raum.

Ab Minute 01:13 animiert B-Girl 671 das Publikum zum Anfeuern. Der Bezug zum Publikum spielt eine bedeutende Rolle bei den Battles, da die direkte Interaktion mit den Zuschauern sowohl die Energie des Raumes als auch die Dynamik der Performance maßgeblich beeinflusst. Das Anfeuern des Publikums ist demnach nicht nur eine Möglichkeit, die eigene Präsenz zu verstärken, sondern auch ein Ausdruck des gegenseitigen Respekts und der Gemeinschaft, die im Hip-Hop entscheidend ist¹⁹⁴– ebenfalls zwischen Publikum und Tänzerinnen. Nach Andrej Murašov (2018) geschieht das Erzählen im Hip-Hop in einem unmittelbaren gemeinschaftlichen Zusammenhang¹⁹⁵. Das lässt sich hier auf gleich zwei

¹⁹⁴ Vgl. Andrej Murašov, *Electronic Chants: Groove from Land to Land. HipHop-Kultur aus der Bronx, Deutschland und Bosnien*, S. 154.

¹⁹⁵ Vgl. ebd.

Ebenen beobachten. Zum einen nämlich in der jeweils individuellen Erzählstrategie der Tänzerin, die über die Jahre mit und durch die Hip-Hop Szene entstanden ist. Zum anderen aber auch dadurch, wie sie aufeinander und auf das Publikum reagieren. Im Allgemeinen ist nämlich bei allen Battles zu beobachten, dass die Teilnehmenden auf das Gegenüber mit ihren Bewegungen reagieren. Wenn einer der Tanzenden beispielsweise in einem seiner Moves in die Knie geht und eine Drehung vollführt, antwortet der andere möglicherweise mit einer eigenen Variation dieses Moves oder einer kontrastierenden Bewegung, um seine Kreativität und Körperbeherrschung zu demonstrieren. Das wird von der Jury positiv bewertet, weil es nicht nur die Anpassungsfähigkeit und Reaktionsschnelligkeit der Tänzerinnen zeigt, sondern auch ihre Fähigkeit, im direkten Austausch mit der Gegnerin innovative und dynamische Choreografien zu entwickeln. Solche Interaktionen verdeutlichen das Verständnis für Rhythmus, Technik und Improvisation, was in Battles als besonders herausragend gilt.

Auch B-Girl 671 beendet ihre erste Runde mit einer provokativen Geste. Sie schlägt mit ihrer rechten Hand kraftvoll auf den Boden, springt in die Höhe, ballt die Hand zur Faust und führt diese entschlossen über ihren Mund. Anschließend öffnet sie die Faust und wirft ihre Hand in Richtung von B-Girl Ami, während ihr intensiver Blick ununterbrochen auf ihre Konkurrentin gerichtet bleibt (Siehe Abbildung 8 und Abbildung 9).



Abbildung 8: „B-Girl 671 fährt sich provokativ über ihren Mund.“



Abbildung 9: „B-Girl 671 ‚entlädt‘ ihre Hand.“

Der Moderator läutet anschließend die Runde mit „Amy Round two“¹⁹⁶ ein. Die Musik wird nun gewechselt. B-Girl Ami startet anschließend mit tänzelnden Seitwärtsbewegungen. Es folgen klassische Steps wie z. B. Side Step, Salsa Step oder Cross Step, bevor sie in die Bodenarbeit geht. Sowohl B-Girl Amy als auch B-Girl 671 überzeugen durch starke Power Moves. Zur Erinnerung: Power Moves sind kraftvolle, akrobatische Bewegungen, die fundamental für den Tanz sind (Siehe Abbildung 10 und Abbildung 11).

¹⁹⁶ “B-Girl Ami vs. B-Girl 671 | Final | Red Bull BC One 2023 World Final Paris”, vgl TC: 02:12-02.14.



Abbildung 10: „B-Girl Ami mit Powermove.“



Abbildung 11: „B-Girl 671 mit Powermove.“

Diese spektakulären Bewegungen erfordern ein hohes Maß an Körperbewusstsein und Kontrolle. B-Girl Amy lässt ihre Power Moves sehr grazil und leicht aussehen. Sie kreist um ihre eigene Achse, dreht sich auf dem Kopf und bleibt anschließend im Freeze stehen. Die Japanerin tritt mit einer bemerkenswerten Ruhe auf, die jedoch gleichermaßen eine klare innere Entschlossenheit ausstrahlt. Ihre Bewegungen – selbst während der Power Moves – sind nicht unruhig, sondern bestimmend und klar. Sie agiert souverän und selbstsicher. Trotz ihrer Gelassenheit sind ihre Bewegungen stets nach vorne gerichtet, mit einer stillen, aber starken Präsenz, die ihre Gegnerin spüren lässt, dass sie Kontrolle hat.

Ihre Gegnerin B-Girl 671 hingegen zeugt von einer pulsierenden Intensität. Ihre Bewegungen sind voller Energie und lebhafter Spannung, als würde sie jeden Moment bis an die Grenzen ausreizen. Ihre Powermoves sind weit ausschweifend und setzen starke Akzente. Bei beiden Tänzerinnen ist grundsätzlich eine hohe Balance und Kraft zu verzeichnen. Sie zeigen keinerlei Schwierigkeiten bei der Ausführung der Schritte. Dabei halten sie auch stets den Augenkontakt zur Gegnerin. Es scheint ein Spiel zu sein, bei denen beide die Spielregeln kennen und gekonnt umsetzen.

Das Battle besteht aus drei Runden. In der finalen Runde steigern sich beide Teilnehmerinnen noch einmal mehr in ihrer Leistung. Im Vergleich zu B-Girl Ami spielt B-Girl 671 ausschweifender mit ihrer Mimik, wodurch sie ihre Bewegungen zusätzlich unterstreicht

und womöglich eine stärkere emotionale Verbindung zum Publikum herstellen möchte. Auch hier wechselt schnelle Beinarbeit im Stehen und Hocken mit expressiver Ganzkörper-Arbeit. Beide Teilnehmerinnen interpretieren die Musik auf individuelle Weise: Während B-Girl 671 einen schnellen und rhythmischen Bewegungsfluss bevorzugt und ihre Abfolgen spielerisch gestaltet, sind die Bewegungen von B-Girl Ami durch akzentuierte, in sich ruhende Sequenzen geprägt, die trotz der virtuellen Körperarbeit eine hervorragende Gelassenheit ausstrahlen.

Da B-Girl Ami die erste Runde angefangen hat und die Teilnehmenden nacheinander antreten, beendet B-Girl 671 die letzte Runde. Nachdem die Runde beendet wurde, geben sich die Teilnehmerinnen die Hand. Die Moderation übernimmt erneut das Geschehen. Für den abschließenden Moment, die Verkündung der Gewinnerin, wird zunächst Spannung aufgebaut, bevor das Urteil der Jury verkündet wird. Nacheinander geben die fünf Juror:innen ihre Stimme ab, indem sie eine Karte hochhalten mit dem Namen des B-Girls, das in ihren Augen gewonnen hat. Da es nach der vierten Karte bereits drei zu eins für B-Girl Ami steht, wird die fünfte Karte nicht mehr aufgedeckt. Anschließend bekommt die Siegerin eine Trophäe von Red Bull überreicht.

Der Sieg beim „Red Bull BC One“ hat in der Szene hohen Stellenwert, da hier die weltweit besten Breaker:innen gegeneinander antreten. Der Sieger bzw. die Siegerin erhält hohe Anerkennung in der Szene.

4.3.1 Politisches und soziales Potential

Das Battle zwischen B-Girl Ami und B-Girl 671 lässt sich klar als Wettkampf identifizieren, was sich insbesondere durch die präzise Ausführung ihrer Bewegungen und die bewusst eingesetzten Gesten manifestiert. Trotz des Wettbewerbs basiert das Format auf einem gegenseitigen Respekt, der sich besonders in den Momenten zeigt, in denen die Tänzerinnen einander Raum geben und den Übergang zwischen den Tanzphasen respektvoll gestalten. Dies wird besonders durch die Gesten vor und nach dem Battle verdeutlicht: Sie umarmen sich und geben sich die Hand – ein symbolischer Ausdruck der Wertschätzung für die Leistung der jeweils anderen. Auch nach der Bekanntgabe von B-Girl Amis Sieg bleibt diese respektvolle Haltung bestehen, indem sich beide erneut freundschaftlich die Hand reichen und umarmen, was die sportliche Fairness und das solidarische Miteinander unterstreichen.

Das Battle ist ein Ort des Selbstausdrucks und der Widerstandskraft. Ihre Performances sind moderne Ausführungen eines Tanzstils, der Mittel zur Selbstbehauptung und im

Widerstand gegen soziale Ungerechtigkeit entstand. Hier bildet das Battle einen Ort der Originalität und Selbstverwirklichung. In ihrer individuellen Erzählsprache spielen die eigene Geschichte, Herkunft und Persönlichkeit eine Rolle. Während das Breaking ursprünglich eine männerdominierte Szene war, zeigen hier zwei Frauen ihr Können. Ihre Körper werden weder nach „stereotypischer Weiblichkeit“ beurteilt, noch bildet die Kleidung geschlechtstypische Modekonventionen ab. Stattdessen ist das Breaking ein Ausdruck von Authentizität und Individualität. Dies wird besonders an der weiten Kleidung der Tänzerinnen deutlich, die nicht darauf abzielt, den Körper zur Schau zu stellen, sondern vor allem Bewegungsfreiheit zu ermöglichen und den Fokus auf die tänzerischen Fähigkeiten zu richten.

Mit zunehmender Dynamisierung elektronischer bzw. digitaler Kommunikationsprozesse, so schreibt Murašov, wird der Körper nicht nur innerhalb dieser Prozesse zunehmend als ein bewegliches Zeichen wahrgenommen, sondern auch außerhalb davon als eigenständiges Medium betrachtet.¹⁹⁷ Wenn die Tänzerinnen folglich live vor dem Publikum auftreten, wird ihr Körper zu einem direkten Medium, das durch Bewegungen Geschichten erzählt und Emotionen vermittelt. Die physische Präsenz auf der Bühne macht den Körper zu einem dynamischen Kommunikationsinstrument, das ohne Sprache durch Choreografie und Ausdruck eine Botschaft transportiert.

Durch das filmische Festhalten der Shows, taucht der Körper außerdem als bewegliches Zeichen in die digitale Welt ein und wird global erfahrbar. Auf sozialen Plattformen wie Instagram und Tik-Tok wird der Körper als marktorientiertes Medium genutzt und wird zu einem zentralen Bestandteil der digitalen Identität. Diese Entwicklung eröffnet neue Möglichkeiten für künstlerischen Ausdruck. Besonders deutlich wird dies durch die Verwendung von „Nicknames“, mit denen Tänzer:innen auf die Bühne treten. Diese Praxis ist tief in der Hip-Hop-Szene verwurzelt und trägt dazu bei, die Persönlichkeit der Tänzer:innen auf der Bühne weiterzuentwickeln und zu präsentieren.¹⁹⁸

Die Analyse der beiden Aufführungen bzw. Battles hat zudem verdeutlicht, dass während der Show insbesondere kraftvolle Gesten verwendet werden, die den Tanz sowohl körperlich als auch emotional verstärken. Die Körper auf der Bühne fungieren bei den Shows als „Repertoire-Körper“¹⁹⁹, die durch erlernte Bewegungsabläufe einem Tanz-Stil zugeordnet werden können, doch klar ersichtlich mit ihrem eigenen Stil verbinden. Die kraftvollen *Powermoves* und grazilen und schnellen Bein-Bewegungen der B-Girls strahlen

¹⁹⁷ Vgl. Andrej Murašov, *Electronic Chants: Groove from Land to Land. HipHop-Kultur aus der Bronx, Deutschland und Bosnien*, S. 149.

¹⁹⁸ Vgl. ebd., S. 163.

¹⁹⁹ Hardt 2021 nach Krauß, „Berührende und begreifbare Körper in Bewegung. Die Aufführungsanalyse als Instrument einer begrifflichen Bestimmung von Körpern im Tanz“, S. 66.

Selbstbewusstsein, Stärke und Widerstand aus. Sie agieren respektvoll untereinander, doch gleichzeitig bestimmend. Auch die Tänzer:innen bei „Red Bull Dance Your Style“ verkörpern diese Dynamik: Sie zeigen ihre individuellen Stile und kreativen Interpretationen von Musik und Bewegung.

5 Ballett

5.1 Historischer Hintergrund

Nachdem die Dynamik und die Ausdrucksformen des Hip-Hop-Tanzes, insbesondere im Rahmen des Battles zwischen zwei B-Girls und zwei Hip-Hop-Tänzer:innen eingehend betrachtet wurden, richtet sich der Fokus nun auf die traditionsreichere Form des Balletts.

Im Folgenden wird zunächst dessen historische Entwicklung skizziert, um die kulturellen Hintergründe und künstlerischen Ausdrucksweisen besser verstehen zu können.

Um den zugrundeliegenden Machtstrukturen des Balletts nachzuspüren, ist ein Blick auf seine Entstehungsgeschichte außerdem hilfreich. Dies wirft die Frage auf, welche gesellschaftliche Rolle dem Ballett in der Vergangenheit zugeschrieben wurde, welche Funktion es heute innehat und welche potenzielle Bedeutung es in einer sich fortschreitend entwickelnden Gesellschaft übernehmen könnte. Das Ballett blickt auf eine lange Geschichte zurück, die in ihrem vollen Umfang in dieser Arbeit nicht wiedergegeben werden kann. Dennoch wird versucht, in dieser Arbeit einen grundlegenden Überblick über die Entwicklung des Balletts zu bieten und einige wichtige Wendepunkte und Einflussfaktoren zu identifizieren, die seine Geschichte geprägt haben.

5.1.1 Ursprünge des Balletts am Hof

Wenn man heutzutage an Ballett denkt, fällt der Blick häufig auf das „romantische Ballett“ und die damit verbundenen Bühnenwerke, wie etwa die berühmte Inszenierung von „Schwanensee“. Dies liegt vor allem daran, dass die Zeit der Romantik eine prägende Zeit für das klassische Ballett war.²⁰⁰ Zu dieser Zeit entstand der „Spitzentanz“ und die Tänzerinnen trugen Tutus, so wie man sie heute kennt.²⁰¹

²⁰⁰ Vgl. Dagmar Ellen Fischer, *Eine kurze Geschichte des Tanzes*, S. 158-184.

²⁰¹ Vgl. ebd.

Das romantische Ballett zeichnet sich durch Anmut, Grazilität, hohe Professionalität und einen großen technischen Anspruch aus.²⁰² Diese Merkmale waren jedoch nicht von Anfang an in dem Maße präsent, wie wir sie heute kennen, sondern haben sich im Laufe der Zeit zunehmend entwickelt. Das *Ballet Comique de la Reine* gilt als ein wichtiger Vorläufer des *Ballets de Cour*; auch bekannt als Hofballett.²⁰³ Nach der Aufführung des *Ballets Comique de la Reine* im Jahr 1581 begann sich das Konzept des Hofballetts in Frankreich weiterzuentwickeln. Das Hofballett war eng mit dem königlichen Hof verbunden und diente dazu, die Macht und den Einfluss des Monarchen zu demonstrieren.²⁰⁴ Unter König Ludwig XIV. erreichte das Hofballett seine Blütezeit. Ludwig XIV., selbst ein begeisterter Tänzer, war ein großer Förderer des Balletts und gründete die *Académie Royale de Danse*, um die Ausbildung von Tänzern zu fördern. Es wurden aufwändige Bühnenaufbauten und Kostüme verwendet und die Aufführungen wurden oft im Rahmen von königlichen Festen und Feierlichkeiten präsentiert. Das Hofballett spielte eine wichtige Rolle bei der Inszenierung von, beispielsweise, mythologischen Szenen, die die Macht und das Ansehen des Monarchen glorifizierten.²⁰⁵ Indem sich Ludwig XIV. zunehmend von der Bühne zurückzog und der Tanz immer weiter professionalisiert wurde, mussten auch andere Adlige der Bühne weichen. Fortan durften sie nur noch mit ausdrücklicher Erlaubnis des Sonnenkönigs auftreten.²⁰⁶

Bis dato war das Ballett ebenfalls nur für Männer bestimmt. Ab 1681 kehrten Frauen zurück auf die Bühne,²⁰⁷ darunter auch *Mademoiselle de La Fontaine*, die als erste professionelle Tänzerin des Balletts gesehen wird.²⁰⁸ In einem ihrer aufgeführten Stücke tanzte sie das erste Pas de Deux des klassischen Tanzes. Ihr Partner war Pierre Beauchamp.²⁰⁹

5.1.2 Entstehung von Bewegungsmustern

Ludwig XIV. beauftragte in seiner Zeit den berühmten Choreografen Jean-Baptiste Lully und den Tanzmeister Pierre Beauchamp mit der Entwicklung einer einheitlichen Tanztechnik und einer Notation, die als Grundlage für das klassische Ballett dienen sollte.²¹⁰

So sollen beispielsweise die *fünf grundlegenden Positionen* im Ballett-Tanz entstanden sein, die die Ausgangslage für diverse weitere Bewegungen darstellen. In der ersten Position sind die Fersen geschlossen, die Zehen zeigen nach Außen in einem 45-Grad Winkel. Die Arme sind

²⁰² Vgl. Dagmar Ellen Fischer, *Eine kurze Geschichte des Tanzes*, S. 165-166.

²⁰³ Vgl. ebd., S. 95-100.

²⁰⁴ Vgl. ebd.

²⁰⁵ Vgl. ebd., S. 109.

²⁰⁶ Vgl. ebd., S. 113.

²⁰⁷ Vgl. ebd., S. 117.

²⁰⁸ Vgl. ebd., S. 118.

²⁰⁹ Vgl. ebd.

²¹⁰ Vgl. ebd., S. 122.

abgesenkt und führen kreisförmig aufeinander zu. In der zweiten Position sind die Füße hüftbreit voneinander entfernt, die Zehen zeigen nach Außen, die Hüfte ist geöffnet, die Arme sind seitlich ausgestreckt. In der dritten Position ist die Hüfte ebenfalls auswärts gedreht. Dabei berührt die Verse sich. Die Arme sind in einer leichten Rundung vor dem Körper positioniert. Die vierte Position startet in der gleichen *Auswärtsdrehung der Hüften*,²¹¹ nur wird hier einer der Füße nach vorne positioniert, sodass ca. 20-30 cm Platz zwischen den Füßen entsteht. Die Arme sind seitlich vom Körper ausgestreckt, wobei einer leicht erhöht ist. In der fünften Position sind die Fersen geschlossen und die Füße berühren sich, die Zehen zeigen jeweils nach außen. Die Arme sind seitlich vom Körper ausgestreckt, wobei eine über die andere gekreuzt ist.²¹² Die Positionen sollen den Tänzern und Tänzerinnen helfen, ihre Körperhaltung und Balance auszurichten und zu verbessern. Niedergeschrieben wurden diese und andere klassische Balletttechniken bereits 1700 von Raoul Auger Feuille.²¹³ Darunter *Pas de Bourree*, *Coupé*, *Chassé*, *Jeté*, *Piroutte*, *Entrechat*, *Sissonne*.²¹⁴ Die Notation wird Beauchamp/Feuillet-Notation genannt.²¹⁵

Unter der Herrschaft von König Ludwig XIV. wurde die *Piroutte* – die Drehung des Körpers auf einem Bein - alsbald in Ballettchoreografien integriert und gehörten zum Standardrepertoire der Balletttechnik. *Piroutte* leitet sich vom französischen „*pied*“ (=Fuß) und „*rouette*“ (=Drehradchen) ab, bei der sich der auf einem Bein stehende Körper blitzschnell um seine Achse dreht.²¹⁶ Erstmals auf Spitze soll sie im Jahre 1766 von der Tänzerin Heinel in Stuttgart getanzt worden sein.²¹⁷ Die *Piroutte* wird entweder „à la seconde“, „en attitude“ oder „sur le coup-de-pied“ nach außen oder nach innen gedreht, sodass sich aus dieser Grundform zahlreiche Möglichkeiten ergeben.²¹⁸

Weitere choreografische Elemente wie *Chassés* und *Pas de Bourrées* werden ebenso Bestandteil des Balletts und werden im Laufe der Zeit in verschiedenen Variationen und Kombinationen verwendet, um Bewegungsfluss und Dynamik in Ballettchoreografien zu erzeugen. *Chassés* sind Seitenschritte, bei denen die Füße nah aneinander bleiben. Das eine Bein wird hier von dem anderen Bein „weggeschlagen“, sodass dieses die Position vom weggeschlagenen Bein einnimmt. Dieser Bewegungsablauf kann vorwärts, rückwärts oder

²¹¹ Die Auswärtsdrehung der Hüfte spielt im klassischen Ballett eine zentrale Rolle. Erst mit der Entwicklung zeitgenössischer Tanzformen wird bewusst mit dieser traditionellen Ausrichtung gebrochen und die Hüfte wird auch nach innen gedreht.

²¹² Vgl. Dagmar Ellen Fischer, *Eine kurze Geschichte des Tanzes*, Grafik auf S. 122.

²¹³ Vgl. Eike Wittrock, *Arabesken - Das Ornamentale des Balletts im frühen 19. Jahrhundert*, Bielefeld: Transcript 2017, S. 97-98.

²¹⁴ Ebd.

²¹⁵ Vgl. ebd., S. 98.

²¹⁶ Vgl. Victor Junk, *Handbuch des Tanzes*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1930, S. 181.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Vgl. Victor Junk, *Handbuch des Tanzes*, S. 181.

seitlich ausgeführt werden.²¹⁹ Im *Pas de Bourrée* wechseln die Beine zwischen dritter, vierter und zweiter Position, sodass eine Abfolge entsteht, die zumeist als Vorbereitung für größere oder kleinere Sprünge genutzt wird. Gleichzeitig wird das *Pas de Bourrée* gerne als Vorbereitung zur *Pirouette* genutzt.²²⁰ Beim *Sissonne* springt der Tänzer von zwei Beinen ab und landet auf einem Bein.²²¹

5.1.3 Entstehung des Handlungsballetts

Im 18. Jahrhundert etablierte sich allmählich das Handlungsballett.²²² Die Grundannahme des Handlungsballetts besagt, dass die Geste zwar eine universelle Bedeutung hat, jedoch nur durch ihre perfekte Ausführung wirklich ausdrucksvoll wird. Nur so kann sie ihr Ziel erreichen: das Publikum tief zu berühren.²²³ Als Vorläufer dessen gilt die Tanzpantomime „Les Horaces“, durch die Claude Balon (1671-1744) und seine Partnerin Françoise Prévost (1680-1741) bekannt wurden.²²⁴ Claude Balon war Teil der ersten Tänzergeneration, die an einer Akademie ausgebildet wurde. Ab diesem Zeitpunkt gewann der Tänzer bzw. die Tänzerin als *öffentliche Figur* zunehmend an Bedeutung, was auch ihren Einfluss auf die Entwicklung des Tanzes selbst steigerte.²²⁵ Marie Sallé (1707-1756) revolutionierte die Ballettwelt des 18. Jahrhunderts durch ihre Einführung des *narrativen Tanzes* und ihrer Betonung auf den emotionalen Ausdruck. Sie legte großen Wert darauf, statt starrer Technik, Gefühle beim Tanz in Erscheinung treten zu lassen. Marie Camargo (1710- 1770), welche gleichzeitig die Konkurrentin von Marie Sallé war, prägte die Ballettszene maßgeblich durch ihre technischen Innovationen und ihre Durchbrechung traditioneller Regeln, etwa, indem sie sich eigenständig den Ballettrock kürzte und für einen Skandal sorgte, da dadurch ihre Knöchel sichtbar wurden.²²⁶ Sie verfolgte damit das Ziel, die weibliche Beinarbeit in den Mittelpunkt zu rücken und ihr die Aufmerksamkeit zu verschaffen, die ihrer Bedeutung im Ballett gerecht wurde. Denn im Gegensatz zu der Kleidung der Männer, erlaubte die Kleidung der Frauen keine Bewegungsfreiheit. *La Camargo* – wie sie genannt wurde – brillierte weitergehend als erste Tänzerin mit einem *Entrechat quatre*.²²⁷ Diese Technik erfordert ein hohes Maß an Körperspannung und Feingefühl. Die Tänzerin bzw. der

²¹⁹ Vgl. Victor Junk, *Handbuch des Tanzes*, S. 49.

²²⁰ Vgl. ebd., S. 175

²²¹ Vgl. ebd.

²²² Als Handlungsballett wird ein narratives Ballett bezeichnet, welches in der Regel mit Bühnenbild, Kostümen und Requisiten funktioniert.

²²³ Vgl. Gabriele Klein, *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, S. 25.

²²⁴ Vgl. Dagmar Ellen Fischer, *Eine kurze Geschichte des Tanzes*, S. 124.

²²⁵ Ebd., S. 123.

²²⁶ Ebd., S. 144.

²²⁷ Dagmar Ellen Fischer, *Eine kurze Geschichte des Tanzes*, S. 144.

Tänzer springt mit einem kräftigen Sprung nach oben, in der Luft kreuzt er oder sie die Beine und wechselt in einem Sprung zweimal die Füße. Der Tänzerin Anna Friederike Heinel (1753-1808) wird nachgesagt, die Pirouette endgültig durchgesetzt zu haben.²²⁸

Choreografen und Tanztheoretiker wie Gasparo Angiolini (1731–1803) und Jean-Georges Noverre (1727–1810) spielten weiterhin eine Rolle bei der Etablierung des Handlungsballetts (*ballet d'action*) als eigenständige Kunstform. Sie führten neue ästhetische Prinzipien und choreografische Techniken ein, die den Tanz zu einer narrativen Kunstform machten und seine Bedeutung als Ausdrucksmittel stärkten, in dem sie gleichfalls die Bedeutung des Tänzers/der Tänzerin hervorheben.²²⁹

Gabriele Klein schreibt über Noverre:

„Ganz im Sinne der Aufklärung versteht er den Tänzer nicht als eine Figur, sondern als ein ‚Subjekt‘, als einen Künstler, dessen dramatische Darbietung dann gelingen kann, wenn er viel seitig gebildet ist. Vor allem Poesie, Geschichte, Malerei, Geometrie, Musik und Anatomie sieht er als notwendig für die Ausbildung der Tänzer an.“²³⁰

5.1.4 Entstehung des romantischen Balletts

Als Gegenströmung zum Handlungsballett entstand im 19. Jahrhundert das romantische Ballett.²³¹ Das romantische Ballett nimmt Abstand von der Rationalität in ihrer Kunstform und betont den mystischen und fantasievollen Charakter des Balletts.

Die Zeit des romantischen Balletts war geprägt von der Entstehung einer Tänzer:innen-Dynastie. Bekannt war unter anderem die Tänzerfamilie *Taglioni*, mit Tänzerin Marie Taglioni, die zum Sinnbild des romantischen Balletts wurde: „[...] unschuldig, verletzlich, zart und zurückhaltend.“²³² Während dieser Zeit entsteht der Spitzenschuh, der bis heute in weiterentwickelter Form das Tanzen auf den Zehenspitzen ermöglicht. Die Erfindung des Schuhs war motiviert durch „[...] die Illusion von Schwerelosigkeit [...]“²³³. Dagmar Ellen Fischer schreibt weiter, dass „[a]uch ein religiöser Aspekt [eine Rolle spielte]: Die tanzende Frau verlässt irdische Sphären, wächst über sich hinaus, dabei zeigt ihre [sic!] Körper nach oben strebende Linien, vergleichbar jenen in der Architektur christlicher Gotteshäuser.“²³⁴

²²⁸ Vgl. Dagmar Ellen Fischer, *Eine kurze Geschichte des Tanzes*, S. 142-143.

²²⁹ Vgl. Gabriele Klein, *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, S. 24-26.

²³⁰ Ebd., S. 25.

²³¹ Dagmar Ellen Fischer, *Eine kurze Geschichte des Tanzes*, S. 157.

²³² Dagmar Ellen Fischer, *Eine kurze Geschichte des Tanzes*, S. 160.

²³³ Ebd., S. 164.

²³⁴ Ebd.

Während das Ballett im 17. und 18. Jahrhundert zunächst männerdominiert war, änderte sich dies langsam wieder. Im romantischen Ballett rückte der männliche Part zunehmend in die Rolle des Unterstützers, der die Tänzerin ins Rampenlicht stellte und ihre anmutigen Bewegungen durch elegante Hebefiguren und Präsenz betonte.²³⁵

In dieser Zeit entstanden Ballettstücke, die bis heute getanzt werden. So beispielsweise das Stück „Giselle“ oder „Schwanensee“. „Giselle“ wurde 1841 das erste Mal in Paris uraufgeführt.²³⁶ „Schwanensee“ wurde erstmals 1877 in Russland aufgeführt. Die Version von Choreograf Julius Reisinger (1828- 1892) war allerdings wenig erfolgreich. Erst 18 Jahre später und durch die Neufassung von Marius Petipa (1818-1910) gelang der Erfolg.²³⁷ Die Musik von Pjotr Iljitsch Tschaikowski konnte dabei die Präzision und Schönheit der Bewegungen geeignet unterstreichen.²³⁸ Auch die Themen, so schreibt Dagmar Ellen Fischer, die in den Stücken verhandelt wurden, wie Liebe, Verrat und Erlösung machen die Stücke zeitlos und zugänglich.²³⁹ Heutzutage werden stellenweise Themen angepasst bzw. überarbeitet, um die Reproduktion veralteter Rollenklischees und Stereotype zu vermeiden. Obwohl also Themen wie „Verrat“ und „Erlösung“ zeitlos erscheinen, spiegelt die Darstellungsweise, so schreibt Gabriele Klein, eine „männliche[] Projektion von Weiblichkeitsbildern“²⁴⁰ wider.

5.1.5 Entwicklungen in Richtung moderner klassischer Ansätze

Während das romantische Ballett Grazilität und Anmut verkörpert – oft charakteristisch durch eine aufrechte Haltung, lange Muskeln und ausdrucksstarke Beinarbeit –, entwickelte sich mit Aufkommen modernerer Richtungen, neue Bewegungskonzepte und Ansätze. Dieser Prozess, so schreibt Gabriele Klein, beginnt mit Vaslav Nijinsky und den „Ballets Russes“.²⁴¹

An dieser Stelle heißt es:

„Das Streben nach Harmonie ruft immer auch den Gegenpol, Disharmonie, auf – und dieses Potenzial einer Destabilisierung kündigt sich Ende des 19. Jahrhunderts an mit der Modernisierung des Balletts durch die Ballets Russes und den so genannten Modernen Tanz, der sich als Gegensatz zum Ballett positioniert. Nicht zufällig taucht Ende des 19. Jahrhunderts das Wort kinästhetisch auf, das die Wahrnehmung der Bewegung durch die Sinne meint und den Fokus auf die innere Wahrnehmung der sich Bewegenden richtet. Choreografie thematisiert nun Sichtbarkeit des ‚Inneren‘ und dessen Wahrnehmung. Individuelle Bewegungen und ihr Neuerfinden sind die Wege, die zu einem Paradigmenwechsel führen und Choreografie neu bestimmen: Das Verhältnis von Ordnung und Bewegung wird neu gestaltet – und es bedarf neuer Techniken, um diese individualisierte Bewegungssprache zu verschriftlichen.“²⁴²

²³⁵ Vgl. Gabriele Klein, *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, S. 26.

²³⁶ Vgl. Dagmar Ellen Fischer, *Eine kurze Geschichte des Tanzes*, S. 168.

²³⁷ Vgl. ebd., S. 179.

²³⁸ Vgl. ebd.

²³⁹ Vgl. Dagmar Ellen Fischer, *Eine kurze Geschichte des Tanzes*, S. 179.

²⁴⁰ Gabriele Klein, *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, S. 26.

²⁴¹ Vgl. ebd., S. 28.

²⁴² Ebd., S. 27.

Gabriele Klein stellt weitergehend treffend heraus, dass diese Modernisierung als ein *permanent fortschreitender Prozess* gesehen wird und weniger als epochaler Einschnitt.²⁴³ Die Entstehung verschiedener tänzerischer Formen ist vielfältig und auch nicht immer trennscharf voneinander abzugrenzen. Moderne Ballette, wie die Stücke von John Neumeier zum Beispiel, verstehen sich nicht als Abgrenzung zum klassischen Ballett und seiner Tradition, sondern als *Erneuerungsprozess*.²⁴⁴ Die im klassischen Ballett stattfindende „Entsubjektivierung“, die den Tänzer oder die Tänzerin zum ausführenden Objekt ohne eigene Persönlichkeit macht, führt im modernen Ballett zu einer *Neudefinition des Tanzkörpers*, der zunehmend als eigenständige Kunstfigur reflektiert und neu definiert wird.²⁴⁵ An dieser Stelle lässt sich auch Jiří Kylián verorten, wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit noch genauer beschrieben wird.

Im modernen Ballett wird weitergehend „[...] die Unabhängigkeit des Tanzes von der Musik“ betont.²⁴⁶ In der Uraufführung von „Sacre du Printemps“ im Jahre 1913 sorgte dieser Bruch mit musikalischer Tradition beispielsweise für öffentliches Aufsehen. Das klassische Ballett wird von der Musik getragen und die Musik untermauert Bewegung und Ablauf. In Igor Strawinskys Komposition bricht die Musik mit diesen harmonischen Strukturen und wird stattdessen als atonal wahrgenommen. „Le Sacre du Printemps“ wird daher auch als unkonventionell und avantgardistisch bezeichnet. Das Stück inspirierte außerdem viele weitere Künstler:innen experimenteller zu werden und eigene Stile und Techniken zu entwickeln.

5.1.5.1 Der moderne Tanz als Befreiung

Ab der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelten sich bereits verstärkt moderne Ansätze, die dem „starren System“ des Balletts entgegenwirken wollten, um den Tänzer/die Tänzerin als tanzendes Subjekt in den Mittelpunkt zu stellen.²⁴⁷ Tänzer:innen wie Isadora Duncan (1877-1927) legten keinen Wert auf technische Präzision, sondern auf eine freie Art der Bewegung.²⁴⁸ Sie tanzte barfüßig, ohne Spitzenschuhe und in leichtem Stoff. Sie ließ sich von der griechischen Antike inspirieren und verschaffte vor allem Frauen mehr Raum für ihre individuelle Entfaltung. Neben Duncan spielte Loïe Fuller (1862–1928) eine bedeutende Rolle für den modernen Tanz zu dieser Zeit. Sie experimentierte vor allem mit Lichtern auf der Bühne und entwickelte damit verschiedene, ganz eigene, Bühnenbilder.²⁴⁹ Wie Duncan befreite auch

²⁴³ Gabriele Klein, *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, S. 27.

²⁴⁴ Vgl. ebd.

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Vgl. Dagmar Ellen Fischer, *Eine kurze Geschichte des Tanzes*, S. 253.

²⁴⁷ Vgl. Gabriele Klein, *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, S. 29.

²⁴⁸ Vgl. Dagmar Ellen Fischer, *Eine kurze Geschichte des Tanzes*, S. 205.

²⁴⁹ Vgl. ebd., S. 202.

sie ihren Körper von den Spitzenschuhen und enganliegender Kleidung. Anders aber als Duncan setzte sie dabei auf viel Stoff, sodass man ihre Beinarbeit kaum sah.²⁵⁰

Zur gleichen Zeit entwickelte Rudolf von Laban (1879–1958) ein ausführlich theoretisches Werk zur Analyse von modernem Tanz, die „Labanotation“.²⁵¹ Bei dieser Technik soll vor allem der Körper im Raum im Mittelpunkt stehen.²⁵² Den Raum, den der jeweilige Körper einnimmt, nennt er die *Kinesphäre*. Das umfassende Bewegungssystem erlaubt es, den Körper im Raum zu analysieren. Die Notation beschreibt dabei, welche Körperteile sich in welche Richtung bewegen. Es ermöglicht eine präzise Dokumentation und Analyse von Bewegungen und spielt eine wichtige Rolle in der Choreografie, Tanzausbildung und Bewegungsforschung. Indem die künstlerische Praxis analysier- und erfahrbar gemacht wird, erschließen sich für Tänzer:innen neue und ungewohnte Bewegungsmuster. Eine zentrale Leitfrage hierbei lautet: Wie soll sich der Körper im Raum bewegen?

5.1.5.2 Der Bruch mit Normen und die Hinwendung zum Boden

Durch Tänzerinnen wie Isadora Duncan (1877-1927) hat sich die allmähliche Hinwendung zum Boden gezeigt. In den 1930er Jahren ist die Attraktivität dessen bereits sehr fortgeschritten.²⁵³

Was heutzutage in verschiedenen Tanzklassen gerne als „Floorwork Moves“ bezeichnet und praktiziert wird, hat sich bereits seit den 1930er Jahren weit entwickelt. Martha Graham (1894-1991) galt als Pionierin ihrer Zeit, die mit Bodenarbeit innovative Bewegungselemente schaffte.²⁵⁴ In ihren Technik-Kursen ließ sie die erste halbe Stunde lediglich am Boden trainieren. Martha Graham prägte die Begriffe *release and contraction* in der Tanzszene.²⁵⁵

In „Tanz als Anthropologie“ zieht Rainer Gruber eine interessante Parallele zur Physik.

Hier heißt es:

„Die Bedeutung, die der Boden beim Übergang vom Klassischen Ballett zum Modern Dance gewinnt, hat ihre eigentümliche Entsprechung im Übergang von Newton zu Einstein. Bei Newton wird der Boden noch stillschweigend vorausgesetzt, ist keiner Rede wert. Dagegen kommt im Zusammenwirken von Astrophysik und Kosmologie – dem mit der Expansion des Universums und der Existenz Schwarzer Löcher spektakulärsten Anwendungsgebiet von Einsteins Theorie – der Herausbildung eines Bodens grundlegende Bedeutung zu.“²⁵⁶

²⁵⁰ Vgl. Dagmar Ellen Fischer, *Eine kurze Geschichte des Tanzes*, S. 202.

²⁵¹ Sabine Huschka, *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*, Hamburg: Rohwohlt Taschenbuch Verlag 2002, S. 348.

²⁵² Vgl. ebd., S. 225.

²⁵³ Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf, „Einleitung: Tanz als Anthropologie“, S. 14.

²⁵⁴ Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf, „Einleitung: Tanz als Anthropologie“, S. 14.

²⁵⁵ Dagmar Ellen Fischer, *Kurze Geschichte des Tanzes*, S. 247

²⁵⁶ Rainer Gruber, „Das Besondere des Fallens. Tanzmoderne, Gravitation und Allgemeine Relativitätstheorie“, *Tanz als Anthropologie*, hg. von Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf, München: Wilhelm Fink Verlag 2003, S. 100-118; Hier: S. 115.

Auch wenn dieser Vergleich auf den ersten Blick ungewöhnlich erscheint, unterstreicht er die zentrale Rolle des Bodens im modernen Tanz bzw. *Modern Dance*. Im klassischen Ballett wird der Boden als selbstverständlich angesehen bzw. ihm kommt keine weitere Bedeutung zu. Die Tänzer und Tänzerinnen sollen über diesem „schweben“, sich von ihm abheben, so leise wie möglich auf ihm aufkommen und so hoch wie möglich von ihm wegspringen. Im Modern Dance interagieren Tänzer und Tänzerinnen bewusst mit dem Boden. Der Boden wird zum choreografischen Element. Auch der Bezug zur Musik eröffnet an dieser Stelle neue Ausdrucksformen. Dies vor allem deswegen, weil der Tanz nicht mehr ausschließlich von der Musik getragen wird. Neben choreografischen Entwicklungen und die Auflösung von starren Strukturen und musikalischen Innovationen, wird die Verarbeitung der eigenen Gefühle innerhalb des Tanzes wichtiger. Auch der experimentelle Einsatz von Multimedia wird zentraler Bestandteil.

5.1.5.1.2 Der postmoderne Tanz

Postmoderne Ansätze entstanden in den 1960er Jahren wiederum als Reaktion auf moderne Stilrichtungen. Tänzer:innen und Choreograf:innen der postmodernen Bewegung setzen sich zum Beispiel dafür ein, dass alltägliche Bewegungen und körperliche Ausdrucksformen genauso wertvoll für die Bühne sind wie traditionelle Tanztechniken. Sie argumentieren, dass jeder Körper in der Lage ist, sich tänzerisch auszudrücken und betonen die *Demokratisierung des Tanzes*, indem sie das konventionelle Verständnis von „Kunst“ hinterfragen und erweitern.²⁵⁷ Sie setzen sich außerdem verstärkt mit der Abwesenheit einer Tanzästhetik auseinander.²⁵⁸ Merce Cunningham (1919-2009) zum Beispiel legte großen Wert auf den Zufall im Tanz – ein Bestandteil, der gerade im klassischen Handlungsballett nicht vorzufinden ist. Viele seiner Stücke folgen demnach keiner folgenden Struktur.²⁵⁹ Meg Stuart (1956) ist beispielsweise bekannt dafür Emotionen und psychische Zustände durch Bewegung zu erforschen.²⁶⁰ Jérôme Bel (1964) dekonstruiert soziale Normen im Tanz, indem die Tänzer und Tänzerinnen auf der Bühne mit dem Publikum interagieren und es dadurch provokativ ansprechen.²⁶¹ Innerhalb des Tanzes liegt demnach ein spontanes Moment bzw. eine

²⁵⁷ Vgl. Gabriele Klein, *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, S. 36.

²⁵⁸ Vgl. hierzu: Gerald Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, Bielefeld: Transcript 2006.

²⁵⁹ Dagmar Ellen Fischer, *Eine kurze Geschichte des Tanzes*, S. 298.

²⁶⁰ vgl. Gerald Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart, S. 36.

²⁶¹ Ebd., S. 353-354.

absichtliche Unvorhersehbarkeit. Jérôme Bel oder Xavier Le Roy legen weitergehend keinen Wert auf technische Präzision, stattdessen brechen sie weit mit Konventionen, sodass sie das Publikum verwundern. Hierbei wird das *choreografische Kontinuum*, das in klassischen Ansätzen zu sehen ist, zerstückelt und vom Sinn befreit.²⁶² In Xavier Le Roys Stück „Self Unfinished“ wird der Körper fragmentiert und formiert sich in ungewöhnliche Gestalten.²⁶³

5.2 Das 21. Jahrhundert und Beispiele für zeitgenössische Ansätze

„Der zeitgenössische Tanz versteht sich nicht auf der Basis nur einer Technik oder ästhetischen Form, sondern aus der Vielfalt heraus. Er sucht Grenzüberschreitungen zwischen den Künsten und bricht immer wieder mit vorhandenen Formen. Zeitgenössischer Tanz in diesem Sinne hat eine offene Struktur, die sich bewusst von festgelegten, linearen Entwürfen der Klassik und Moderne absetzt.“²⁶⁴

Zeitgenössische Ansätze, wie sie beispielsweise bei Akram Khan (1974) zu finden sind, fördern eine *neu getanzte Interkulturalität* im Tanz, die traditionelle Grenzen überschreitet und kulturelle Elemente auf innovative Weise miteinander verbindet. Akram Khan ist beispielsweise bekannt dafür, traditionelle indische Tanzformen, insbesondere Kathak, mit westlichem Tanzstil zu verbinden.²⁶⁵ Auch zeitgenössische Neufassungen aus der Romantik, wie zum Beispiel „Giselle“, gehören zu seinem Repertoire.

Zeitgenössische Tänzer:innen und Choreograf:innen verändern und erweitern gewohntes Bewegungsvokabular und erschaffen neue Bewegungskonzepte. Mit „GaGa“ erschafft Ohad Naharin (1952) beispielsweise eine Bewegungssprache, die freie Kräfte des jeweiligen Tänzers und der jeweiligen Tänzerin freisetzen soll. Diese Technik spricht Laien sowie Profitänzer:innen gleichermaßen an, weil es um die individuelle Bewegung geht.²⁶⁶ Der Körper soll instinktiven Bewegungen folgen und sich demnach frei und natürlich bewegen. Hier gibt es keine „falschen Bewegungen“ – im Sinne einer bestimmten Technik.²⁶⁷

²⁶² Vgl. Sabine Huschka, *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*, S. 348-349.

²⁶³ Vgl. ebd., S. 324.

²⁶⁴ Johannes Odenthal o. J., zitiert nach Nana Eger/Antje Klinge, „Qualität zeitgemäßer Tanzvermittlung“, *Tanzpädagogik – Tanzvermittlung. Grundbegriffe. Methoden. Anwendungsbereiche*, hg. von Michael Obermaier et. al., Regensburg: Julius Klinkhardt 2024, S. 121-133, hier: S. 126.

²⁶⁵ Dagmar Ellen Fischer, *Eine kurze Geschichte des Tanzes*, S. 309.

²⁶⁶ Dagmar Ellen Fischer, *Eine kurze Geschichte des Tanzes*, S. 307.

²⁶⁷ Ebd.

5.2.1 Das zeitgenössische Ballett

Wie bereits an anderer Stelle in dieser Arbeit erwähnt, behält das „zeitgenössische“ bzw. „moderne Ballett“ die technische Präzision und Form des klassischen Balletts bei; einschließlich der Grundpositionen, Sprünge und Drehungen. Es kombiniert diese technischen Elemente mit der Bewegungsfreiheit und dem Ausdrucksreichtum des modernen Tanzes. Dies ermöglicht neue Wege in der choreografischen Gestaltung. William Forsythe (1949), Jiří Kylián (1947), und Crystal Pite (1970) sind beispielsweise Choreograf:innen, die experimentelle Bewegungsansätze des postmodernen Tanz durchführen, gleichzeitig Wert auf eine klassische Ausbildung legen. William Forsythe stellt mit seinen Balletten, so schreibt Sabine Huschka, „wahrnehmungsästhetische und ideologiegeschichtliche Fragen an den Sinn einer Ballettkunst des 21. Jahrhunderts.“²⁶⁸ Hierbei spielt der neue Umgang und Bezug zu Sehgewohnheiten eine Rolle. Sabine Huschka (1964) spricht an dieser Stelle von einer „Bilderlogik“²⁶⁹, den der zeitgenössische Tanz zu brechen sucht, doch auch stellenweise nicht so weit, dass es das Publikum zu sehr verwundert. Denn sie schreibt: „Gleichzeitig scheint für das Publikum nichts unerträglicher zu sein, als sich einer direkten Konfrontation mit sinnlich durchtränkten Szenerien über mehrere Minuten auszusetzen und kriechende, zitternde, die Glieder zu einem Gewulst verschlungener, sich bewegender Körper anzuschauen.“²⁷⁰

5.2.2 Soziales und politisches Potential

Das Ballett hat eine soziale und politische Dimension, sei es in dem Rahmen, in dem es stattfindet, durch die Themen, die es behandelt, oder durch die Art und Weise, wie es Machtstrukturen, gesellschaftliche Normen und Identitäten reproduziert und hinterfragt und diese reflektiert werden. Dies schließt auch die institutionellen Strukturen ein, in die es eingebettet ist, die Ausbildungs- und Aufführungspraktiken sowie die Art, wie Zugang und Teilhabe gestaltet werden und damit die Frage, wer tanzt, für wen getanzt wird und welche Körper als repräsentativ gelten.

Im Zentrum des Balletts steht der Körper mit seinen abstrakten Linien, Formen und Bewegungen, was ihn zum Zentrum der Narration macht.²⁷¹ Gleichzeitig ist dieser Körper, so schreibt Pauline Kling, „[...] Träger inkorporierter Machtstrukturen, Codes und

²⁶⁸ Sabine Huschka, *Moderner Tanz. Konzepte – Stile – Utopien*, S. 298.

²⁶⁹ Ebd., S. 348.

²⁷⁰ Ebd.

²⁷¹ Vgl. Pauline Kling, „When the Body is queer, I feel free – Das Ballett zwischen Herrschaft und Emanzipation“, *Zentrum für Kultursemiotik*, 28.03.2023 <https://kultursemiotik-potsdam.de/mediathek/beitrag/essay-ballett-zwischen-herrschaft-und-emanzipation.html>, 20.11.2024.

Fremdzuschreibungen [...]“²⁷². Diese Strukturen werden durch seinen institutionellen Charakter bestärkt. Das Ballett erfährt über all die Jahre viel Kritik, was die Fülle an Gegenbewegungen, wie sie hier in der Arbeit ebenfalls dargestellt wurden, gleichermaßen erklärt.

5.2.2.1 Institution Tanz

Die erste Akademie hat sich, wie bereits in dieser Arbeit erwähnt, früh entwickelt. Die „Académie Royale de danse“ entstand im 17. Jahrhundert unter König Ludwig XIV. Der König selbst nahm an Aufführungen teil und demonstrierte seine Macht – ebenfalls dadurch, dass er seine eigene Akademie gründete. Seit jeher sind Akademien im klassischen Ballett nicht wegzudenken; prägen sie doch entscheidend die Entwicklung dieser Kunstform. Wenn man sich für den Ballettberuf entscheidet, dann verläuft dies zumeist auf einem klassischen Weg und nach bestimmten Regelsystem. Dieses Regelsystem basiert zumeist auf starren Strukturen und einer hohen körperlichen und psychischen Belastung der Tänzer:innen.

Es gibt viele bekannte Institutionen, die den Tanz fördern, darunter einige der bekanntesten Ballett-Akademien weltweit. Die „Académie de Danse de l'Opéra de Paris“, gegründet im Jahr 1713, zählt zu den ältesten Ballettschulen der Welt. Ursprünglich stammt der Begriff vom lateinischen „instituere“, das „einsetzen, einrichten“ bzw. von „institutio“, welches auch „Anleitung“ bedeutet.²⁷³ Damit verweist er auf die lokale Gebundenheit, die sich daraus ergibt.²⁷⁴ Durch diese repräsentative und regulative Funktion,²⁷⁵ strebten moderne Ansätze, die sich vom Ballett abgrenzen wollten, schon immer nach einer Reformation dieses institutionellen Charakters. Das liegt zuletzt auch daran, dass diese Strukturen konträr zum sonstigen Verständnis von Tanz und seiner künstlerischen und körperlichen Freiheit stehen.²⁷⁶

Damit man die Komplexität des Feldes und die Vielfältigkeit erfassen kann, schreiben Yvonne Hardt und Martin Stern, dass es einer „[...] dynamischen Modellauffassung von Institution [bedarf]“²⁷⁷. Sie schreiben weiter, dass die Bedingungen im Feld Tanz gegenseitig Einfluss aufeinander nehmen und nie unabhängig voneinander sind, da sie in einem

²⁷² Vgl. Pauline Kling, „When the Body is queer, I feel free – Das Ballett zwischen Herrschaft und Emanzipation“, *Zentrum für Kultursemiotik*, 28.03.2023 <https://kultursemiotik-potsdam.de/mediathek/beitrag/essay-ballett-zwischen-herrschaft-und-emanzipation.html>, 20.11.2024.

²⁷³ Yvonne Hardt/Martin Stern, „Choreographie und Institution: Eine Einleitung“, *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*, hg. von Yvonne Hardt/Martin Stern, S. 7-32, hier: S. 11-12.

²⁷⁴ Vgl. ebd.

²⁷⁵ Vgl. ebd.

²⁷⁶ Vgl. ebd., S. 13.

²⁷⁷ Yvonne Hardt/Martin Stern, „Choreographie und Institution: Eine Einleitung“, S. 17.

zusammenhängen System bestehen.²⁷⁸ Nach Bourdieu spielt bei der Wahl einer Tanzpraktik Dispositionen der Akteure eine Rolle, sowie die spezifischen Angebote und Anforderungen des Feldes selbst. Auch Individualität, die im zeitgenössischen Tanz gefordert wird, existiert nach den Beiden nicht unabhängig von institutionellen Strukturen bzw. schließt eine Ko-Existenz nicht aus.²⁷⁹ Es ist zwar wahr, dass Produktionsbedingungen und Förderkriterien die Freiheit der Künstler einschränken können. Trotzdem lässt sich in der Individualität und Freiheit, besonders der künstlerischen, ebenfalls ein Regelsystem bzw. Ablauf erkennen. Das Betonen von Individualität ist laut Hardt und Stern entscheidend für die Entwicklung künstlerischer Identität innerhalb zeitgenössischer Kunstinstitutionen.

Gleichzeitig bringt der Tanz selbst in seiner Vielfältigkeit, wie bereits mehrmals an anderer Stelle in dieser Arbeit erwähnt, neue institutionelle Strukturen hervor.²⁸⁰ So integrieren mittlerweile viele der renommierten Ballett-Akademien zeitgenössische Ansätze in ihrem Lehrplan. Hierzu gehört unter anderem das Niederländische Tanztheater (1959), welches in der Ballettszene berühmt für seine avantgardistischen und zeitgenössischen Produktionen²⁸¹ ist. Die angeschlossene Schule kombiniert eine starke klassische Basis mit einer intensiven Ausbildung in modernen und zeitgenössischen Tanzstilen. 1975 übernahm Jiří Kylián die künstlerische Leitung und gab sie erst 1999 wieder ab. Historisch gesehen hatte die Niederlande eine eigene Balletttradition, die jedoch im 19. Jahrhundert in die allgemeine europäische Krise des akademischen Balletts geriet.²⁸² Trotz einiger Bemühungen, wie der von Yvonne Georgi in den 1930er Jahren, gab es nur begrenztes Interesse an Ballettaufführungen.²⁸³ Erst während des Zweiten Weltkriegs wurde der Boden für eine gezielte Ausbildung der Tänzer:innen bereitet, insbesondere durch Sonia Gaskell, die niederländische Tänzer:innen in klassischem Tanz ausbildete.²⁸⁴ Künstlerische Erneuerung und eine stärkere internationale Vernetzung, insbesondere durch Gastspiele und die Ausbildung neuer Tänzer:innen, führten schließlich dazu, dass das niederländische Ballett in den folgenden Jahrzehnten eine zunehmend bedeutende Rolle in der europäischen und internationalen Tanzszene einnahm.²⁸⁵

²⁷⁸ Vgl. Yvonne Hardt/Martin Stern, „Choreographie und Institution: Eine Einleitung“, S. 18.

²⁷⁹ Vgl. Bourdieu (2001) nach Yvonne Hardt/Martin Stern, „Choreographie und Institution: Eine Einleitung“, S. 19.

²⁸⁰ Vgl. ebd.

²⁸¹ Klar sollte sein, dass auch das diskussionswürdig ist.

²⁸² Vgl. Hans Uytman, „Das holländische Ballett der Gegenwart“, *Maske und Kothurn*, Band 13/1, 1967, S. 76-84, hier: 76.

²⁸³ Vgl. ebd., S. 76-77.

²⁸⁴ Vgl. ebd., S. 77.

²⁸⁵ Vgl. ebd.

5.2.2.2 Entstehung von Tanzhäusern und Tanzfestivals

Dass die Szene sich dynamisch verhält, lässt sich auch durch die Entstehung von Tanzhäusern und Tanzfestivals wahrnehmen, die sich über die Jahre verändern und modifizieren. Tanzhäuser, laut Husemann, spielen eine zentrale Rolle in der Veränderung und Erschaffung von zeitgenössischem Tanz.²⁸⁶ Für den deutschsprachigen Raum nennt sie beispielsweise das Tanzquartier in Wien und das Tanzhaus NRW in Düsseldorf.²⁸⁷ Diese würden das Bedürfnis der „freien Tanzszene“²⁸⁸ nach einem anderen Produktions- und Präsentationsumfeld ansprechen – weiter weg von Idealismus und Virtuosität.²⁸⁹

Eine wichtige Rolle in diesen „Produktionsnetzen“²⁹⁰ spielen ebenfalls Tanzfestivals. Jennifer Elfert betont das Flüchtige Moment von Tanzfestivals, doch gleichzeitig auch ihren institutionellen Charakter, weil sie für einen gewissen Zeitraum organisiert Einfluss auf die Szene nehmen.²⁹¹ Gerade für junge Tänzer:innen oder Choreograf:innen ist das Tanz-Festival ein Ort der Begegnung, der den Austausch fördert, Inspiration schafft, aber auch für Sichtbarkeit sorgt.

6 Analyse von „Gods and Dogs“ (2008)

6.1 Zu Jiří Kylián

Dass Jiří Kylián im Kontext des Bruchs mit traditionellen Ballettstrukturen zunächst weniger Beachtung findet als andere Choreograf:innen, wie etwa William Forsythe, liegt vor allem daran, dass in seinen Arbeiten klassische Herangehensweisen weiterhin deutlich sichtbar bleiben.²⁹² Im Gegensatz dazu bewegen sich andere Choreograf:innen deutlicher innerhalb einer „postmodernen Ästhetik“, die sich bewusst von klassischen Prinzipien abwendet und neue

²⁸⁶ vgl. Pirkko Husemann, „Der Kampf um künstlerische Belange. Eine kleine Institutionskunde am Beispiel des Hebbel am Ufer“, *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*, hg. von Yvonne Hardt/Martin Stern, S. 65-84, hier: S. 65.

²⁸⁷ Vgl. ebd.

²⁸⁸ Die freie Tanzszene zeichnet sich durch ihre Unabhängigkeit und Flexibilität aus und umfasst eine Vielzahl an Stilen und innovativen Ansätzen. Sie arbeitet oft kollaborativ und nutzt alternative Aufführungsorte, um Tanz einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

²⁸⁹ vgl. Pirkko Husemann, „Der Kampf um künstlerische Belange“, S. 65.

²⁹⁰ Yvonne Hardt/Martin Stern, „Choreographie und Institution: Eine Einleitung“, S. 24.

²⁹¹ Vgl. Jennifer Elfert, „Das Festival als (flüchtige) Institution Perspektiven für den zeitgenössischen Tanz in Deutschland, Institution und Choreografie“, *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*, hg. von Yvonne Hardt/Martin Stern, S. 85-106, hier: S. 92.

²⁹² Vgl. Katja Vaghi, „Fusion and Renewal in the Works of Jiří Kylián“, *The Oxford Handbook of Contemporary Ballet*, hg. von Kathrina Farrugia-Kriel/Jill Nunes Jensen, New York: Oxford University Press 2021, S. 94-106, hier: S. 93.

gestalterische Freiheiten betont.²⁹³ Nichtsdestotrotz wird auch Kylián zunehmend relevanter, wenn es darum geht, das „zeitgenössische Ballett“ und „avantgardistische Ballett“ zu verstehen. Er selbst ging als damaliger Tänzer zum Konservatorium in Prag, später zur Royal Ballet School in London und schließlich zum Stuttgarter Ballett, bei dem John Cranko eine einflussreiche Rolle auf ihn hatte.²⁹⁴ Hier lernte er unter anderem moderne Techniken wie die zuvor angesprochene Technik von Marta Graham. Jiří Kylián hat bereits im Jahr 2017 über hundert Stücke choreografiert. Seine Stücke sind verschieden, vielseitig, klassisch, doch zeugen sie alle von einer gewissen Experimentierfreude.²⁹⁵

Exemplarisch wird ein Ausschnitt einer seiner Choreografien genauer untersucht. Analog zu den zuvor analysierten Aufführungen aus der Hip-Hop-Szene dienen die zuvor erarbeiteten Fragestellungen dabei als methodischer Rahmen. Einen sehr großen Unterschied bildet dabei die Tatsache, dass im Rahmen des Freestyle-Hip-Hop-Events die Teilnehmenden ihre eigenen choreografischen Entscheidungen in Echtzeit treffen, während bei Jiří Kyliáns Vorführung die Choreografie im Voraus von einem professionellen Choreografen konzipiert und strukturiert wurde. Dieser Unterschied rechtfertigt gleichzeitig die unterschiedliche Strukturierung der nachfolgenden Kapitel, da die Analyse der spontanen, improvisierten Bewegungen im Freestyle-Hip-Hop eine andere methodische Herangehensweise erfordert als die Untersuchung der durchdachten, vorab entwickelten Choreografie in Kyliáns Werk.

Während also bei ersterem die individuelle Ausdruckskraft und die situative Kreativität im Vordergrund stehen, liegt der Fokus bei letzterem auf der formalen Analyse der choreografischen Komposition und ihrer künstlerischen Intention. Katja Vaghi hat sich in „Fusion and Renewal in the Works of Jiří Kylián“ etwas genauer mit Kyliáns Bewegungssprache beschäftigt, die im Folgenden vor der Analyse kurz wiedergegeben werden soll.

6.1.2 Bewegungssprache Kylián

Kyliáns Bewegungssprache ist eine Mischung aus klassischem Ballett und modernem Tanzvokabular, welches eine Präzision des Unterkörpers der Balletttänzerinnen und

²⁹³ Obwohl hier der Begriff ‚postmodern‘ verwendet wird, soll dies nicht bedeuten, dass hier dieselbe radikale postmoderne Ästhetik zugeschrieben wird, wie sie von Choreograf:innen vertreten wird, die vollständig mit klassischen Ballettprinzipien brechen.

²⁹⁴ Vgl. Katja Vaghi, „Fusion and Renewal in the Works of Jiří Kylián“, S. 94.

²⁹⁵ Ebd., S. 95.

Balletttänzer fokussiert und durch Kraft und Ausdrucksstärke des Oberkörpers und der Arme erweitert.²⁹⁶

Die Bewegungsfreiheit der Beine wird durch parallele Positionen²⁹⁷ und Bewegungen erweitert, was dazu führt, dass die Tänzer:innen bodenständiger wirken als klassische Balletttänzer:innen, aber aufrechter als moderne Tänzer:innen.²⁹⁸ In seinen späteren Werken stehen die intensiven Duette zunehmend im Vordergrund, während in früheren Choreografien Gruppensequenzen dominant waren. Diese Duette, oder auch in der Klassik als „Pas de Deux“ bezeichnet, zeichnen sich durch eine beeindruckende Leichtigkeit aus, bei der die Körper der Tänzer:innen nahtlos miteinander verschmelzen, ohne dass Bewegungen unverbunden wirken.²⁹⁹ Katja Vaghi schreibt weiter, dass solch ein Ergebnis nur durch enge Zusammenarbeit mit den Tänzer:innen über einen längeren Zeitraum erreicht werden kann.

6.2 Choreografie-Merkmale in „Gods and Dogs“

Das vorliegende Video zeigt einen Ausschnitt aus Jiří Kylián's Stück „Gods and Dogs“, das am 13. November 2008 vom NDT2 im Lucent Danstheater in Den Haag uraufgeführt wurde.³⁰⁰ Anschließend wurde die Choreografie in verschiedenen europäischen Städten aufgeführt, darunter Oslo, Zürich, Lyon, Monte Carlo, Madrid, München, Dresden, London und Prag.³⁰¹ Das Stück selbst dauert 24 Minuten. Die musikalische Untermalung des Stücks stammt von Ludwig van Beethoven, wie auf der offiziellen Website Kylián's ebenfalls vermerkt.³⁰² Kylián bietet über eine auf Vimeo eingebettete Plattform Zugang zu den Originalaufnahmen, was eine direkte Bezugnahme ermöglicht und eine direkte Auseinandersetzung erleichtert. Für die detaillierte Analyse habe ich mich dazu entschieden, eines der Pas de Deux aus „Gods and Dogs“ exemplarisch zu untersuchen. Meine Wahl trifft auf das Pas de Deux, weil es einen intimen Einblick in die Beziehung zwischen den Tänzer:innen auf der Bühne ermöglicht und damit sowohl die körperliche, als auch die emotionale Tiefe des Werkes besonders verdichtet.³⁰³

²⁹⁶ Vgl. Katja Vaghi, „Fusion and Renewal in the Works of Jiří Kylián“, S. 95.

²⁹⁷ Im klassischen Ballett ist die Hüfte, sowie die Füße und Beine immer auswärts gerichtet.

²⁹⁸ Vgl. Katja Vaghi, „Fusion and Renewal in the Works of Jiří Kylián“, S. 95.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Vgl. creations – theatre (Website Jiří Kylián), http://www.jirikylian.com/creations/theatre/gods_and_dogs/, Abruf 22.08.2023.

³⁰¹ Vgl. „creations – theatre“, http://www.jirikylian.com/creations/theatre/gods_and_dogs/, 22.08.2023.

³⁰² Vgl. ebd.

³⁰³ Jennifer Fisher, Gender Progress and Interpretation in Ballet Duets, The Oxford Handbook of Contemporary Ballet, hg. von Kathrina Farrugia-Kriel/Jill Nunes Jensen, New York: Oxford University Press 2021.

Das Paar, welches auf der Bühne zu sehen ist, schwankt zwischen Kontrolle und Kontrollverlust, sowie Nähe und Distanz und stellt damit einen symbolträchtigen Tanz dar. Da die Online-Version auf Kylians Website allerdings an manchen Stellen gekürzt zu sein scheint und nicht mehr der Original-Länge entspricht, greife ich zusätzlich ergänzend auf ein weiteres Video zu, welches das Pas de Deux zeigt.³⁰⁴

In Jirí Kyliáns Werk spielt die Auseinandersetzung des Individuums mit der Realität und der Versuch, Herausforderungen entweder zu bewältigen oder ihnen aus dem Weg zu gehen, eine zentrale Rolle. „Gods and Dogs“ greift diese Thematik auf, indem es sich mit der Frage beschäftigt, wie Kleidung unsere Identität und Selbstwahrnehmung beeinflusst. Kylián hinterfragt, welche Beweggründe uns dazu bringen, bestimmte Kleidungsstücke auszuwählen und wie wir Kleidung als eine Art Maske nutzen. Diese Masken wechseln wir ständig, abhängig davon, wie wir von anderen wahrgenommen werden und in welchen sozialen Kontexten wir uns bewegen.³⁰⁵

Grundsätzlich schwanken die choreografischen Merkmale zwischen virtuoser Körperkontrolle und dem absichtlichen Verlust dieser. Die Tänzer:innen fallen zu Boden, richten sich erneut auf, drehen sich um die eigene Achse und fallen wieder. Jede/jeder der Tänzer:in wirkt in sich gekehrt und scheint individuell mit persönlichen Herausforderungen konfrontiert zu sein. Dennoch begegnen sie sich immer wieder auf ihrem Weg. Darauf folgen Sequenzen, in denen sie in verschiedenen Konstellationen miteinander tanzen – als Duo, Trio oder in einer größeren Gruppe. In dem Pas de Deux lässt sich unter anderem beobachten, dass der/die Tänzer:in für einen kurzen Moment innehält, wenn der andere sich bewegt. Ein sanfter Bewegungsfluss, der die Verbindung der beiden Tänzer auf der Bühne verdeutlicht, wird von abrupten, scharfkantigen Bewegungen abgelöst, die eine spürbare Dramatik erzeugen. Auch die Musik intensiviert sich: Die Streicher erzeugen durch gezupfte Töne eine eindringliche, dramatische Klangkulisse.³⁰⁶ Der Vorhang, bestehend aus einzelnen dicken Fäden, bewegt sich nun auf und ab, was der Bühne eine fast *hypnotische Dynamik* verleiht. Die Tänzer:innen bewegen sich dabei in einem Spannungsfeld zwischen kontrolliertem Bewegungsfluss und einem Zustand des Wahnsinns, der durch die Inszenierung und des Vorhangs noch weiter verstärkt wird. Diese minimalistische Ästhetik lenkt den Fokus klar auf die Bewegung der Körper. Für das Publikum entsteht eine *Atmosphäre der Unvorhersehbarkeit*, da die Tänzer:innen zwischen geerdeten, bodennahen Bewegungen und klassisch anmutenden Linien

³⁰⁴ Vgl. „Spenser Theberge | NDT2 | Gods and Dogs by Jiri Kylian“, R.: NDT, youtube.com, 17.05.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=jF8nfg2oKzo&t=22s>, 05.11.2024.

³⁰⁵ Vgl. „Gods and Dogs | Kylian - La Compagnie des Ballets de Monte-Carlo“, <https://www.balletsdemontecarlo.com/en/repertoire-guest-kylian-gods-and-dogs>, 12.11.2024.

³⁰⁶ „Spenser Theberge | NDT2 | Gods and Dogs by Jirí Kylián“, vgl. TC: ab 01:32.

pendeln – durchsetzt von plötzlichen, fallenden Bewegungen. Diese Kontraste erzeugen eine beständige Oszillation, die die Spannung der Choreografie erhöht und das Unvorhersehbare der Performance betont.

6.2.1 Bedeutung des Körpers

Da die Körper auf der Bühne keine klassische Geschichte erzählen, wie es hier – noch einmal zur Erinnerung – beispielsweise im klassischen Handlungsballett der Fall wäre, bilden die einzelnen Bewegungen an sich die Geschichte auf der Bühne. Es werden nicht wie im klassischen Ballett Requisiten eingesetzt, die als Zeichen auf der Bühne fungieren. Viel eher füllt jede Geste, jede Haltung und jede Interaktion untereinander den Raum.

Es ist ebenfalls hervorzuheben, dass im Gegensatz zum klassischen Handlungsballett keine festgelegten Rollen oder Charaktere im traditionellen Sinne zugewiesen werden. Zwar greift Kylián auf klassische Strukturen wie das Pas de Deux zurück, welches traditionell den Tanz zwischen Mann und Frau symbolisiert, jedoch erfolgt dies nicht in der üblichen, vorhersehbaren Form. Stattdessen werden die klassischen Elemente aufgebrochen und neu interpretiert, wodurch eine größere Bewegungsfreiheit und Ausdrucksvielfalt entstehen. Vielmehr wird also diese Form des Paartanzes neu interpretiert und in einen dynamischen Kontext eingebettet.

Die Reduktion auf den Körper als zentrales Ausdrucksmittel, eröffnet einen Raum für individuelle Interpretationen seitens des Publikums, das die Bedeutung der Bewegungen nicht nur durch traditionelle Erzählstrukturen, sondern durch den eigenen emotionalen und intellektuellen Zugang entschlüsseln kann. Wenn zum Beispiel in Minute 01:44 die Tänzerin den Kopf des Tänzers mit einer ruckartigen Bewegung zur Seite dreht, kann das als kämpferisches Element betrachtet werden. Gleichzeitig könnte diese Geste auch eine Form der Intimität oder eine emotionale Herausforderung symbolisieren, in der die Tänzerin dem Tänzer zeigt, dass er sich verändern oder anpassen muss (vgl. Abbildung 12 und Abbildung 13).



Abbildung 12: „Tänzerin greift Kopf des Partners.“



Abbildung 13: „Sie dreh den Kopf ruckartig zur Seite.“

Da die Musik an dieser Stelle deutlich an Dramatik gewinnt, verstärkt dies den Ausdruck der Bewegung und lässt sie intensiver erscheinen. Im Vergleich zu einem klassischen Pas de Deux lassen sich zwar Elemente aus diesem traditionellen Repertoire erkennen (siehe Abbildung 14), jedoch werden diese im nächsten Moment durchbrochen. Die Choreografie verlagert sich unvermittelt in bodennahe Bewegungen, wodurch die klassische Struktur aufgelöst und in eine zeitgenössische Ausdrucksform transformiert wird (siehe Abbildung 15). Wie bereits im ersten Teil dieser Arbeit ausgeführt, orientiert sich der zeitgenössische Tanz stärker am Boden. Dies steht im bewussten Kontrast zum klassischen Ballett, das auf hohe, anmutige Bewegungen und eine schwebende Leichtigkeit fokussiert ist. Diese bodenbetonte Bewegungsweise im zeitgenössischen Tanz entstand als Gegenbewegung zu den traditionellen Idealen des Balletts, in dem die Tänzer oft den Eindruck erwecken, über der Erde zu schweben, während der zeitgenössische Tanz die Schwerkraft und Nähe zum Boden bewusst einsetzt, um Ausdruck und Dynamik zu verstärken. Hier fällt stark das Zusammenspiel aus beidem auf.



Abbildung 14: „Hebefigur.“



Abbildung 15: „Bruch mit klassischem Muster.“

Die Tänzer:innen scheinen innerhalb dieser Sequenz in einer Art Ekstase zu sein. Dabei bewegen sich ihre Körper akrobatisch zur Musik. Ab Minute 2:47 scheint diese Ekstase dann in einem abrupten Moment unterbrochen. Die Tänzer:innen kehren in die Realität zurück und gleichzeitig kommen sie zur Besinnung. Die Frau wird vom Mann gehalten, während sie langsam umfällt. Er hält ihr dabei die Augen zu (Siehe Abbildung 16 und Abbildung 17).



Abbildung 16: „Die Bewegungen der Tänzer:innen stoppen abrupt.“



Abbildung 17: „Die Tänzerin wird langsam zu Boden geführt.“

Mal imitieren sie ihre Bewegungen und vollführen zeitversetzt diese Bewegungen aus, mal tanzen sie miteinander und reagieren auf den jeweils anderen. Mit den zuvor kickartigen Bewegungen des Mannes³⁰⁷, die auf die Frau gerichtet waren, stellt auch diese Stelle des Stücks mehrere Interpretationsmöglichkeiten. So könnten diese zum Beispiel als Angriff gewertet werden, durch die die Tänzerin in Ohnmacht fällt. Es könnte auch sein, dass sich der innere Kampf, den beide führen, in diesem tranceartigen Zustand nach außen getragen hat.

Die Performance als solche ist allgemein reich an gestenartigen Bewegungen. Diese sind jedoch nicht als einheitliche Gestalt³⁰⁸ fassbar. Brandstetter schreibt, dass die Geste im zeitgenössischen Tanz in ihrer „[...] zeitlichen, körperlichen Abgrenzbarkeit, in einem Anfang und einem Ende der Bewegung, ‚morphem‘- ähnlich [besteht]“.³⁰⁹ Im Pas de Deux von Jiří Kylián's „Gods and Dogs“ wirken bestimmte Bewegungssequenzen gestenartig, weil sie im Vergleich zum sonstigen, fließenden Bewegungsfluss aus dem gewohnten Rahmen fallen und sich körperlich klar von den übrigen Bewegungen abgrenzen. Diese „Gestenhaftigkeit“ wird hier als künstlerisches Element sichtbar: Gesten im Tanz besitzen stets eine zusätzliche Bedeutungsebene und sind als „Gesten zweiter Ordnung“³¹⁰ zu verstehen, da sie über den alltäglichen Ausdruck hinaus inszeniert sind. Obwohl sich diese Gesten von gewöhnlichen, alltäglichen Gesten unterscheiden, indem sie bewusst eingesetzt werden, behalten sie jedoch eine Eindeutigkeit, die das Gegenüber – die Zuschauenden – zur Interpretation einlädt und ihnen Bedeutung verleiht.³¹¹

In der Sequenz von Minute 00:03:06 bis 00:03:12 scheint die „Bewegung des Grabens“ einen bewussten Bruch mit dem restlichen Bewegungsfluss zu erzeugen. Dieser Bruch zieht die

³⁰⁷ „Spenser Theberge | NDT2 | Gods and Dogs by Jiří Kylián“, vgl. TC: 02:21.

³⁰⁸ Gabriele Brandstetter, „Gesten und Gags – im modernen und zeitgenössischen Tanz“, *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*, hg. von Christoph Wulf/Erika Fischer-Lichte, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 254-265, hier: S. 255.

³⁰⁹ Gabriele Brandstetter, „Gesten und Gags – im modernen und zeitgenössischen Tanz“, S. 256.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Vgl. ebd.

Aufmerksamkeit der Zuschauenden stärker auf sich und fordert sie regelrecht zur Interpretation heraus. Dieser Moment wirkt alarmierender und hebt sich deutlicher von anderen Szenen ab. Dies bedeutet jedoch nicht, dass der Körper in anderen Szenen keine Bedeutung trägt oder seine sinnliche Ausdruckskraft verliert. Vielmehr verkörpert der Körper auf der Bühne eine Vielschichtigkeit, die nicht allein auf Momente wie diese reduziert werden kann. In seiner Ganzheit vermag der Körper Bedeutungen zu tragen, die weit über das hinausgehen, was in Worte zu fassen ist – seine Ausdruckskraft lässt sich durch Sprache nur begrenzt gleichermaßen beschreiben.

6.2.2 Gesellschaftliche Reflexion durch Bewegung

Die gestenartigen Bewegungen und Berührungen der Tänzer ermöglichen eine Reflexion über moderne Beziehungen. Sie scheinen gleichermaßen Isolation und Verbindung zu symbolisieren, während die Darsteller:innen zwischen Wahnsinn und Normalität zu kämpfen scheinen. Eine subtile soziale Spannung ist spürbar und lässt sich aus ihren Interaktionen herauslesen.

Auch die Gesichter der Tänzer:innen tragen zu dieser Spannung bei, da sie durch ihren expressionistischen Ausdruck innere Konflikte offenbaren. Gemeinsam kreieren sie ein dynamisches Bild von Nähe und Distanz, dass möglicherweise die Herausforderungen des heutigen Lebens widerspiegeln sollen. Dabei stehen die Bewegungen für sich; mit keiner Verbindung zu weiteren Requisiten. Der lediglich subtil eingesetzte Vorhang, der sich innerhalb des Stücks auf und ab bewegt, verstärkt die Dynamik und Intensität der Choreografie. Auch die Kostüme der Tanzenden erscheinen in dem dargestellten Kontext alltäglich und unauffällig, was zum einen die Akzentuierung der Bewegungen verstärkt, zum anderen dem Thema des Stücks zugrunde liegt.

Jirí Kylián selbst sagt dazu:

“[...] Dancers love to dress in rags. Their daily wear is of great psychological significance and has much to do with their individual superstitions. No matter how casual their outfits look, they are never chosen by chance. They hide or reveal their body as well as their momentary mental, physical or emotional state allows them. In the community of artists, dancers always appear to be the fittest – physically and mentally – but the contrary is true. They are more prone to injury – mental, physical or emotional – than any of their artistic colleagues, because they are obliged to exhibit their own body as a work of art.”³¹²

Jirí Kylián betont hier die paradoxe Position von Tänzer:innen in der Kunstwelt: Sie erscheinen äußerlich als die fittesten und stärksten Künstler:innen, gleichzeitig liegt ihre Fragilität in eben

³¹² Jirí Kylián, November 2018, zitiert über: <https://www.ndt.nl/en/digital-program-book-celebrating-an-evening-with-jiri-kylian/>, 12.11.2024.

genau dieser Offenlegung ihrer Körper. Dieser Bezug zum Körper der Tänzer:innen, der ganz klar als ein Werkzeug für den Choreografen fungiert, erscheint zumindest im ersten Moment bedeutsam. Gleichzeitig, so könnte hier ebenfalls kritisiert werden, offenbart er jedoch auch eine ambivalente Beziehung zwischen der künstlerischen Aussage und dem tatsächlichen Umgang mit den Tänzer:innen.

6.3 Soziale und politische Ausdrucksmöglichkeiten

Diese technische Präzision – sichtbar in den makellosen Linien, der Kontrolle und dem Einsatz der klassischen Körperhaltung – verdeutlicht, dass Kyliáns Werk trotz seiner modernen und postmodernen Ansätze nicht außerhalb der etablierten Tanztradition existiert, sondern diese erweitert. Der Tanz bewegt sich innerhalb institutioneller Strukturen, in denen Perfektion und Virtuosität nach wie vor zentrale Kriterien sind; selbst, wenn die choreografischen Konzepte Konventionen herausfordern. In der Energie zwischen den Tänzer:innen auf der Bühne ereignet sich das Geschehen, da sie sich fluide umeinander und um den Boden bewegen, wobei gerade in diesen dynamischen Momenten der Interaktion und Bewegung, die immer wieder durch plötzliche Brüche oder subtile Wechsel unterbrochen werden, ein besonders intensives interpretatives Potenzial für die Zuschauenden entsteht, die durch die dargestellte Thematik sowohl herausgefordert als auch zur tiefgehenden Reflexion angeregt werden. Kyliáns Anspruch scheint darin zu liegen, neue Konzepte und eine eigene Bewegungssprache zu entwickeln. Sein Ansatz, klassische Strukturen zu dekonstruieren und weiterzuverwenden, eröffnet dabei einen weitläufigen Zugang zu einer zeitgenössischen Tanzästhetik.

7 Vergleichende Gegenüberstellung

7.1 Gemeinsamkeiten

Sowohl in Kyliáns Choreografien als auch bei den Tanz-Events von Red Bull steht der Körper mit all seinen Ausdrucksmöglichkeiten im absoluten Fokus. Die Tänzer dominieren die Bühne, ihre Bewegungen bilden den Kern der Darbietung und laden die Zuschauer zur unmittelbaren Beobachtung und Interpretation ein. Gerade bei Red Bull präsentieren sich die Tänzer:innen als *autonome Individuen* auf der Bühne, deren individuell körperlicher Ausdruck im Mittelpunkt steht. Im Gegensatz zu großen Bühnenproduktionen mit aufwendiger Kulisse wird hier das Bühnenbild bewusst minimal und zurückhaltend gestaltet. Auch wenn es bei den Red Bull-

Events durch DJ, Moderator und andere Elemente lebhaft gestaltet wird, bleibt das eigentliche Bühnenbild schlicht und subtil, sodass der Fokus auf den Tanzenden und ihren Bewegungen liegt. Die Konzentration auf den Körper als *primäres Ausdrucksmittel* ist ein verbindendes Element beider Formate. Gleichzeitig fällt auf, dass der Boden das einzige spielerische Element zu sein scheint, das sowohl als physische Begrenzung als auch als aktive Fläche für Bewegungsimpulse und dynamische Interaktionen dient, wenngleich auch zwei Tänzer:innen des „Red Bull Dance Your Style“ kurzzeitig ihre Kleidung als Requisite benutzen.

Ein weiteres Merkmal, das beide Aufführungen verbindet, ist die Eingliederung der Tänzer in ein *kollektives (soziales) Gefüge*. Obwohl jeder und jede Einzelne für sich alleinsteht, existieren sie nicht isoliert, sondern innerhalb eines sozialen Rahmens, der sich auf der Bühne ausdrückt. Bei Red Bull lässt sich klar erkennen, dass die Tänzer:innen die „*Spielregeln*“ des Geschehens kennen. Dies ist vor allem in den Gesten untereinander zu beobachten, mit denen sie sich Respekt und Anerkennung entgegenbringen.

Bei beiden Vorführungen ist ebenfalls die Einbindung von „Körperzeichen“³¹³ zu betrachten, die interpretative Spielräume eröffnen. Durch die thematische Einbindung des Stücks „*Gods and Dogs*“ von Jiří Kylián eröffnet sich ein Rahmen, der den Fokus darauf lenkt, die dargestellten Gesten und Körperzeichen im Kontext des zugrundeliegenden Themas zu lesen. Die Bewegungen und der Ausdruck der Tänzer:innen spiegeln die Auseinandersetzung mit psychologischen und sozialen Spannungen wider, wodurch die Choreografie nicht nur ästhetisch, sondern auch inhaltlich auf mehreren Ebenen interpretiert werden kann. Bei den Red Bull-Events sind die Bewegungen der Tänzer:innen stark durch eine Mischung aus dem Wettkampfgeist gegenüber dem Gegner/der Gegnerin, der Anerkennung durch das Publikum und der reinen Freude an der Bewegung geprägt. Die Tänzer:innen haben dabei die Aufgabe, in wenigen Minuten ihr Taktgefühl, ihre Kreativität und ihre körperlichen Fähigkeiten eindrucksvoll zu präsentieren. Zudem liegt hier ein wesentlicher Fokus auf der Interpretation der Musik, da sie spontan auf die Songs reagieren und ihre Bewegungen präzise an den Rhythmus und die Stimmung der Musik anpassen müssen. Diese Fähigkeit zur schnellen musikalischen Reaktion und körperlichen Ausdruckskraft bildet ein Kernstück der Performance. Beide Vorführungen propagieren ein Bild eines gesellschaftlichen Miteinanders, wobei Kylián gleichzeitig eine deutliche Kritik an diesem ausübt.

In beiden Veranstaltungen steht außerdem die Virtuosität der Tanzenden im Vordergrund und es wird deutlich, dass ein hohes Maß an technischem Können und Bewegungsrepertoire

³¹³ Peter M. Boenisch, „Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik“, S. 49-50.

unerlässlich sind. Der Mangel an diesen Fähigkeiten würde in beiden Kontexten auffallen und die Wirkung der Performance beeinträchtigen.

7.2 Unterschiede

In den Red Bull Tanz-Events steht, wie bereits zuvor beschrieben, die Darstellung des individuellen künstlerischen Ausdrucks des Tänzers bzw. der Tänzerin im Vordergrund. Dieser Ausdruck, der als „persönlicher Kosmos“ bezeichnet werden kann, hebt die Einzigartigkeit jedes Teilnehmers hervor und unterstreicht die Bedeutung des individuellen künstlerischen Beitrags. Es wird ausdrücklich darauf hingewiesen, dass Aspekte wie Geschlecht und Herkunft keine Rolle spielen und somit keinen Einfluss auf die Anerkennung oder die Wahrnehmung der Performance haben. Diese Ausrichtung fördert eine Diversität im Tanz, die weniger durch soziale Kategorien bestimmt wird.³¹⁴

In Kyliáns Arbeit wiederum tritt die Individualität der einzelnen Tänzer:innen in den Hintergrund, um den Fokus stärker auf die Bewegung selbst und deren Ausdrucksmöglichkeiten zu lenken. Ob, wie Katja Vaghi beschreibt, ein intensiver Austausch während des Trainings stattfindet, lässt sich an dieser Stelle nicht (eindeutig) beantworten.³¹⁵ Durch die Darstellungsweise kann jedoch davon ausgegangen werden, dass das Training intensiv und fokussiert ist. Interessant ist, dass Jiří Kylián in seinem Stück die Verletzbarkeit eines einzelnen Tänzers bzw. einer Tänzerin thematisiert. Dies stellt einen faszinierenden Aspekt seiner Choreografie dar, da er den Körper nicht nur als ein technisches, sondern auch als ein emotional und physisch verletzliches Instrument inszeniert. Sein Fokus liegt stärker auf einer übergreifenden politischen und sozialen Aussage, bei der der jeweils einzelne Tänzer und die jeweils einzelne Tänzerin sich in ein übergeordnetes Gefüge einordnet, wohingegen die Tänzer:innen bei Red Bull ihre eigenen Choreograf:innen auf der Bühne sind.

Einen weiteren signifikanten Unterschied der beiden Aufführungen bildet der Bezug zum Publikum. Wohingehen das Publikum bei Kylián ein stille Beobachtungshaltung einnimmt, wird das Publikum bei Red Bull aktiv miteingeschlossen.

³¹⁴ Es sollte jedoch auch bedacht werden, dass der Tanz durch seine körperliche Ausrichtung potenziell ausgrenzend wirkt, da er an physische Normen gebunden ist, die nicht für jeden Menschen umsetzbar sind.

³¹⁵ Vgl. Katja Vaghi, „Fusion and Renewal in the Works of Jiří Kylián“, S. 96.

7.3 Symbolik der Tänze

Während der Aufführung selbst ist kein „Überlebenskampf“ zu erkennen, wie er zuvor in dieser Arbeit stellenweise thematisiert wurde; vielmehr rücken der Spaß und die Freude an der Bewegung in den Mittelpunkt. Wie die Analyse gezeigt hat, sind die Bewegungen der Tänzer:innen bei Red Bull in gewissem Maße reich an Gesten, was eng mit der Geschichte des Hip-Hops verknüpft ist. Besonders provokative Gesten, wie sie in den Battles zu sehen sind, bilden einen zentralen Bestandteil der Hip-Hop-Kultur. Solche „gestenartigen Bewegungen“ sind nicht nur Ausdruck von Individualität, sondern auch eine Transformation von Wut³¹⁶ und Teil der Poetik des Hip-Hops.³¹⁷ Die Analyse hat zudem verdeutlicht, dass die Hip-Hop-Kultur eine dynamische Form hat, die sich kontinuierlich weiterentwickelt und immer wieder neu interpretiert wird. Die Tänze zeigen, wie Kulturen sich vermischen und wie das Alltägliche inszeniert wird. In diesen populären Tänzen äußert sich die soziale Erfahrung – unmittelbar körperlich.³¹⁸ Dadurch grenzen sich populäre Tänze vom künstlerischen Tanz ab, der soziale und kulturelle Erfahrungen sowie neue Bedeutungen der modernen Gesellschaft aufgreift und in ästhetische Konzepte verwandelt³¹⁹ – wie auch hier im Fall von Jiri Kyliáns Inszenierung. Jiří Kylián erhebt mit seiner Choreografie nicht den Anspruch auf Vollständigkeit; vielmehr liegt die Aussage und Symbolik seiner Inszenierung in der Unvollständigkeit und Offenheit der Bewegung.

8 Fazit und Reflexion

Diese Arbeit verdeutlicht die Komplexität um das Themenfeld Tanz und die Herausforderung, klare Kategorisierungen vorzunehmen. Gleichzeitig entpuppt sich hier das Potential des Tanzes, welches in seiner Bewegung steckt. Denn Tanz kann als Artikulation verschiedenster Inhalte fungieren und in der Rezeption des Zuschauenden ganz eigene interpretative Räume schaffen. Die Unterschiedlichkeit der zwei Tanzarten zeigt ebenfalls, wie vielseitig die jeweiligen Gestaltungsräume sein können.

Am Beispiel von Hip-Hop und dem zeitgenössischen Ballett wird deutlich, wie der Tanz sich durch mimetische Prozesse entwickelt³²⁰ und sich gleichzeitig an gesellschaftliche

³¹⁶ Susanne Stemmler, Transformation der Wut: Die Gesten im HipHop, „Gesten“, hg. von Christoph Wulf/Erika Fischer-Lichte, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 163-179, hier: 163.

³¹⁷ vgl. ebd., S. 170.

³¹⁸ Gabriele Klein, „Passagen. Zum Crossover der Tanzkulturen“, S. 64.

³¹⁹ Vgl. ebd.

³²⁰ Vgl. Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf, „Tanz als Anthropologie“, S. 13.

Bedingungen anpasst.³²¹ Im Rahmen der Tanz Events von Red Bull entsteht ein großes Geflecht aus verschiedenen Entitäten, das kulturelle Hintergründe der einzelnen Tänzer:innen, die Publikumsreaktionen und auch marketingorientierte Interessen miteinander verknüpft. Beim Niederländischen Tanztheater hingegen zeigt sich eine andere Struktur: Hier spielt das Zusammenspiel aus institutionellen Rahmenbedingungen, der gestalterischen Handschrift des Choreografen und der Virtuosität der Tänzer:innen eine zentrale Rolle. Die Bühne dient als Ort der Auseinandersetzung für ein übergeordnetes Thema, welches soziale und politische Fragestellungen enthält. Der Bruch mit rein klassischen Bewegungsmustern- und Figuren verstärkt den Blick auf die reine Bewegung und lenkt die Aufmerksamkeit des Zuschauenden. Bei Red Bull bietet der Aufführungsort Raum für spontane, individuelle Entfaltung der Tänzer:innen. Obwohl hier also der freie Ausdruck und die individuelle Entfaltung im Mittelpunkt stehen, erfordert die Teilnahme am Event dennoch ein gewisses Bewegungsrepertoire und technisches Können – Anforderungen, die, wie diese Arbeit gezeigt hat, bereits von Anfang an eine Rolle spielten. Das Gefühl der Ohnmacht, das Jugendliche in der South Bronx erlebten, verwandelte sich in eine beeindruckende Kontrolle über den eigenen Körper und eine kraftvolle Ausdrucksform des Tanzes. Diese Arbeit hat jedoch auch gezeigt, dass sich dieses Gefühl im Laufe der Zeit weiterentwickelt und in vielfältige Richtungen kanalisiert hat. Während viele Teilnehmende weiterhin den „radikalen“ politischen Gedanken im Vordergrund sehen möchten, zeigt sich gleichzeitig, dass die Bewegung als solche und das *Gemeinschaftserlebnis* zunehmend an Bedeutung gewinnen.

Im Rahmen dieser Arbeit standen die Potenziale von (zeitgenössischem) Ballett und Hip-Hop als künstlerische Ausdrucksformen für soziale und politische Botschaften im Fokus. Beide Stile eröffnen Möglichkeiten, gesellschaftliche Themen zu reflektieren, indem sie alte Bewegungsmuster immer wieder aufgreifen und weiterentwickeln, wodurch neue Ausdrucksformen und Perspektiven entstehen. Im Hip-Hop dominieren kraftvolle, expressionistische Bewegungen, die im Laufe dieser Arbeit als Kanalisation von Wut und als Poetik des Hip-Hops bezeichnet wurden³²², während im zeitgenössischen Ballett subtilere, nuanciertere Bewegungsformen zum Einsatz kommen, die sich in einem zuvor ausgearbeitetem ästhetischen Konzept verwirklichen.

Die Gegenüberstellung der beiden unterschiedlichen Tanzarten reflektiert kulturelle und gesellschaftliche Kontraste und demnach auch unterschiedliche kulturelle Codes und Bewegungsmuster. Durch den Vergleich der zwei Tanzarten wird eine tiefere Einsicht in die Funktion des Tanzes gegeben, denn es ermöglicht, grundlegende Fragen über Körper,

³²¹ Vgl. Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf, „Tanz als Anthropologie“, S. 13.

³²² Susanne Stemmler, „Transformation der Wut: Die Gesten im HipHop“, S. 170.

Ausdruck, Kultur und Gesellschaft zu stellen und damit einen breiteren theoretischen Mehrwert zu liefern. Gleichzeitig zeigt sich hier das Potential durch eine körperliche Praxis Grenzen zu transzendieren. Interessant ist zudem, dass beide Tanzarten als Ausgangspunkt für weitere Entwicklungen und stilistische Ansätze dienen. Ihre kurze Geschichte zeigt eine außergewöhnlich schnelle Verbreitung, das Entstehen von Gegenbewegungen, neuen Strömungen und kontinuierlichen Weiterentwicklungen.

Gleichzeitig wurde in dieser Arbeit stellenweise deutlich, dass auch populäre und klassische Tanzstile zunehmend miteinander verschmelzen, was die Frage aufwirft, ob diese kategorischen Unterscheidungen langfristig noch relevant bleiben. In einer Gesellschaft, in der Tanz häufig als Ausdruck gemeinschaftlicher Verbundenheit verstanden wird, fällt die gleichzeitige Betonung von stilistischen und sozialen Unterschieden zwischen Tanzformen wie Hip-Hop und Ballett stark auf. Könnte also folglich die Auflösung starrer stilistischer Grenzen nicht dazu beitragen, Tanz als verbindendes und gemeinschaftliches Ausdrucksmittel noch zugänglicher und relevanter zu machen?

8.1 Anschlussforschung und Ausblick

Für die zukünftige Forschung ergeben sich verschiedene spannende Ansatzpunkte, die eine vertiefte Auseinandersetzung mit Tanz ermöglichen. Da Tanz und die Auseinandersetzung mit diesem so vielschichtig sind, haben sich in dieser Arbeit verschiedene Perspektiven herauskristallisiert, die Raum für weitergehende Überlegungen und zukünftige Forschungsansätze bieten.

Ein zentraler Aspekt könnte die detaillierte Untersuchung von einzelnen Tanz-Performances in ihren sozialen, kulturellen und politischen Kontexten sein. Diese Analyse würde es erlauben, die möglichen gesellschaftlichen Auswirkungen solcher Aufführungen umfassend zu betrachten, selbst wenn diese interkulturelle und anthropologische Forschung einen erheblichen Aufwand bedeuten würde. Es wäre außerdem spannend, eine ähnlich umfassende Studie zum zeitgenössischen Ballett durchzuführen, wie sie hier von Christine Pavicic vorgestellt wurde. Darüber hinaus bietet eine Analyse global kreierter Körperzeichen im Tanz wertvolle Erkenntnisse darüber, wie diese Zeichen entstehen und in verschiedenen kulturellen Kontexten interpretiert werden. Im Falle der genannten Beispiele könnte diese „Zeichenhaftigkeit“ weiter untersucht werden.

Außerdem hat diese Arbeit gezeigt, dass der Tanz in lokale und globale Strukturen eingebettet ist, die in ständiger Wechselbeziehung sind. Friedrich und Klein bezeichnen dies bezogen auf

den Hip-Hop als „glokale“ Kultur.³²³ Events, wie das des „Red Bull Dance Your Style“ und „Red Bull BC One“ fungieren hier als geeignetes praktisches Beispiel, um diese Wechselbeziehung weitergehend zu untersuchen.

Schließlich wäre eine tiefgehende Untersuchung der Repräsentation von weiblichen Breakerinnen von großem Interesse. In diesem Zusammenhang könnte das mediale Interesse an diesen Tänzerinnen beleuchtet werden, um zu verstehen, wie es die Wahrnehmung und Anerkennung von Frauen im Breaking beeinflusst.

³²³ Malte Friedrich/Gabriele Klein, *Is this real? Die Kultur des HipHop*, S. 77.

Quellenverzeichnis

Literatur

Androutsopoulos, Jannis, *HipHop: globale Kultur - lokale Praktiken*, Bielefeld: Transcript 2003.

Boenisch, Peter M., „Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik“, *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs ‚Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer‘*, hg. von Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein, Bielefeld: Transcript 2015, S. 35-51.

Bonz, Jochen/Jens Wietschorke, „Habitus und Kultur: Das Habituskonzept in den empirischen Kulturwissenschaften. Ethnologie – Volkskunde – Cultural Studies“, *Pierre Bourdieus Konzeption des Habitus. Grundlagen, Zugänge, Forschungsperspektiven*, hg. von Alexander Lenger et. al, Wiesbaden: Springer VS 2013, S. 285-306.

Brandstetter, Gabriele/Gabriele Klein, „Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von Le Sacre du Printemps (Das Frühlingsopfer)“, *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs ‚Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer‘*, hg. von Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein, Bielefeld: Transcript 2015, S. 11-26.

Brandstetter, Gabriele/Christoph Wulf, „Einleitung: Tanz als Anthropologie“, *Tanz als Anthropologie*, hg. von Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 9-13.

Brandstetter, Gabriele, „Gesten und Gags – im modernen und zeitgenössischen Tanz“, *Gesten. Inszenierung, Aufführung, Praxis*, hg. von Christoph Wulf/Erika Fischer-Lichte, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 254-265.

Duggan, Patrick/Lisa Peschel, „Introduction – Performing (for) Survival: Frameworks and Mapping“, *Performing (for) survival : theatre, crisis, extremity*, hg. von Patrick Duggan/Lisa Peschel, 1st Edition, Basingstoke : Hampshire: Palgrave Macmillan UK 2016, S. 1-13.

Eger, Nana/Antje Klinge, „Qualität zeitgemäßer Tanzvermittlung“, *Tanzpädagogik – Tanzvermittlung. Grundbegriffe. Methoden. Anwendungsbereiche*, hg. von Michael Obermaier et. al., Regensburg: Julius Klinkhardt 2024, S. 121-133.

Eisemann, Christoph, *C Walk auf YouTube. Sozialraumkonstruktion, Aneignung und Entwicklung in einer digitalen Jugendkultur*, Wiesbaden: Springer VS 2015.

Elfert, Jennifer, „Das Festival als (flüchtige) Institution Perspektiven für den zeitgenössischen Tanz in Deutschland, Institution und Choreografie“, *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*, hg. von Yvonne Hardt/Martin Stern, S. 85-106.

Fischer, Dagmar Ellen, *Eine kurze Geschichte des Tanzes*, Leipzig: Henschel Berlin in E.A. Seemann Henschel GmbH & Co. KG 2019.

- Fisher, Jennifer, „Gender Progress and Interpretation in Ballet Duets”, *The Oxford Handbook of Contemporary Ballet*, hg. von Kathrina Farrugia-Kriel/Jill Nunes Jensen, New York: Oxford University Press 2021.
- Foster, Susan Leigh, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, 1st Edition, London: Routledge 2010.
- Gruber, Rainer, „Das Besondere des Fallens“, *Tanz als Anthropologie*, hg. von Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2007, S. 100-118.
- Gunn, Rachel, „Where the #bgirls at? Politics of (in)visibility in breaking culture, Feminist Media Studies”, 22:6, Vol. 22, No. 6, 1447-1462, DOI: 10.1080/14680777.2021.1890182
- Hardt, Yvonne/Martin Stern, „Choreographie und Institution: Eine Einleitung“, *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*, hg. von Yvonne Hardt/Martin Stern, S. 7-32.
- Husemann, Pirkko, „Der Kampf um künstlerische Belange. Eine kleine Institutionskunde am Beispiel des Hebbel am Ufer“, *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*, hg. von Yvonne Hardt/Martin Stern, S. 65-84.
- Junk, Victor, *Handbuch des Tanzes*, Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1930.
- Kennedy, Antja, „Methoden der Bewegungsbeobachtung: Die Laban/Bartenieff Bewegungsstudien“, *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs ‚Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer‘*, hg. von Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein, Bielefeld: Transcript 2015, S. 65-78.
- Klein, Gabriele, *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, Transcript 2019.
- Klein, Gabriele/Malte Friedrich, *Is this real? die Kultur des HipHop*, Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp 2011.
- Klein, Gabriele, „Passagen. Zum Crossover der Tanzkulturen“, *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*, hg. von Reto Clavadetscher/Claudia Rosiny Bielefeld: Transcript 2007, S. 61-87.
- Krauß, Jutta, *Voguing on Stage - Kulturelle Übersetzungen, vestimentäre Performances und Gender-Inszenierungen in Theater und Tanz*, Bielefeld: Transcript 2020.
- Krauß, Jutta, „Queere Körperbilder des Voguing. Eine bildungstheoretische Perspektive zur Geschlechteridentität“, *Tanz – Diversität – Inklusion*, hg. von Susanne Quinten/Christiane Rosenberg, Bielefeld: Transcript 2018, S.111-121.
- Krauß, Jutta, „Berührende und begreifbare Körper in Bewegung. Die Aufführungsanalyse als Instrument einer begrifflichen Bestimmung von Körpern im Tanz“, *Qualitatives Forschen in der Sportpädagogik. Beiträge zu einer reflexiven Methodologie*, hg. von Benjamin Zander et. al., Wiesbaden: Springer Fachmedien 2023, S. 55-75.

- Murašov, Andrej, *Electronic chants: groove from Land to Land HipHop-Kultur aus der Bronx, Deutschland und Bosnien*, Paderborn: Wilhelm Fink 2018.
- Pavicic, Christine, *Hip Hop Dancing Bodies: eine interkulturelle Studie der Hip Hop Kultur*, Schriftenreihe Bewegungskultur, Band 2, Hamburg: Verlag Dr. Kovač, 2007.
- Rappe, Michael, „Style as Confrontation: Zur Geschichte und Entwicklung des B-Boying“, *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*, hg. von Yvonne Hardt/Martin Stern, Bielefeld: Tanzscripte 2011, S. 257-280.
- Rose, Tricia, *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*, Hanover: University Press of New England 1994.
- Rose, Tricia, *The Hip Hop Wars: What We Talk about When We Talk about Hip Hop – and Why It Matters*, New York: Basic civitas books 2008.
- Schröer, Sebastian, „Die HipHop-Szene als ‚Kultur der ‚Straße‘“, *Straße als kultureller Aktionsraum. Interdisziplinäre Betrachtungen des Straßenraumes an der Schnittstelle zwischen Theorie und Praxis*, hg. von Sandra Maria Geschke, Wiesbaden 2009: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 61-72.
- Siegmund, Gerald, *Abwesenheit: eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Band 3, Bielefeld: Transcript 2006.
- Siegmund, Gerald, *Theater- und Tanzperformance zur Einführung*, Hamburg: Junius Verlag 2020.
- Stemmler, Susanne, „Transformation der Wut: Die Gesten im HipHop, ‚Gesten‘“, hg. von Christoph Wulf/Erika Fischer-Lichte, München: Wilhelm Fink Verlag, S. 163-179.
- Turner, Christina, „Prekäre physische Zone: Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*“, *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs ‚Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer‘*, hg. von Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein, Bielefeld: Transcript 2014, S. 53-64.
- Uitman, Hans, „Das holländische Ballett der Gegenwart“, *Maske und Kothurn*, Band 13/1, 1967, S. 76-84.
- Vaghi, Katja, „Fusion and Renewal in the Works of Jiří Kylián“, *The Oxford Handbook of Contemporary Ballet*, hg. von Kathrina Farrugia-Kriel/Jill Nunes Jensen, New York: Oxford University Press 2021, S. 94-106.
- Wittrock, Eike, *Arabesken - Das Ornamentale des Balletts Im Frühen 19. Jahrhundert*, 1. Aufl., Bielefeld: Transcript 2017.
- Wulf, Christoph, „Anthropologische Dimensionen des Tanzes“, *Tanz als Anthropologie*, hg. von Gabriele Brandstetter/Christoph Wulf, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2007, S.121-131.
- Zander, Benjamin et. al., *Qualitatives Forschen in der*

Websites

Adelekun, Emmanuel, „Dance Battle-Guide: So funktionieren die Regeln und die Bewertung“, *Red Bull*, 18.03.2024, <https://www.redbull.com/de-de/regeln-street-dance-battles-guide>, 12.10.2024.

Adelekun, Emmanuel, „Red Bull Dance Your Style: So entscheidest du, wer gewinnt“, *Red Bull* 29.06.2023, <https://www.redbull.com/de-de/red-bull-dance-your-style-guide>, 08.10.2024.

Adelekun, Emmanuel „Red Bull BC One 2021: Auf diese Kriterien achten die Judges ganz besonders“, *Red Bull*, 28.10.2021, <https://www.redbull.com/de-de/red-bull-bc-one-jury>, 12.11.2024.

Bloch, Lea, „Twerken für die Freiheit: sexualisiert oder selbstbestimmt?“, 22.03.2023, *SRF* 2023, <https://www.srf.ch/news/gesellschaft/twerken-fuer-die-freiheit-der-tanzstil-twerk-sexualisiert-oder-selbstbestimmt>, 14.11.2024.

Dudovsky, John, „Red Bull GmbH“, 01.08.2012, <https://research-methodology.net/red-bull-gmbh/>, 12.10.2024.

Ma, Jessi, „What is Whacking (Waacking)?“, *Steezy* 2024, <https://www.steezy.co/posts/waacking-voguing>, 13.11.2024.

Moser-Kindler, FraGue, „Was ist Hip-Hop?“, *Redbull*, 07.12.2023, <https://www.redbull.com/at-de/was-ist-hip-hop-erklaert-guide#1-eine-kulturelle-bewegung-des-ausdrucks-und-der-identitat>, 02.11.2024.

Moser-Kindler, FraGue, „Alles, was du über Street Dance wissen musst“, *Red Bull*, 25.10.2023, <https://www.redbull.com/ch-de/was-ist-streetdance-guide#2-die-verschiedenen-street-dance-styles>, 03.11.2024.

Naik, Divya, „MT Pop triumphiert beim Red Bull Dance Your Style Word Final 2024“, *Red Bull*, 12.11.2024, <https://www.redbull.com/ch-de/red-bull-dance-your-style-world-final-2024-highlights>, 14.11.2024.

Schneider, Hella, „Das Bandana als Protest-Symbol: Was die Tücher so aussagekräftig macht“, 04.06.2020, <https://bellevue.nzz.ch/stil-design/mode/bandana-als-protest-symbol-was-das-tuch-so-aussagekraeftig-macht-ld.1559626>, 15.11.2024.

Sullivan, Luke, „How action sports brands connect their brand to their consumers sub cultures and strive to remain authentic“, 2024, <https://cogbranding.com.au/how-action-sports-brands-connect-their-brand-to-their-consumers-sub-cultures-and-strive-to-remain-authentic/>, 14.11.2024.

Vater, Julian/Lisa Hechenberger, „Breaking ist weiblich: Das sind unsere Top 7“, *Red Bull*, 20.05.2022, <https://www.redbull.com/at-de/theredbulletin/die-besten-b-girls>, 12.11.2024.

Winter, Jacky, „Learn what makes Red Bull Dance Your Style special among competitions, *Red Bull*, 26.06.2021, <https://www.redbull.com/int-en/3-things-red-bull-dance-your-style-does-different>, 12.11.2024.

o. A., cosmo, 10.05.2024, Uhrzeit nicht bekannt, *instagram.com*, <https://www.instagram.com/cosmo/reel/C6yfli5vXbS/?hl=de>, 14.11.2024.

o. A., „Gabriele Brandstetter“, *Transcript. Independent Academic Publishing*, <https://www.transcript-verlag.de/author/brandstetter-gabriele-320000295/>, 02.11.2024.

o. A., „Gabriele Klein“, *Transcript. Independent Academic Publishing*, <https://www.transcript-verlag.de/author/klein-gabriele-320000839/>, 02.11.2024.

o. A., „Nederlands Dans Theater Visit online“, *NDT*, <https://www.ndt.nl/en/ndt-online/>, 14.11.2024.

o. A., „Red Bull Dance Your Style Germany“ <https://www.redbull.com/de-de/event-series/red-bull-dance-your-style-germany>, 22.10.2024.

o. A., „How Red Bull BC One is breaking new ground in dance“, *Red Bull*, 04.04.2019: <https://www.redbull.com/car-en/red-bull-bc-one-dance-event-history>, Abruf 14.11.2024.

o. A., „Digital program book ‘Celebrating an evening with Jiří Kylián!’“, <https://www.ndt.nl/en/digital-program-book-celebrating-an-evening-with-jiri-kylian/>, 12.11.2024.

o. A., *Motion Studio Berlin*, vgl. dazu: <https://www.motionsberlin.de/tanz-bewegungstile-erklart/tanzstil-zeitgenoessisch/>, 28.11.2024.

Abbildungen

Abbildung 1: Crazy legs Crew © Red Bull Content Pool, Link: <https://www.redbull.com/es-es/dance-crazy-legs-rock-steady-crew-expansion-del-breaking>.

Abbildung 2: Screenshot „Gio dreht an Glühbirne.“, TC: 01:44, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZN2FJh8kEQ&t=407s>.

Abbildung 3: Screenshot „Tänzer Gio springt explosiv hoch.“, TC: 01:51, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZN2FJh8kEQ&t=407s>.

Abbildung 4: Screenshot „Waackxxxxy mit Schal.“, TC: 04:40-04:42, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZN2FJh8kEQ&t=407s>.

Abbildung 5: Screenshot „Waackxxxxy spannt den Bogen.“, TC: 05:05-05:09, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZN2FJh8kEQ&t=407s>.

Abbildung 6: Screenshot „Die Entscheidung des Battles.“, TC: 10:14, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZN2FJh8kEQ&t=407s>.

Abbildung 7: Screenshot „B-Girl Ami provoziert B-girl 671.“, TC: 01:09, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=c3DmalBYa-A>.

Abbildung 8: Screenshot „B-Girl 671 fährt sich provokativ über ihren Mund.“, TC: 02:05-02:07, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=c3DmalBYa-A>.

Abbildung 9: Screenshot „B-Girl 671 ,entlädt‘ ihre Hand.“, TC: TC: 02:05-02:07, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=c3DmalBYa-A>.

Abbildung 10: „B-Girl Ami mit Powermove.“, TC: 05:44-05:48, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=c3DmalBYa-A>.

Abbildung 11: „B-Girl 671 mit Powermove.“, TC: 05:57, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=c3DmalBYa-A>.

Abbildung 12: „Tänzerin greift Kopf des Partners.“, TC: 01:44, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=jF8nfg2oKzo&t=22s>.

Abbildung 13: „Sie dreh den Kopf ruckartig zur Seite.“, TC: 01:45, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=jF8nfg2oKzo&t=22s>.

Abbildung 14: „Hebefigur.“, TC: 02:05-02:07, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=jF8nfg2oKzo&t=22s>.

Abbildung 15: „Bruch mit klassischem Muster.“, TC: 02:08-02:09, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=jF8nfg2oKzo&t=22s>.

Abbildung 16: „Die Bewegungen der Tänzer:innen stoppen abrupt.“, TC: 02:51, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=jF8nfg2oKzo&t=22s>.

Abbildung 17: „Die Tänzerin wird langsam zu Boden geführt.“, TC: 02:54-02:58, Link: <https://www.youtube.com/watch?v=jF8nfg2oKzo&t=22s>.

Videos

„B-Girl Ami vs. B-Girl 671 | Final | Red Bull BC One 2023 World Final Paris“, R.: Red Bull, youtube.com, 22.10.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=c3DmalBYa-A>, 30.10.2024.

„Breaking - Dream of Paris. Die Geschichte von sechs deutschen Breaker*innen auf ihrem Weg zu den Olympischen Spielen 2024 in Paris – eine sechsteilige Doku-Serie.“, Episode 1, R: Moritz Orgeldinger/Jörg Falbe, ZDF, 2024.

“Spenser Theberge | NDT2 | Gods and Dogs by Jiri Kylian“, R.: NDT, youtube.com, 17.05.2017, <https://www.youtube.com/watch?v=jF8nfg2oKzo&t=22s>, 05.11.2024.

„Waackxxxxy vs The Crown FULL ROUNDS VIDEO Red Bull Dance Your Style World Final 2023“, R.: Red Bull, youtube.com, 04.02.2016,
<https://www.youtube.com/watch?v=3ZN2FJh8kEQ&t=578s>, 30.10.2024.

Abstract

Diese Arbeit setzt sich kulturwissenschaftlich mit zwei Tanzarten auseinander: Dem Hip-Hop und dem (zeitgenössischen) Ballett. Dabei werden interdisziplinäre Theorien beleuchtet, die den Tanz in seinem Geflecht aus sozialer und körperlicher Praxis einordnen. In diesem Geflecht entwickeln sich alltagskulturelle Praktiken und Bewegungsmuster (z. B. Choreografische Merkmale, wie *Power Moves*, *Floor Work* etc.), die zwar nicht in ihrer gesamten Tiefe dargestellt werden können, jedoch einen umfassenden Überblick ermöglichen. Besonders spannend ist der Blick auf die Vielschichtigkeit der choreografischen Elemente, deren Entstehungsgründe und die Art und Weise, wie diese instrumentalisiert werden.

Nach einem einleitenden Kapitel zu dem Forschungsfeld der *Dance Studies*, dem Körper und seiner Zeichenhaftigkeit, folgt eine schrittweise Betrachtung der beiden Tanzarten. Dabei werden sowohl historisch bedeutende Ereignisse als auch die Entwicklungen der jeweiligen Stile innerhalb des Tanzes selbst untersucht. Wichtige Erkenntnisse aus anthropologisch, sozialwissenschaftlichen, theatertheoretischen und historischen Erkenntnissen werden aufgefasst und im analytischen Teil dieser Arbeit auf drei exemplarische Beispiele angewandt. Dabei spielen vor allem Theoretiker:innen wie Gabriele Klein, Gabriele Brandstetter und Tricia Rose eine bedeutende Rolle für diese Arbeit.

Die bewegten Körper werden schließlich in ihrer bedeutungserzeugenden Praxis und als Träger sozialer sowie politischer Botschaften untersucht. Als methodische Grundlage dienen dabei die aufführungstheoretischen Überlegungen nach Jutta Krauß. Wie und was erzählen die Körper auf der Bühne? Ausgangslage bildet dabei das „Red Bull Dance Your Style“, „Red Bull BC One“ und die Aufführung „Gods and Dogs“ des niederländischen Choreografen Jirí Kylián. Angesichts der umfassenden Thematik verweist ein Ausblick auf mögliche weiterführende Fragestellungen, die im Kontext dieses Themas untersucht werden könnten. Die Autorin ist sich darüber bewusst, dass durch die Breite des Themas unausweichlich Leerstellen entstehen und bestehen bleiben. Zudem erkennt sie an, dass ihr europäischer Blick die Analyse beeinflusst.