

Performing Lead and Follow.
Führen und Folgen im Choreografischen.
Eine ästhetische Verschmelzung von Sport und Kunst in den
Standard-Turniertänzen.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

Vorgelegt von
Alexandra Katharina Schildhauer

2025

Referentin: PD Dr. Christiane Plank-Baldauf (LMU München)

Koreferentin: Prof. Dr. Katja Schneider (HfMDK Frankfurt)

Tag der mündlichen Prüfung: 2. Juli 2024

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	I
Abkürzungen	III
1 Zur Einführung	1
1.1 Fragestellungen und übergeordnetes Zielvorhaben	8
1.2 Aktueller Forschungsstand und Themenwahl	14
1.3 Aufbau der Arbeit und Methodik	23
2 Die Ballroom-Tänze: Eine Evolution in Schritten	27
2.1 Tanzgeschichte: Die Genese der Ballroom Dances	31
2.2 Tanz in drei Facetten: Die Welt(en) der Ballroom Dances	46
2.2.1 Gemeinschaftlich und zur Freude: Social Ballroom Dancing in Tanzschulen	47
2.2.2 Darstellend und verzaubernd: Ballroom Dancing auf der Bühne / als Show	53
2.2.3 Leidenschaftlich und wetteifernd: Kompetitives Ballroom Dancing	58
2.3 Die Perfektion der Bewegung: Das Paartanzsystem des Turniertanzes	70
2.3.1 Tradition auf der Tanzfläche: Der DTV	71
2.3.2 Gleichberechtigung auf der Tanzfläche: Der DVET	75
3 Die Sprache des Körpers: Kommunikation in Bewegung	81
3.1 Mit dem Körper erzählen: Nonverbale Kommunikation durch Bewegung	85
3.2 Symbole und Zeichen: Eine semiotische Betrachtung der Aufführungspraxis	94
3.3 Im Spiegel der Bewegung: Beobachtung von Tanz	103
4 Turniertanz als theatrales Bewegungsphänomen	111
4.1 Die Raumgestaltung	127
4.1.1 Der ludische Raum	133
4.1.2 Der Handlungsraum	143
4.2 Die Bewegung	148
4.2.1 Die Grundhaltung	151
4.2.2 Das Bewegen	165
4.2.3 Das Neigen	180
4.3 Die Performanz	184
4.3.1 Das Kostüm	187
4.3.2 Die Rollenbilder	198
4.3.3 Das Element der Choreografie	205
4.3.4 Das Turnier	216

5	Die Kunst des Sports	223
5.1	TANZSport – Ballroom Dancing als kreative Ausdrucksform	229
5.2	TanzSPORT – Ballroom Dancing als Wettkampf	242
6	Das Tanzen geht weiter: Abschluss und Anfang.....	255
	Literatur- und Quellenverzeichnis	271

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1	Irene und Vernon Castles 'House Suggestions' für richtiges Tanzen, 1914.....	36
Abb. 2	World's Dancing Championship 1922, publiziert in The Dancing World im Januar 1923	41
Abb. 3	Der Natural Turn und Reverse Turn im Walzer, getanzt von Victor Silvester und Phyllis Clarke	43
Abb. 4	'Action Photo' von den ersten professionellen Ballroom Champions, Maxwell Stewart und Pat Sykes	59
Abb. 5	Tempo der Tänze, festgelegt bei der Great Conference, 1929	61
Abb. 6	Tempo der Tänze laut World Dance Sport Federation (WDSF), 2021.....	61
Abb. 7.	Turnier vor 1945	65
Abb. 8	Turnier 1994	65
Abb. 9	Vorführung der Pionierin des Formationstanzes in den 30er Jahren, Olive Ripman	66
Abb. 10	Startgruppen	69
Abb. 11	Startklassen	69
Abb. 12	Theatrales Kommunikationsmodell	90
Abb. 13	Triadisches Modell aufbereitet für den Turniertanz in Anlehnung an Pierce	97
Abb. 14	Inventarisierung von Bewegung (IVB) nach Jeschke	105
Abb. 15	IVB angepasst durch Wibke Hartewig	108
Abb. 16	Ikosaeder als Darstellung der Kinesphäre nach Laban	131
Abb. 17	Ball der Nationen München	135
Abb. 18	Interaktionsmodelle nach Carlson	137
Abb. 19	Turnierräume	139
Abb. 20	Hessen tanzt 2022.....	141
Abb. 21	WDSF World Championship Formation, 2022.....	145
Abb. 22	Grundhaltung einnehmen	154
Abb. 23	Tanzhaltung.....	156
Abb. 24	Armhaltung	157
Abb. 25	Blackpool Turnier, ca. 1929	159
Abb. 26	Titelbild „Tanzen macht Spaß“, 1994	159
Abb. 27	Tanzhaltung im Social Dance	159
Abb. 28	Tanzhaltung im Turniertanz.....	159
Abb. 29	Verschiedene Paarpositionen im Langsamen Walzer beim Turniertanz.....	161
Abb. 30	Beinlinien in den Schwungtänzen	167
Abb. 31	Die Rechtsdrehung (Bilder 1-10) und Kreise (11-16) im Langsamen Walzer.....	169
Abb. 32	Heben und Senken	170
Abb. 33	Contrary Body Movement.....	172
Abb. 34	Seitenführung im Langsamen Walzer	173
Abb. 35	Contrary Body Movement Position.....	174
Abb. 36	Führungswechsel.....	177
Abb. 37	Kopfhaltung.....	182
Abb. 38	Bill & Bobby Irvine, 1960er	188
Abb. 39	Gabrielius Vaikasas & Klaudia Grabowska, 2022	188
Abb. 40	Kostüm Einzeltourniertanz Standard.....	192
Abb. 41	Profitänzerin Olena Barna beim Auftragen des Makeups.....	193
Abb. 42	Deutsche Meisterschaften der Formationen 2019, 1. TC Ludwigsburg & TSG Bremerhaven.....	195
Abb. 43	Kostümierung Showdance.....	196
Abb. 44	Kostüm Equality Dance	197

II

Abb. 45 Tanzlayout Tango	209
Abb. 46 Tanzlayout Langsamer Walzer	209
Abb. 47 Verbeugung	215
Abb. 48 Wertungsrichter:innenzettel Einzelwettbewerbe	247
Abb. 49 Beispiel für Majoritätssystem in Endrunden	248
Abb. 50 Wertungsrichter:innenzettel Formationen	251
Abb. 51 Wertungssystem des WDSF 2013	252
Abb. 52 West Coast Swing – Aufbau	265

Abkürzungen

ADTV	Allgemeiner Deutscher Tanzlehrerverband e.V.
ATVD	Amateur-Tanzsport-Verband von Deutschland
BCBD	British Council of Ballroom Dancing
BESS	Kategorien innerhalb der Laban Movement Analysis: Körper (<i>Body</i>), Antrieb (<i>Effort</i>), Raum (<i>Space</i>) und Form (<i>Shape</i>)
CBM	Contrary Body Movement
CBMP	Contrary Body Movement Position
CC	Cha Cha Cha
DAT	Deutsches Amateur-Turnieramt
DATV	Deutscher Amateur-Tanzsport-Verband
DOSB	Deutscher Olympischer Sportbund
DPG	Deutscher Verband zur Pflege des Gesellschaftstanzes e.V.
DSB	Deutscher Sportbund
DTSA	Deutsches Tanzsportabzeichen
DTV	Deutscher Tanzsportverband e.V.
DVET	Deutscher Verband für Equality Tanzsport
EGLSF	European Gay & Lesbian Sport Federation
ESSDA	European Same-Sex Dance Association
FIDA	Fédération Internationale de Danse pour Amateurs
GOC	German Open Championships
INTAKO	Internationaler Tanzlehrerkongress
IPG	Interessensverband deutscher Clubs zur Pflege des Gesellschaftstanzes
ITSD	Imperial Society of Teachers of Dancing
IVB	Inventarisierung von Bewegung
JV	Jive
LAT	Latein
LMA	Laban Movement Analysis
LW	Langsamer Walzer
MEG	Movement Evaluation Graphics

IV

PD	Paso Doble
QS	Quickstep
RB	Rumba
RfT	Reichsverband für Tanzsport
RPG	Reichsverband zur Pflege des Gesellschaftstanzes
SB	Samba
SF	Slowfox
ST	Standard
TAG	Turnieramt der Gesellschaftstanzschulen
TG	Tango
TSO	Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V.
TSTV	Tanzsport-Trainer-Vereinigung
WCS	West Coast Swing
WDSF	World Dance Sport Federation
WW	Wiener Walzer

1 Zur Einführung

It has gradually become a pursuit that combines theatrical performance with sport, in some senses like modern figure skating. Courtship, the primary motivation of Western social dancing, does not dominate; instead, the competition ballroom dancer's appearance and style of movement are governed by the goal of winning.¹

Die Welt des Gesellschaftstanzes hat im Laufe der Geschichte eine bemerkenswerte Metamorphose durchlebt. Ursprünglich als ein soziales Vergnügen konzipiert, das in erster Linie dem gesellschaftlichen Miteinander dient, hat sich der Tanz zu einer vielseitigen Disziplin entwickelt: Er ist einerseits ein gesellschaftlich verbindendes Element geblieben, andererseits zu einer Kunstform ebenso wie zu einem Wettbewerb geworden, bei dem es unter anderem darum geht, gegeneinander anzutreten und die tänzerischen Fähigkeiten wie auch die Kreativität und künstlerische Leistung zur Schau zu stellen. Es steht nicht nur die technische Ausführung der Sportart im Fokus, sondern auch die ästhetische Erscheinung, die Darstellung und Inszenierung des Auftritts und der individuelle Stil der Bewegungen. So werden im Turnier- und Wettbewerbssetting elementare Bestandteile der theatralen Aufführung und des sportlichen Wettbewerbs auf einzigartige Weise vereint, was die Frage aufwirft, inwiefern sich künstlerische Darbietung und Sport ergänzen oder ausschließen und inwiefern es sich um eine Inszenierung der Bewegungspraxis handelt. Wenngleich Turniere Gelegenheiten darstellen, die das Ziel verfolgen, das Können zu messen und im besten Fall zu gewinnen, soll eine künstlerische Praxis innerhalb des Wettbewerbs nicht außen vor gelassen werden. Das zeigt sich daran, dass neben der technischen Versiertheit auch Emotionen und Geschichte vermittelt werden sollen. Gleichzeitig verbringen Tänzer:innen unzählige Stunden damit, sportlich fit zu werden, zu trainieren, die Technik zu verfeinern und Choreografien zu erlernen, was wiederum den sportlichen Charakter darlegt. Hinzu kommt der nach wie vor als wichtig geltende gesellschaftliche Aspekt des Tanzens. Beides führt laut Stuber und Stuber häufig dazu, dass der

¹ Yvonne Marceau, „Ballroom Dance Competition“, in *International encyclopedia of dance. Volume 1*, hg. von Selma Jeanne Cohen und Dance Perspectives Foundation (New York: Oxford University Press, 1998), 256.

Turniertanz als sportive Wettbewerbsdisziplin mitunter nicht ernst genommen wird – wengleich die ersten Tanzturniere bereits zehn Jahre nach der ersten Olympiade der Neuzeit (1896) stattfinden.²

Bereits vor über 100 Jahren, 1922, stellt Heinz Pollack in seinem Buch *Die Revolution des Gesellschaftstanzes* eine kühne Forderung auf, indem er die grundlegende Bedeutung der Tradition im Gesellschaftstanz betont, allerdings gleichzeitig Neues nicht ausgeschlossen werden soll. Dabei plädiert er dafür, dass sich Mentalität und Bildung der Menschen in eine erhabene Form verwandeln:

Und das Buch kämpft auch gegen die Gegenwart, die noch allzu konservativ ist, die vor allem mit traditioneller Faulheit den Blick vor allem Neuen verschließt, oder die glaubt, mit einer leichten Handbewegung es abtun zu können. Die ersten Forderungen des Neuen sind: Umstellung der Mentalität und Erziehung zu einer ersten Würde, die sich mit dem ästhetischen Genuß der eigenen Körperlichkeit zur künstlerischen Freude paart. [...] Mein Ziel ist es, in diesem Buche diese Forderungen immer und immer wieder in die Gehirne hineinzuhämmern.³

Er versucht, den Blick zu weiten und die Möglichkeit zu geben, den Gesellschaftstanz mit neuen Komponenten zu bereichern, was sich in seinem Fall vor allem darauf bezieht, die Tänze nicht mehr nur am Ballett zu orientieren, sondern auch die *wilden Tänze* bzw. die Tänze aus „England, Amerika, Mexiko, Argentinien und anderen exotischen Ländern“⁴ zu berücksichtigen. Daher gibt es für ihn nur noch vier Gesellschaftstänze: One-Step bzw. Shimmy, Foxtrot, Boston und Tango.⁵ Die bisherigen Gesellschaftstänze wie Polka, Mazurka, Galopp, Rheinländer, Quadrille-Française und Walzer-Allemande hingegen gelten als „tot, begraben, vergessen“⁶. Gleichzeitig ist es bemerkenswert, dass er bereits in diesem Werk die Grundsätze formuliert, die auch in heutigen Wertungskriterien maßgeblich sind und den Turniertanz prägen, obwohl sich die heutzutage getanzten Turniertänze von den genannten gravierend

² Vgl. Herbert Stuber und Ursula Stuber, Hrsg., *Wörterbuch des Tanzsports* (München: Kastell, 1990), 8.

³ Heinz Pollack, *Die Revolution des Gesellschaftstanzes*, 1.-3. (Dresden: Sibyllen-Verlag zu Dresden, 1922), 6.

⁴ Ebd., 11.

⁵ Vgl. ebd., 5–21.

⁶ Ebd., 36.

unterscheiden. So formuliert er unter anderem, dass die Tänze „ein Training [erfordern], das so ernst und sportlich ausgeführt werden muss, als ob es sich um Tennis, Rudern oder Skilaufen handele.“⁷ Und weiter führt er konkrete Merkmale auf, wie sie auch heute noch gelten und den künstlerisch-emotionalen Aspekt bedienen: „Sie verlangen über die bloße Technik hinaus Musikalität, Elastizität und Harmonie der Glieder.“⁸ Was Pollack hier propagiert, ist also eine Offenheit gegenüber Veränderung, gerade in Hinblick auf die Entwicklung der Gesellschaftstänze. Auch Stuber und Stuber bezeichnen die Art, wie getanzt wird, immer als einen Ausdruck der Zeit.⁹

Doch inwiefern lässt sich dies auf die Standard- und Lateintänze übertragen, auf die Bewegungsmuster, die Rollenbilder, das Führen und Folgen, die Selbstdarstellung und auf welche Weise wird hier auf Traditionen beruhend Veränderung verhindert? Und in welchem Maße kann sich eine Sportart behaupten, die sowohl auf einem gesellschaftlichen Aspekt als auch auf künstlerischer Darbietung aufbaut? Lässt sich die Forderung Pollacks auch im Jetzt noch anwenden und ist das (Standard-)Tanzen heute noch ein Ausdruck der Zeit?

Verschiedene Aspekte sind zu beachten, wenn es darum geht, die *Ballroom Dances*¹⁰ in Hinblick auf ihre Aktualität, Sportlichkeit, Theatralität und Beliebtheit zu untersuchen. Dass die Gesellschaftstänze im Allgemeinen, aber auch die Ballroom Dances im Speziellen, an Beliebtheit gewinnen und diese beibehalten, zeigt sich einerseits an der Vielzahl der Kurse, aber insbesondere auch am Boom der Repräsentation in Film und Fernsehen. So bringt bereits in den 60er Jahren das Tanzlehrer:innenehepaar Ernst und Helga Fern mit ihrem zwölfteiligen Fernsehtanzkurs *Gestatten*

⁷ Ebd., 9.

⁸ Ebd., 9.

⁹ Vgl. Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 8.

¹⁰ Bereits an dieser Stelle möchte ich eine kurze Definition des Begriffs *Ballroom Dance* vornehmen, wenngleich ich ausführlicher in Kapitel 2 die Begrifflichkeiten differenziere. Während im deutschsprachigen Raum die Begriffe des Gesellschafts- und Paartanzes verwendet werden, wird im englischsprachigen Raum *Ballroom Dance(s)* oder *Ballroom Dancing* verwendet. Dabei kann es sich um eine Übersetzung des Begriffs der Gesellschaftstänze handeln, in der Regel werden darunter jedoch die zehn Standard- und Lateintänze (ST: LW, TG, WW, SF, QU; LAT: SB, CC, RB, PD, JV) verstanden, auf die ich mich in dieser Arbeit beziehe. Dadurch, dass sowohl Gesellschafts- als auch Paartanz weitere Tänze neben diesen zehn einschließt, ich aber differenzieren möchte, werde ich den englischen Begriff verwenden oder im Deutschen direkt den Tanz bzw. die Tanzgruppe, also Standard- oder Lateintanz, verwenden. Aus diesem Grund werde ich in dieser Arbeit den Begriff nicht besonders markieren, sondern als Fachvokabular verwenden.

Sie? die Tanzschule in die Wohnzimmer. In dieser Sendung wird – inklusive Live-Orchester – Tanzunterricht für die breite Masse zugänglich gemacht, wobei nicht nur verschiedenste Tänze, sondern auch technische Feinheiten und die Etikette beigebracht werden. 2004 wird das aus der UK stammende Fernsehformat *Strictly Come Dancing*¹¹, in dem professionelle Tänzer:innen Prominenten im Verlauf mehrerer Wochen das Tanzen beibringen, zum ersten Mal ausgestrahlt. Mittlerweile ist es in diverse Länder übertragen und angepasst. So ist das deutsche Pendant *Let's Dance* auch nach 16 Jahren noch bei Zuschauer:innen beliebt, was sich daran zeigt, dass es 2023 als zweitbeliebteste Casting- und Realityshow im deutschen Fernsehen genannt wird.¹² Die Shows tragen dazu bei, das Interesse am Tanzen zu beleben und die Tanzkultur in der breiten Öffentlichkeit zu fördern und bekannt zu machen.¹³ Die Tanzwissenschaftlerin, Tanzlehrerin und Tänzerin Juliet McMains benennt in Hinblick auf diese Sendungen vor allem das Merkmal der Transformation, das die Zuschauer:innen für dieses Format begeistert. Aufgrund der großen Diversität der Teilnehmer:innen und dem dadurch gegebenen hohen Identifizierungspotenzial, wird dem/der Zuschauer:in vermittelt, dass die Transformation zum/zur Tänzer:in Jede:r vollbringen kann. Gleichzeitig wird aber auch aufgezeigt, dass es sich beim Tanzen um Arbeit handelt und nicht durch bloße Veranlagung auf hohem Niveau getanzt werden kann. Dass trotz Hinweis auf Technik und ein intensives Training vielmehr von der Begrifflichkeit des Ballroom Dancing bzw. im deutschen Format von „Tanzshow“¹⁴ Gebrauch gemacht wird und nicht Dancesport bzw. Tanzsport, weist bereits darauf hin, dass

¹¹ In Deutschland ist die Sendung unter dem Titel *Let's Dance* auf dem Sender RTL bekannt.

¹² Vgl. YouGov, „Umfrage zur Beliebtheit von Casting- und Reality-Shows in Deutschland im Jahr 2023“, *statista.com*, 2023, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1385161/umfrage/beliebtheit-von-castingshows-und-reality-shows-in-deutschland-2023/>.

¹³ Vgl. Ralf Weitbrecht, „Tanzen macht süchtig“, *faz.net*, 6. November 2023, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.faz.net/aktuell/sport/mehr-sport/tanzen-wie-let-s-dance-sich-auf-die-sportart-ausgewirkt-hat-19285354.html>.

¹⁴ Vgl. RTL Interactive GmbH, „Let's Dance“, *rtl.de*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.rtl.de/cms/sendungen/lets-dance.html>.

dieser abzugrenzen ist und das beschriebene Format ausschließlich für das Fernsehen und damit primär zur Unterhaltung bestimmt ist.¹⁵

Das führt zum zweiten Punkt: Die Position des Tanzsports im sportbezogenen Vergleich. Die Olympischen Spiele zählen zu den größten und wichtigsten Sportereignissen, die einerseits dazu beitragen, eine Sportart prominenter zu machen. Andererseits unterstreichen sie auch, dass es sich, wenn eine Sportart in den Wettbewerb aufgenommen wird, um eine wettbewerbsfähige Sportdisziplin handelt, was dem Turniertanz durch die Nicht-Aufnahme abgesprochen wird. Tanzen wird dabei sogar in jeglicher Form außen vor gelassen, wie bereits 1995 in der *New York Times* beschrieben. Dabei erkennt das Internationale Olympische Komitee (IOC) an, dass Tanzen durchaus mit anderen Sportarten vergleichbar ist: „From a sports point of view, in terms of physical activity and training, it’s comparable to other sports and events like ice dancing and synchronized swimming.”¹⁶ Doch auch diese Sportarten werden vom Autor des Artikels nur widerwillig als eine solche angenommen: „And in the minds of many, there is no more ridiculous sport in the Olympics than synchronized swimming, unless it happens to be rhythmic gymnastics.”¹⁷ Doch lässt sich durchaus die Frage stellen, wieso – gerade im Vergleich mit den anderen, ebenfalls mit künstlerischen Aspekten versehenen Sportarten – der Tanzsport nicht zu den Olympischen Sportarten hinzugefügt werden kann. Swift markiert dafür – ebenfalls bereits 1995 – in erster Linie ein Imageproblem:

Granted, dance sport has an image problem. Like Ping-Pong and badminton, ballroom dancing as sport is a difficult concept to grasp. Yet badminton and table tennis are in the Olympics. Why not dance sport? Chris Dorst, vice chairman of the USOC's Athletes Advisory Council, dismissively suggests, “If you can smoke and drink while you're actually competing, that's not a sport.”¹⁸

¹⁵ Vgl. Juliet McMains, „Reality Check. Dancing with the Stars and the American Dream“, in *The Routledge Dance Studies Reader*, hg. von Alexandra Carter und Janet O’Shea, 2. (London/New York: Routledge, 2010), 261–64.

¹⁶ Jere Longman, „New Sport Is Added For Cinderella Teams“, *The New York Times*, 13. April 1995, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.nytimes.com/1995/04/13/sports/olympics-new-sport-is-added-for-cinderella-teams.html>.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ E.M. Swift, „Calling Arthur Murray: Ballroom Dancing Has as Much Right to Be in the Olympics as, Say, Rhythm Gymnastics“, *Sports Illustrated* 62, Nr. 16 (24. April 1995): 72.

Dass Sportarten, die dem Tanzen näher sind, wie Kunstturnen, Rhythmische Sportgymnastik oder Synchronschwimmen, im Gegensatz zum Tanzsport als Olympische Disziplinen gelten, zeigt, dass dieses Problem nach wie vor existiert. Eine Ausnahme stellt das Breaking dar, das als erste Tanzsportart 2024 sein Debüt bei den Olympischen Spielen in Paris feiert und möglicherweise den Weg für andere Tanzsportarten wie die Ballroom Dances ebnet, ebenfalls in dieser Form anerkannt zu werden.¹⁹

Durch die Genese bedingt, stellen die Ballroom Dances also in erster Linie Gesellschaftstänze dar, die in sozialen, gesellschaftlichen Kontexten praktiziert werden. Wie lassen sich aber die Tänze auf eine professionelle Ebene anheben und im Turnierkontext betrachten? Wie verändert sich die Bewegungssprache und handelt es sich – durch die ästhetische Dimension, welche die Tänze mitbringen – um einen rein sportlichen Akt? Oder gibt es Elemente, die zu einer Theatralität beitragen, und reichen diese Elemente aus, um das Tanzen als Kunstform zu verorten?

Ein fundamentales Merkmal für die Gesellschafts- und Paartänze ist das gemeinsame, paarweise Bewegen, das durch die Zuordnung einer führenden und einer folgenden Person ausgehandelt wird. Durch die Entstehung des ‚modernen‘ Paartanzes – ausgelöst durch die Entstehung des Walzers gegen Ende des 18. Jahrhunderts – wird das bürgerliche Geschlechter- und Rollenbild des führenden Mannes und der folgenden Frau übernommen. „Mit ihm [dem Walzer] etablierte sich der Paartanz endgültig, dies allerdings auf dem Boden eines hierarchischen Abhängigkeitsverhältnisses zwischen den Geschlechtern, und bildete von da an ein wesentliches Charakteristikum der bürgerlichen Tanzkultur.“²⁰ Das zeigt sich nicht nur durch die Rollenzuordnung, sondern auch durch die Bewegungskultur, die sich entwickelt. Durch vorwärtsgehende Schritte, eine Tanzhaltung, die mehr Kontrolle über den/die folgende:n Partner:in als andersherum ermöglicht, in vielen Figuren die Achse des Paares bildend, entsteht rein auf der Ebene der Körperlichkeit und der Bewegung eine

¹⁹ Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Breaking: Olympia 2024“, *tanzsport.de*, 2023, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.tanzsport.de/de/sportwelt/breaking/olympia-2024>; Deutscher Tanzsportverband e.V., „Breaking. Unser Weg zu den Olympischen Spielen 2024“, März 2021, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.tanzsport.de/files/tanzsport/downloads/Breaking/Pressemappe.pdf>.

²⁰ Gabriele Klein, *Frauen Körper Tanz: Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes* (München: Heyne Verlag, 1994), 101 zit. nach Melanie Haller, *Abstimmung in Bewegung. Intersubjektivität im Tango Argentino* (Bielefeld: transcript, 2014), 93.

Hierarchisierung und Besserstellung des oftmals führenden Mannes. In den Standardtänzen lässt sich die klare Zuordnung einer führenden und einer folgenden Person nicht wegdenken. Selbst in festen Choreografien, wie sie in den Turniertänzen vorliegen und wo es nicht darum geht, diese während des Tanzens zu gestalten, bleibt die Aufteilung erhalten. Dass auf diese Weise gesellschaftliche Anordnungen reproduziert und in festen Strukturen etabliert werden, erklärt Marvin Carlson damit, dass der Mensch auf diese grundlegende Tendenz angewiesen ist: „Nevertheless, we are apparently programmed on ‚make sense‘ of our environment, and every culture may be seen on its most fundamental level as a construction to respond to that need.“²¹ Im Fall des Gesellschaftstanzes, insbesondere in den Standardtänzen, spiegelt die klassische Rollenverteilung, bei der eine Person führt und die andere folgt, die historischen und sozialen Normen ihrer Entstehungszeit wider. Diese Zuordnung ist sogar so weit verankert, dass sie unabhängig der Geschlechter und rein auf die Bewegung bezogen reproduziert wird. So wird beispielsweise auch bei gleichgeschlechtlichen Tanzpaaren eine führende und eine folgende Rolle zugewiesen, die sich – wird die reine Bewegung betrachtet – nicht von den gemischtgeschlechtlichen Paaren unterscheidet. Zudem bildet das Führen und Folgen im Turnierkontext weit mehr ab als das Entscheiden darüber, was getanzt wird, und die Verknüpfung dieser Eigenschaft mit dem Geschlecht. So stellt sich die Frage, inwiefern das Führen und Folgen in den Turniertänzen auch im Choreografischen praktiziert und es durch die künstlerisch-ästhetischen Präsentation inszeniert wird.

Tänzer:innen gelten im Moment des Tanzens nicht mehr als Individuen, sondern vielmehr als Akteur:innen, die – im Gegensatz zum Individuum – „an kulturelle und gesellschaftliche Praktiken gebunden [sind], die sie zu dem machen, was sie sind.“²² So wird durch das Führen und Folgen die gesellschaftliche Praktik des starken, dominanten Mannes als Führender und der ihm folgenden Frau durch die Tänzer:innen reproduziert, selbst wenn diese Sichtweise nicht ihrer persönlichen Einstellung entspricht. Die Tänzer:innen stellen etwas oder jemanden dar, wodurch eine Analogie zum Theater unumgänglich wird. „We are now [...] likely to look at the theatre

²¹ Marvin Carlson, *Places of performance: the semiotics of theatre architecture* (Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1989), 3.

²² Haller, *Abstimmung in Bewegung*, 106.

experience in a more global way, as a sociocultural event whose meanings and interpretations are not to be sought exclusively in the text being performed but in the experience of the audience assembled to share in the creation of the total event.”²³

Der Theaterwissenschaftler Marvin Carlson beschreibt das Theater als soziokulturelles Event, was ich einem Tanzturnier gleichermaßen zuschreibe. Der Fokus liegt nicht ausschließlich auf den Performer:innen, sondern ebenfalls auf den anderen Akteur:innen, die zur Erschaffung des Gesamtereignisses beitragen. So stellen zwar die Tänzer:innen ihre Choreografien dar, allerdings werden diese durch die anderen Tänzer:innen, ebenso wie durch die Zuschauer:innen und Wertungsrichter:innen beeinflusst, da diese anhand ihrer Bewertung den weiteren Verlauf des Turniers bestimmen. Neben den Tänzer:innen und den Bewegungspraktiken, die sie durchführen, lassen sich weitere Merkmale feststellen, die darauf hinweisen, dass Turniere als theatrales Event gelesen werden können. So stellen die Tänzer:innen nicht nur etwas dar, sondern tragen eine Kostümierung, sind eingebettet in ein Setting, das ebenfalls ‚durchchoreografiert‘ ist, und bilden daher eine spannende Schnittstelle zwischen künstlerischer und sportlicher Praxis.

1.1 Fragestellungen und übergeordnetes Zielvorhaben

So führen mich diese Gedanken, (1) die Ballroom Dances zwischen künstlerischer und sportlicher Praxis einzuordnen, (2) das Führen und Folgen innerhalb der choreografierten Turniertänze und (3) die Darstellung und Inszenierung dieser, zu meiner übergeordneten, zielführenden Fragestellung: Inwiefern wird das Thema des Führens und Folgens in den Wettbewerben und choreografierten Turniertänzen inszeniert und wie lassen sich die Schnittstellen zwischen Sport und Kunst beschreiben?

Diese Fragestellung kann aus unterschiedlichen Gesichtspunkten betrachtet werden, woraus sich weiterführende Detailfragen ergeben, auf die ich ebenfalls eingehen werde. Das Tanzen zu zweit ist keineswegs den Gesellschafts-, geschweige denn den Ballroom-Tänzen vorbehalten, sondern erstreckt sich über sie hinaus und findet unter anderem im klassischen Ballett sowie im zeitgenössischen Tanz eine nicht wegzudenkende Stellung. Im klassischen Ballett blickt der Pas de deux, der

²³ Carlson, *Places of performance*, 2.

Schritt zu zweit, auf eine lange Tradition zurück und bildet ein zentrales Element. Ende des 19. Jahrhunderts wird er schließlich so standardisiert, wie er heute auch noch an vielen Stellen praktiziert wird, wobei auch hier eine klare Rollenverteilung zwischen Mann und Frau etabliert ist. Wenngleich in der Theatertanztradition Frauenrollen meist von männlichen *courtisans* übernommen werden, kehrt sich dies im 19. Jahrhundert um und Frauen übernehmen die für sie konzipierten Rollen, wobei die Ballettinnen im Zentrum stehen und die technischen Ansprüche für die Herren sinken. Gerade diese Rollenverteilung hat seitdem kaum eine Veränderung erfahren, weshalb in vielen klassischen Handlungsballetten von dieser genderspezifischen Rollenverteilung Gebrauch gemacht wird.²⁴ Dass jedoch auch hier Ausnahmen entstehen, zeigt der Choreograf Hans van Manen erstmals in *Metaforen* 1965, indem er zwei Männer ein Pas de deux tanzen lässt.²⁵ Auch in seinen anderen Werken stellt er immer wieder die Konfrontation zwischen den Geschlechtern her, sei es durch die Bewegungssprache innerhalb der Choreografie, die Paarungskonstellationen, oder durch die Kostümierung.²⁶ So variiert bei ihm zwar das Erscheinungsbild sowie die Zuordnung der Rollen und auch die Bewegungssprache verändert er hinsichtlich der Geschlechterrollen, allerdings basiert sie dennoch auf dem klassischen Ballett und agiert in diesem Rahmen.

Ähnlich wie es Hans van Manen mit dem klassischen Ballett betreibt, repräsentieren der Equality Dance bzw. die Equality-Tanzturniere einen Bruch mit den traditionellen Rollenbildern und Erwartungen, die in den gemischtgeschlechtlichen Ballroom-Tanzturnieren vorherrschen. Im ‚regulären‘, gemischtgeschlechtlichen Tanz bestehen starke Regularien, die sich einerseits auf das Bewegungsvokabular und andererseits auf die äußere Präsentation beziehen, und einer starken und starren

²⁴ Vgl. Anna Beke, „Pas de deux“, in *Das große Tanz Lexikon: Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, hg. von Annette Hartmann und Monika Woitas, 2. durchgelesene und korrigierte Auflage (Laaber: Laaber, 2017), 453f.

²⁵ Vgl. Dorion Weickmann, „Hans van Manen wird 90. Bloß keine Fransen“, *Süddeutsche Zeitung*, 10. Juli 2022, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/hans-van-manen-tanz-1.5618171>.

²⁶ Vgl. Anna Beke, „Rückkehr in kein fremdes Land: Ein Wiedersehen mit Hans Van Manen und Jiří Kylián in München“, *heinz-bosl-stiftung.de*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://heinz-bosl-stiftung.de/backstage/article/rueckkehr-in-kein-fremdes-land>; Manuel Brug, „Tanzend sind Männer und Frauen gleich“, *welt.de*, 11. Juli 2002, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.welt.de/print-welt/article399309/Tanzend-sind-Maenner-und-Frauen-gleich.html>.

Hierarchie folgen. So übernimmt der Mann die Rolle des Führenden, die Frau die der Folgenden, was auch in den für den Wettbewerb erstellten Choreografien beibehalten wird. Danach richtet sich das standardisierte Bewegungsvokabular und so kann bereits hier eine Besser- bzw. Schlechterstellung der jeweiligen Personen festgestellt werden. Wenngleich diese im Equality Dance an das Geschlecht der Tänzer:innen gekoppelten Rollenzuschreibungen aufgehoben werden, indem gleichgeschlechtliche Paare miteinander tanzen, stellt sich dennoch die Frage, inwiefern die traditionellen Rollen des Führens und Folgens in den gemischtgeschlechtlichen Rollen geschlechtsgebunden sind, und wie stark sie in der Bewegungssprache verankert sind und sich somit auch auf die Equality Tanzturniere übertragen. Dabei möchte ich an dieser Stelle die These aufstellen, dass zwar das biologische Geschlecht der Tänzer:innen keinen Einfluss auf die Rollen hat, sich allerdings die Bewegungssprache – dadurch, dass Frauen- bzw. Männerpaare jeweils gegeneinander antreten – stark an der standardisierten Form orientiert und sich kaum davon löst. Es soll die Frage gestellt werden, inwiefern die Rollen an eine Person gebunden sind, oder ob sie frei interpretierbar, also beispielsweise während des Tanzens übertragbar oder veränderbar sind. Besteht die Möglichkeit, die Rollen während des Tanzens zu wechseln oder gar gänzlich aufzulösen, ohne den Charakter des Tanzes dabei zu verlieren?

Beim Konzept der Kontaktimprovisation, das in den 1970er Jahren in den USA entsteht, lassen sich ebenfalls die Merkmale des Führens und Folgens feststellen, wenngleich besonders die Enthierarchisierung hier im Vordergrund steht. Vielmehr sollen das Miteinander und die Gleichberechtigung der Tänzer:innen zu sehen sein, ebenso wie die Verdrängung des Strebens nach technischer Perfektion.²⁷ „The term [contact improvisation] is given to a system of improvised movement which is based on the relationship between two moving bodies and the effect that the laws of gravity, momentum, friction, and inertia have on their movement.“²⁸ Es handelt sich also auch hier um einen Tanz zu zweit, der allerdings nicht choreografiert ist und durch einen ständig gegebenen Körperkontakt und den Einfluss diverser Tanztechniken,

²⁷ Vgl. Frauke Mutschall, „Kontaktimprovisation“, in *Das große Tanz Lexikon: Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, hg. von Annette Hartmann und Monika Woitas, 2. durchgelesene und korrigierte Auflage (Laaber: Laaber, 2017), 323f.

²⁸ Debra Craine und Judith Mackrell, *The Oxford Dictionary of Dance*, 2nd ed, Oxford paperback reference (Oxford; New York: Oxford University Press, 2010), 105.

wie anderer Körper- und Haltungspraktiken aus dem Tai Chi oder Aikido, während der Bewegung entsteht. Es geht darum, wie die beiden Körper miteinander interagieren, sich berühren und ihre Bewegungen miteinander abstimmen. Dadurch entstehen zwar eine subtile Führung und ein gleichberechtigtes Folgen, aber diese Rollen sind weder standardisiert noch vorher oder währenddessen an eine Person gebunden, sodass sie fließend wechseln oder ganz miteinander verschmelzen können. Die Rollen werden hier also mehr oder weniger aufgelöst, was beim Standardtanzen undenkbar ist, da dort die Zuordnungen oftmals nicht nur an das Geschlecht, sondern auch an gewisse Körper gebunden sind: Auch bei den gleichgeschlechtlichen Turnieren übernimmt in der Regel die kleinere Person die Rolle des/der Folgenden. Es stellt sich deshalb die Frage, ob die Flexibilität und Freiheit der Inszenierung in der Kontaktimprovisation dennoch als Modell für eine neuartige Herangehensweise für die Inszenierung in den Ballroom Dances dienen kann. Lassen sich Elemente dieser in den Standard-Turniertänzen finden? Und ist Führen und Folgen etwas, das an eine Person gebunden sein muss, damit ein Tanzen zu zweit erfolgreich möglich ist, oder kann es fluide gestaltet werden? Die Körper sollen im Fall der Turniertänze zwar ebenfalls verschmelzen und zu einem gemeinsamen Körper werden, allerdings ist dies nur durch gewisse Regeln, durch das klare Zuordnen von Aufgaben, das Führen und Folgen, möglich.

Whereas much dance is available primarily to slender, lithe bodies with innumerable hours of dance training, typically the sole harbingers of dance, CI [contact improvisation] practitioners welcome all onto the floor, including individuals with a range of body types – large, petite, differently-abled, aged. No one is discouraged from entering the dance.²⁹

Auch die Körperbilder werden bei der Kontaktimprovisation aufgebrochen, denn es sollen bewusst weder Körper bevorzugt oder benachteiligt werden, noch gewisse Bilder re- bzw. neu produziert werden. So gibt es gerade zu den Wettbewerbskontexten der Ballroom-Tänze einen elementaren Unterschied, da bei der Kontaktimprovisation der Gedanke des Zeigens und Präsentierens nicht vordergründig ist und sich somit

²⁹ Cheryl Pallant, *Contact Improvisation: An Introduction to a Vitalizing Dance Form* (Jefferson, N.C.: McFarland, 2006), 16.

der Inszenierungscharakter unterscheidet. Zudem gibt es keine Kleidernormen, da der Fokus auf der Authentizität der Tänzer:innen liegt. Authentizität soll es zwar auch bei den Ballroom-Tänzen geben, allerdings ist diese hochgradig inszeniert und vorge-schrieben, gerade was das äußere Erscheinungsbild anbelangt, wodurch ein Wider-spruch entsteht. Das führt zu der Frage, inwiefern die Rollenzuschreibungen der füh-renden und folgenden Person inszeniert werden und inwiefern sie natürlich gegeben bzw. erlernt sind. Sei es in der Bewegungssprache oder der äußerlichen Darstellung, im gemischt- wie gleichgeschlechtlichen Tanz und den dort jeweils praktizierten Tanz-formaten Einzel, Formation und Kür/Showtanz. Gibt es, auch im gemischtgeschlecht-lichen Turniertanz, Momente, in denen das Bild des alleinig führenden Herren und der folgenden Dame – bzw. der vollständig einer Person zugeschriebenen Rolle über-haupt – aufgebrochen und inszeniert wird? Wenngleich Kontaktimprovisation – wie auch andere Formen des Tanzens zu zweit – bei meiner Betrachtung außen vor ge-lassen wird, sollte dennoch im Hinterkopf behalten werden, dass eine Auflösung in anderen Tanzformaten möglich ist, und daher die Frage mitgedacht werden muss, ob eine Auflösung des starren Verständnisses auch im Standardtanz möglich ist.

Dass die Auflösung und das Neudenken der Rollen und des Verständnisses von Führen und Folgen in anderen Paar- und Gesellschaftstänzen möglich ist, zeigt sich anhand der Swingtänze, wie beispielsweise dem West Coast Swing. Ähnlich wie bei der Kontaktimprovisation soll hier die Enthierarchisierung der Tanzpartner:innen ge-lingen und während des Tanzens die Improvisation mit Impulsen beider Partner:in-nen im Zentrum stehen. Die Musik bildet einen ersten Anhaltspunkt, der bereits Dif-ferenzen zwischen den Ballroom Dances und dem West Coast Swing zeigt. So kann im West Coast Swing – im Gegensatz zu den Ballroom-Tänzen, die standardisierte Musik benötigen – auf eine breite Palette an Genres, wie Blues, R&B, Funk und Pop, getanzt werden. Der Tanz, und somit auch das Führen und Folgen, entsteht auf Basis dieser Musik, da die Interpretation der Musik eine zentrale Prämisse des WCS-Tan-zens ist. Dabei wird vom Prinzip des *call and response* Gebrauch gemacht:

That's just the idea that Partner A does something, Partner B responds to it ei-ther by doing the same thing or adding to it. And then often times it escalates further and then the partnership does something that comes from that call and response. So it's a really fun way of treating musicality and playfulness in WCS

because it allows you to have a conversation back and forth with your partner instead of a dictatorship from one partner to the other.³⁰

So können folglich sowohl seitens Leader als auch Follower³¹ Impulse in Einklang mit der Musik eingebracht werden, die dazu führen, dass zwischen den Partner:innen ein ausgeglichenes Verhältnis entsteht, obwohl Rollen zugeordnet werden. Führen und Folgen wird hier anders verstanden als in den Ballroom Dances, weshalb die Swingtänze in dieser Arbeit zunächst nicht betrachtet werden. Es stellt sich vielmehr die Frage, inwiefern diese gleichwertige Kommunikation auch in den Standardtänzen manifestiert und inwiefern die – wie im Zitat genannte – diktatorische Art und Weise des Führens und Folgens in den Ballroom-Tänzen aufgebrochen wird.

“It has always excited me to discover things the eye can’t see.”³² Für den Ballroomtänzer Massimo Girogiani ist gerade das Ungesehene das, was das Tanzen ausmacht und die Magie herstellt. Er liefert dadurch einen faszinierenden Ausgangspunkt für die Betrachtung der subtilen und unsichtbaren Aspekte, zu denen auch das Führen und Folgen in den Standardtänzen zu zählen ist. Dadurch bedingt, dass es sich bei Tanzturnieren um einstudierte Choreografien handelt, muss sich ein Führen und Folgen auf andere Elemente als das Mitteilen und Erkennen der zu tanzenden Figuren beziehen. Technische Feinheiten innerhalb der Figuren, aber auch ein Reagieren auf die jeweiligen Situationen sowie ein Abändern der Choreografie stehen hier im Zentrum. Es muss eine nonverbale Kommunikation zwischen den Tänzer:innen hergestellt werden, die sich dem sichtbaren Spektrum entzieht und dennoch von entscheidender Bedeutung für Koordination, Harmonie und Gelingen des Tanzes ist. Es gilt herauszuarbeiten, wie diese Kommunikation funktioniert, und festzustellen, ob es Momente gibt, in denen das Unsichtbare sichtbar wird. Diesem Gedanken folgend, wird in dieser Arbeit einerseits der Aspekt des Führens und Folgens in den Standard-

³⁰ Nerdy WCS, „Call And Response In West Coast Swing“, *YouTube*, 21. Februar 2021, TC 1:17-1:48, <https://www.youtube.com/watch?v=pLX5YtTsn3c>.

³¹ Beim West Coast Swing, aber auch anderen Swingtänzen, wird nicht wie bei den Ballroom Dances das Geschlecht mit der Rolle assoziiert, sondern genderneutral von Leader und Follower gesprochen. So muss der/die Führende nicht zwingend männlich sein und der/die Folgende weiblich und es benötigt keine Neustrukturierung des Systems, um diese Zuordnungen aufzubrechen, wie es durch den Equality Dance geschieht.

³² Massimo Girogiani, *Dancing beyond the physicality*, 2010, 9.

Turniertänzen innerhalb einer festgelegten Choreografie und eines Wettbewerbssettings betrachtet sowie der inszenatorische Charakter dessen dargelegt. Andererseits werden die Turniere auf ihre Schnittstelle zwischen künstlerischer Darbietung, theatralem Event und sportlichem Wettkampf analysiert. Mein Hauptaugenmerk liegt dabei auf den Einzelwettbewerben, wenngleich die anderen Formen vergleichend hinzugezogen werden. Gerade der Parameter des Führens und Folgens ist in den Einzelwettbewerben vielschichtiger, da mehrere Tanzpaare auf der Fläche agieren und die Choreografien spontan an die Gegebenheiten angepasst werden müssen, gerade auch während des Tanzens. Die Frage nach der Reproduktion klassischer Rollenbilder ist zu stellen, vor allem hinsichtlich des Bewegungsvokabulars, das unabhängig der Geschlechterrollen zu betrachten ist. Dazu gehören ebenfalls die Fragen danach, ob sich Turniersport als Theaterpraxis definieren lässt, inwiefern eine sportliche Praxis durchgeführt wird und an welcher Schnittstelle sich der Turniertanz befindet, wenn es darum geht, ihn zwischen künstlerisch-subjektiver und sportlich-objektiver Betrachtung einzugruppieren.

1.2 Aktueller Forschungsstand und Themenwahl

Tanzwissen entsteht in sozialen Praktiken und lässt sich demnach nur in diesem Bezugsfeld thematisieren.³³

Die überwiegende Abwesenheit von wissenschaftlicher Literatur und akademischer Forschung im Bereich der Standard- und Latein-Turniertänze, insbesondere im deutschsprachigen Raum aber auch im internationalen Kontext, ist ein bemerkenswertes Phänomen. Während Tänze wie der Tango Argentino und andere Paar- und Gesellschaftstänze aufgrund ihrer kulturellen Bedeutung und Beliebtheit in Hinblick auf verschiedene Fragestellungen intensiv erforscht wurden, scheinen die Standard- und Lateintänze im Allgemeinen, besonders allerdings im Turnierkontext eine gewisse Lücke in der wissenschaftlichen Aufarbeitung zu hinterlassen. Eine mögliche Erklärung für diese Lücke liegt in der diffizilen Position, in der diese Tänze

³³ Gabriele Klein, „Tanz in der Wissensgesellschaft“, in *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, hg. von Sabine Gehm, Pirkko Husemann, und Katharina von Wilcke, Bd. 8, TanzScripte (Bielefeld: transcript, 2007), 25.

eingeordnet werden. Entstanden in gesellschaftlichen Kontexten und entwickelt zu einer Sportart, die auch in Wettbewerben durchgeführt wird, können die Standard- und Lateintänze weder der einen noch der anderen Kategorie alleinig zugeordnet werden. Obwohl sie klare sportliche Elemente wie Technik, Präzision und Wettbewerb beinhalten, unterscheiden sie sich in ihrem ästhetischen und künstlerischen Anspruch von den konventionellen Sportdisziplinen. Gleichzeitig handelt es sich hier nicht ausschließlich um gesellschaftliche Ereignisse oder künstlerische Aushandlungen. Durch ihren Wettbewerbscharakter und die Notwendigkeit einer intensiven technischen Ausbildung unterscheiden sie sich von rein gesellschaftlichen Tanzveranstaltungen.

Die Tatsache, dass es allerdings für den Tango Argentino eine etablierte wissenschaftliche Debatte gibt, während die anderen Standard- und Lateintänze in dieser Hinsicht vernachlässigt wurden, wirft interessante Fragen auf. Liegt dies beispielsweise an der Internationalität der Standard- und Lateintänze, die im Gegensatz zum kulturell verwurzelten Tango Argentino als weniger kulturgebunden wahrgenommen werden und daher keine spezifischen sozialen Kontexte bedienen? Oder ist seine Rolle als soziales Phänomen der Grund für die Renaissance, die der Tango Argentino erlebt, wenngleich dies vor allem durch ihre hohe mediale Präsenz auch für die Ballroom-Tänze gilt? Oder ist genau die Problematik der Zuordnung zu Sport, Sozialem und Künstlerischem ausschlaggebend für das unterschiedliche Forschungsinteresse? Final lässt sich dies nicht erklären, allerdings ist die an diesem Punkt entstandene Forschung eine hilfreiche Unterstützung, wenn es um die Betrachtung der Standardtänze geht. Als ein Tanz, der tief in der argentinischen Kultur und Geschichte verwurzelt ist, hat primär der Tango Argentino die Aufmerksamkeit von Tanzwissenschaftler:innen, Anthropolog:innen und Soziolog:innen auf sich gezogen. Es gibt eine Fülle von Forschungsliteratur, die sich mit dem Ursprung des Tangos, seiner sozialen Bedeutung oder seiner Entwicklung im Laufe der Zeit befasst. Im deutschsprachigen

Raum sind vor allem Paula-Irene Villa Braslavsky³⁴ und Gabriele Klein³⁵ zu nennen, die in erster Linie aus soziologischer und Gabriele Klein zudem aus tanzwissenschaftlicher Sicht gerade das Konzept des Führens und Folgens und der Geschlechterrollen im argentinischen Tango erforschen. Wenngleich der Tango Argentino zwar eher als Gesellschaftstanz fungiert, also nicht in kompetitiven, sondern in sozialen Situationen getanzt wird, lassen sich – gerade hinsichtlich der Rollenzuschreibungen der Tänzer:innen – die Forschungsergebnisse auf die Standard- und Lateintänze übertragen. So existiert sowohl in den Standardtänzen als auch im argentinischen Tango ein starres Rollenverhältnis zwischen führend und folgend und ein Bewegungsvokabular, das auf beide Tanzformen zutrifft.

Doch auch bezüglich der Standard- und Latein(turnier)tänze existieren Veröffentlichungen, welche die Tänze in verschiedenen Kontexten darstellen und diskutieren. 1936 veröffentlicht der Tänzer und Tanzpädagoge Alex Moore sein Werk *Ballroom Dancing*³⁶, das seitdem viele Neuauflagen erhält. Darin richtet er sich sowohl an Anfänger:innen als auch an Turniertänzer:innen und trägt dazu bei, dass die Tänze in der sich etablierenden standardisierten Form festgehalten werden. Wenngleich dieses Buch weniger wissenschaftliche Aushandlung als vielmehr Lehrbuch ist, bildet

³⁴ Vgl. u.a. Paula-Irene Villa, „Exotic Gender (e)motion. Körper und Leib im Argentinischen Tango“, in *Körperrepräsentationen. Die Ordnung des Sozialen und der Körper*, hg. von Kornelia Hahn und Michael Meuser (Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002), 179–303; Paula-Irene Villa, „Mit dem Ernst des Körpers spielen. Körper, Diskurse und Emotionen im argentinischen Tango“, in *Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur*, hg. von Thomas Alkemeyer u. a. (Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2003), 131–54; Paula-Irene Villa, „Zu heiß, um cool zu sein‘ - Tango zwischen pasión und Leidenschaft“, in *Große Gefühle. Ein Kaleidoskop*, hg. von Gertrud Lehnert und Ottmar Ette (Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007), 138–59; Paula-Irene Villa, „Das fühlt sich so anders an...‘. Zum produktiven ‚Scheitern‘ des Transfers zwischen ästhetischen Diskursen und tänzerischen Praxen im Tango“, in *Tango in translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik.*, hg. von Gabriele Klein (Bielefeld: transcript, 2009), 105–22; Paula-Irene Villa, „Bewegte Diskurse, die bewegen. Warum der Tango die (Geschlechter-)Verhältnisse zum Tanzen bringen kann“, in *Körper, Wissen, Geschlecht*, hg. von Angelika Wetterer, *Geschlechterwissen und soziale Praxis*, Angelika Wetterer (Hg.) ; 2 (Sulzbach/Taunus: Ulrike Helmer, 2010), 141–64; Paula-Irene Villa, *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*, 4. Aufl. (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011).

³⁵ Vgl. u.a. Gabriele Klein, Hrsg., *Tango in translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik.* (Bielefeld: transcript, 2009); Gabriele Klein, „Bodies in Translation. Tango als kulturelle Übersetzung“, in *Tango in translation. Tanz zwischen Medien, Kulturen, Kunst und Politik.*, hg. von Gabriele Klein (Bielefeld: transcript, 2009), 15–38.

³⁶ Vgl. Alex Moore, *Ballroom Dancing*, 10. Auflage (New York: Routledge, 2002).

es die elementare Basis, wenn es um die Betrachtung der Ballroom Dances geht. Noch heute zählt es als Grundlage für Tänzer:innen, wenn es darum geht, Technik und Figuren nachzuschlagen. Auch Victor Silvesters 1932 verfasstes Tanzlehrbuch *Modern Ballroom Dancing*³⁷, das ebenfalls bis heute Neuauflagen erhält, zählt zur Basisliteratur, wenn es um das Erlernen der Tänze geht. Sein Buch ist dabei ähnlich gegliedert wie das Alex Moores und beschreibt bereits nicht nur die Schritte, sondern auch die zugrundeliegende Technik, die für das korrekte Ausführen der Tänze notwendig ist.

Im deutschsprachigen Raum sind in der – zwar ebenfalls nicht wissenschaftlichen – Literatur der Tänzer und Verleger Christoph Burgauner sowie das Tänzer:innen- und Tanzlehrer:innenpaar Herbert und Ursula Stuber festzuhalten, die in dem von Burgauner geführten Kastell Verlag diverse Werke veröffentlichten, in denen sie sich mit der Entwicklung und der Notation von Tanzwissen befassen. Im Gesamtwerk *Tanzen weltweit. In Kurs und Gruppe, als Sport und Kunst*³⁸, versammelt Burgauner 1995 sowohl die Tanzgeschichte als auch die verschiedenen Bereiche des Tanzsports, sodass eine „weltweit einzige umfassende Darstellung des Themas“³⁹ angestrebt wird, die allerdings auf Deutschland zugeschnitten ist und daher besonderes Augenmerk auf das Tanzsportsystem in Deutschland legt. Ebenso versuchen Stuber und Stuber, an den Standardisierungen, die sie in den Werken *Wörterbuch des Tanzsports*⁴⁰ und *Standardtänzen von A – Z*⁴¹ vornehmen, festzuhalten und dafür zu sorgen, das hauptsächlich mündlich weitergetragene Wissen zu bewahren.

Die Tanzwissenschaftlerin Claudia Jeschke trägt mit ihrem Werk *Tanz als Bewegungstext*⁴² dazu bei, dass die Gesellschaftstänze in den wissenschaftlichen Diskurs eingegliedert und fortan mitgedacht werden. Dabei entwickelt sie das Tanzbeobachtungs- und Notationssystem *Inventarisierung von Bewegung (IVB)*, auf das ich mich

³⁷ Victor Silvester, *Modern Ballroom Dancing*, forty-fourth edition completing 405,360 copies (London: Herbert Jenkins Ltd., 1942).

³⁸ Christoph Burgauner, Hrsg., *Tanzen weltweit. In Kurs und Gruppe, als Sport und Kunst* (München: Kastell, 1995).

³⁹ Ebd., Umschlag.

⁴⁰ Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*.

⁴¹ Herbert Stuber und Ursula Stuber, *Standardtänzen von A - Z* (München: Kastell, 1998).

⁴² Claudia Jeschke, *Tanz als Bewegungstext: Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910-1965)*, Theatron, Bd. 28 (Tübingen: M. Niemeyer, 1999).

in meiner Analyse beziehe, und wendet dies nicht nur auf die zeitgenössischen Tänze, sondern auch auf einige Gesellschaftstänze an. Dabei bezieht sie sich allerdings weder explizit auf die klassischen Turniertänze – benennt an dieser Stelle lediglich den Tango und betrachtet ansonsten Charleston, Jitterbug und Twist –, noch auf die Turnier- bzw. Wettbewerbssituation. Stattdessen betrachtet sie vielmehr die darin enthaltenen Tänze und deren Durchführung.

Im englischsprachigen Raum gibt es mehr Publikationen, vor allem auch solche, die sich gesondert mit den Turniertänzen und ihrer Präsentation, nicht nur mit deren Sportlichkeit, auseinandersetzen. Allerdings ist auch hier die relevante Literatur überschaubar und vor allem Anfang der 2000er entstanden. Einschlägige Literatur aus den letzten zehn Jahren existiert meiner Recherche nach also auch hier nicht. Caroline Joan S. Picarts Buch *From Ballroom to DanceSport. Aesthetics, Athletics, and Body Culture*⁴³ stellt die Frage nach „art versus sport“⁴⁴ ins Zentrum ihrer Untersuchungen. Der Fokus des Buches ist dabei die Art und Weise, wie der Gesellschaftstanz symbolisch konstruiert und von verschiedenen Zuschauer:innen verstanden wird. Dabei gilt die besondere Aufmerksamkeit der Olympischen Spiele, die als globale Bühne für die Transformation des Ballroom Dance in einen sportlichen Wettbewerb dienen. So stellt Picart die Besorgnis darüber in den Fokus, wie und ob man die Ballroom-Tänze in einen olympischen Sport transformieren sollte, da sie somit der Gefahr ausgesetzt seien, sich von einer Gesellschafts- und Freizeitaktivität weg und zu einer ernstzunehmenden Sportart hin zu entwickeln. Zudem weist auch sie darauf hin, dass durch das Theatralisieren der Turniere mittels Choreografien oder Kostümierung, der „commercial appeal“⁴⁵ das Interesse der Zuschauer:innen steigert. Diese in der Einleitung beschriebene Theatralität führt Picart allerdings im Laufe des Buches nicht detailliert aus, weshalb ich mit meiner Dissertation versuche, nicht nur die Umwandlung in eine Sportart, sondern die zeitgleich stattfindende Theatralisierung herauszuarbeiten und darzulegen.

⁴³ Caroline Joan S. Picart, *From Ballroom to Dancesport: Aesthetics, Athletics, and Body Culture* (Albany: State University of New York Press, 2006).

⁴⁴ Ebd., 5.

⁴⁵ Ebd., 1.

Juliet McMains stellt gegensätzlich dazu mit *Glamour Addiction. Inside the American Ballroom Dance Industry*⁴⁶ die glamouröse Seite des Turniertanzsports und hier besonders den Lateintanz und die Inszenierung der Tänzer:innen dar. Sich selbst als „Glamour addict, struggling to stay clean“⁴⁷ bezeichnend, untersucht McMains die *Glamour-Machine*, wie sie die Latein-Turniertanzwelt versteht. Unter diesem, mit einem Augenzwinkern versehenen, Begriff beschäftigt sich McMains vor allem mit den sozialen Fragen, die der Tanzsport aufwirft. Dabei benennt sie einerseits die Darstellung von *Latinos*, womit einhergehend auch die Fragen der Identität, des Geschlechts und der Sexualität behandelt werden. Andererseits weist sie auf die ökonomischen Herausforderungen hin, betrachtet die Finanzierung des teuren Hobbys – bedingt durch die Kostümierung und visuelle Darstellung der eigenen Person – und die dadurch produzierte Ungleichheit und Zugänglichkeit zum Tanzsport.

Auch Jonathan S. Marion trägt dazu bei, den kompetitiven Ballroom Dance darzustellen, indem er sich primär mit der Kultur der wettbewerbsorientierten Ballroom-Tänze auseinandersetzt. In seinem Buch *Ballroom culture and costume in competitive dance*⁴⁸, stellt er unter vier Aspekten – Setting the Stage, Performing Dancesport, Ballroom Competitions as Events und Costs, Consequences and Outcomes – die Tanzturniere dar. Besonders unter dem zweiten Aspekt differenziert er Ballroom als Spektakel, als Kunst und als Sport und bildet dadurch eine elementare Grundlage für meine Forschungsfrage nach der Einordnung der Ballroom-Tanzturniere. Basierend auf seinen eigenen Erfahrungen als Tänzer und Turniertanzfotograf, ebenso wie auf Aussagen anderer Tänzer:innen, untersucht er Ästhetiken, Körperbilder und Verhaltensweisen auf der Basis kultureller Codes und präsentiert verschiedene Sichtweisen auf die Turniertänze. Vor allem stellt er einen kulturellen Rahmen her, in dem er die Praktiken, Werte, Verpflichtungen und Beziehungen, welche die wettbewerbsorientierten Ballroom-Tänze ausmachen, darlegt.

⁴⁶ Juliet E. McMains, *Glamour Addiction. Inside the American Ballroom Dance Industry* (Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2006).

⁴⁷ Ebd., xi.

⁴⁸ Jonathan S. Marion, *Ballroom: Culture and Costume in Competitive Dance*, English ed (Oxford ; New York: Berg, 2008).

In *Dance with Me. Ballroom Dancing and the Promise of Instant Intimacy*⁴⁹ stellt Julia A. Ericksen primär die Verbindung der Tanzpartner:innen in den Latein-Turniertänzen dar, aber gleichzeitig auch die Faktoren, die dazu beitragen, dass diese Verbindung nach außen getragen wird. „The connection is key in ballroom; the dancers are always a couple, and they must show this to those who are watching.“⁵⁰ Ihrer Ansicht nach sind die Standardtänze für ein Publikum weniger interessant als die Lateintänze, was sich ihrer Meinung nach daran zeigt, dass sich mehr Publikum bei den Latein- als bei den Standardwettbewerben einfindet und dieses zudem bei Latein involvierter ist, was sich beispielsweise an den Zurufen der Namen der Teilnehmer:innen durch einzelne Zuschauer:innen zeigt. Ihres Erachtens liegt dies an der Konstitution der Tänze, da bei den Standardtänzen durch die geschlossene Tanzhaltung weniger Möglichkeit besteht, mit dem Publikum eine Verbindung mittels Augenkontakt aufzubauen. „To paraphrase Vermeij [a professional dancer], unlike Latin, ballroom [Standard] becomes more about the dance than the dancers.“⁵¹ Wenngleich ich dieser Sichtweise nicht gänzlich zustimme und lediglich eine Verschiebung der Aufmerksamkeit und der Art und Weise des Sich-Selbst-Präsentierens sehe, bildet Ericksen mit ihrem Buch eine essentielle Grundlage für die Betrachtung der Turniertänze. Unter dem Aspekt der Verbindung stellt sie dabei einerseits die Vertrautheit zwischen den Tänzer:innen dar und erläutert die jeweiligen Aufgaben, die dem Mann in der Rolle des Führenden und der Frau in der der Folgenden zugeschrieben werden. Auf der anderen Seite geht es darum, darzulegen, inwiefern das Aussehen, der Look, ebenfalls dazu beiträgt, diese Verbindung nach Außen und auf das Publikum zu übertragen.

Es zeigt sich also, dass in der bisherigen einschlägigen Literatur die Frage nach Präsentation, dem Erscheinungsbild und somit gewissermaßen auch der Inszenierung nur in sehr geringem Maße vorhanden ist. Auch wenn von der Begrifflichkeit kein Gebrauch gemacht wird, steht die Theatralität im Kontext des Turniertanzes im Vordergrund. Diese wird allerdings mit dem größeren Begriff der Kunst in Einklang

⁴⁹ Julia A. Ericksen, *Dance with Me: Ballroom Dancing and the Promise of Instant Intimacy* (New York: New York University Press, 2011).

⁵⁰ Ebd., 8.

⁵¹ Vgl. ebd.

gebracht. Dabei bezieht sich die Literatur primär auf Aspekte wie die symbolische Konstruktion des Gesellschaftstanzes, bzw. speziell der Standard- und Lateintänze, die glamouröse Seite des Turniertanzsports und die Verbindung und Präsentation der Tänzer:innen, lässt aber die letztendlich für mich logische Schlussfolgerung einer Analogie zum Theater weg. Besonders unter dem Aspekt des Führens und Folgens, der das zentrale Merkmal der Paartänze bildet, bedarf es weiterer Forschung, um die theatralen Elemente darauf beziehen zu können.

In Carrie Steins Dissertation *Shall We Dance?: The Participant as Performer/Spectator in Ballroom Dancing*⁵² führt sie die Frage nach der Theatralität in dem Kontext zwar ein, allerdings liegt ihr Schwerpunkt auf den Social Ballroom Dances. Dabei betrachtet sie nicht nur die Tanzveranstaltungen – und diese zusätzlich hinsichtlich der sozialen Komponente – sondern auch die Entstehung des Tanzes und die Verwandlung der Tänzer:innen hin zu Performer:innen mittels des Tanzunterrichts. Dass dabei Performer:innen anders definiert werden, als ich es tue, zeigt sich daran, dass sie keine Situationen betrachtet, in denen sich die Tänzer:innen bewusst in eine Bühnensituation begeben, sondern vielmehr durch das Tanzen an sich eine Darstellung kreieren. Daher stellt Steins Arbeit zwar hinsichtlich des theatralen Ansatzes und der Betrachtung der Ballroom-Tänze auf den ersten Blick ähnliche Aspekte in den Mittelpunkt, allerdings unterscheiden sich die sozialen von den kompetitiven Situationen fundamental, weshalb meine Arbeit einen anderen Gesichtspunkt aufgreift und eine Übertragung der Forschungsergebnisse nicht zielführend ist. Stein beschreibt Tanzabende, bei denen im Moment des Nicht-Tanzens den anderen Tänzer:innen zugeschaut wird und dadurch unbewusst eine Ebene der Theatralität entsteht. In meiner Arbeit begreife ich die Turniersituation als theatrales Event, wodurch sich eine bewusste Inszenierung ergibt. In meinem Verständnis von inszenierten Situationen begeben sich die Darsteller:innen, bzw. in diesem Fall die Turniertänzer:innen, bewusst in eine Aufführungs- und Präsentationssituation und unterstützen dies durch verschiedene Parameter, wie die bewusste Auswahl der Kleidung oder die besonders dafür erstellte Choreografie.

⁵² Carrie Stern, „Shall We Dance?: The Participant as Performer/Spectator in Ballroom Dancing“ (New York University, 1999).

Zudem liegt in der Tanzforschung ein wesentlicher Schwerpunkt auf genderspezifischen Fragestellungen⁵³, was sich unter anderem an Villa und Klein, aber auch an den englischsprachigen Quellen zeigt. So wird zwar die Thematik des Führens und Folgens untersucht, allerdings mit Geschlechter- bzw. Genderfragen assoziiert und weniger hinsichtlich des Bewegungsvokabulars untersucht. Meines Wissens nach wurde weder im tanz- noch im theaterwissenschaftlichen Kontext bisher die Frage nach der Schnittstelle von Tanzturnieren und theatralen Veranstaltungen gestellt und insbesondere die Inszenierungsanalyse oder bewegungswissenschaftliche Herangehensweise dafür verwendet. Warum diese Thematik bisher keinen Anklang im wissenschaftlichen Diskurs gefunden hat, ist ungewiss, weshalb ich mit dieser Arbeit dazu beitragen möchte, diese Forschungslücke zu schließen.

Der Gedanke, dass Tanzwissen – wie im Eingangszitat benannt – in sozialen Praktiken entsteht und daher am besten in diesem Kontext thematisiert wird, erklärt möglicherweise die Fülle von Online-Ressourcen, insbesondere erklärenden Videos von Tänzer:innen und Trainer:innen auf Plattformen wie YouTube, derer ich mich ebenfalls in dieser Arbeit bediene. Da die Standardtänze eine stark praktische und erfahrungsbasierte Kunstform und Sportart abbilden, bietet die direkte Anschauung und Demonstration durch Videos eine effektive Möglichkeit, Wissen zu vermitteln und zu teilen, wenn es nicht im direkten mündlichen und physischen Kontext einer Trainingseinheit – sei es einzeln oder in der Gruppe – geschieht. Im Gegensatz dazu könnte die begrenzte schriftliche Literatur im Bereich des Tanzsports darauf zurückzuführen sein, dass einige Aspekte des Tanzens am besten durch praktische Erfahrung und visuelle Darstellung vermittelt werden können, was zu einer Dominanz von online verfügbaren Ressourcen führt. Um ein Vokabular für die Analyse zu finden, werde ich mich neben den wissenschaftlichen Publikationen an Tanzlehrbüchern bedienen. Das eigentliche Wissen entsteht über die Bewegung, das Lernen und die kinästhetische Wissensvermittlung dieser Bewegungen, weshalb Videos und die Analyse und Hinzunahme derer unumgänglich ist. Zudem ist es wichtig zu erwähnen, dass, wenngleich die Standardtänze eine gewisse Standardisierung erfahren haben und

⁵³ Vgl. Gabriele Klein, „Tanz“, in *Handbuch Körpersoziologie. Band 2: Forschungsfelder und methodische Zugänge*, hg. von Robert Gugutzer, Gabriele Klein, und Michael Meuser, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage (Wiesbaden [Heidelberg]: Springer VS, 2022), 516.

viele Elemente unverändert bleiben, es elementare Nuancen innerhalb der Tanzpraktik gibt, die sich unterscheiden und stetig weiterentwickeln. Aus diesem Grund ist – wie auch Ingo Diehl und Friederike Lampert in ihrem Buch *Tanztechniken 2020* feststellen⁵⁴ – meine Arbeit bereits mit ihrem Erscheinen ein Zeitdokument, da sich die Techniken und das Tanzen stetig weiterentwickeln und ich somit lediglich eine Momentaufnahme abbilden kann.

1.3 Aufbau der Arbeit und Methodik

Die vorliegende Arbeit ist in ihrem Hauptteil in vier Hauptkapitel unterteilt, wobei sich eine Zweiteilung ergibt: Kapitel 2 und 3 spiegeln den diskursanalytischen und methodischen Teil wider, während Kapitel 4 und 5 die anwendungsorientierte Analyse abbilden.

Kapitel 2 widmet sich den Ballroom-Tänzen in ihrer Genese und in den verschiedenen Existenzformen. Gesellschaftstänze begleiten die Tanzgeschichte weit zurück, denn die Standard- und Lateintänze, wie sie heute praktiziert werden, finden ihren Ursprung erst Anfang des 20. Jahrhunderts. Dabei entwickeln sie sich stetig zwischen verschiedenen Formen, sodass sie nicht nur im sozialen Kontext, sondern mit der Zeit auch kompetitiv getanzt und wie bereits in den Anfängen auch für Performances genutzt werden. So beginne ich das Kapitel mit einer historischen Einordnung der Tänze und zeige sie schließlich in den drei Facetten auf, in denen sie heute getanzt werden: als Social Ballroom Dances⁵⁵, in Bühnen- oder Showsituationen (Exhibition Ballroom Dancing) und zuletzt in Turnieren (Competitive Ballroom Dancing). Abschließend werde ich auf das Paartanzsystem für Turniertänze in Deutschland eingehen, das einerseits durch den Deutschen Tanzsport Verband (DTV) und andererseits durch den

⁵⁴ Vgl. Ingo Diehl und Friederike Lampert, Hrsg., *Tanztechniken 2010: Tanzplan Deutschland*, 2. Aufl. (Leipzig: Henschel, 2011), 14.

⁵⁵ Ich verwende in dieser Arbeit explizit den englischsprachigen Begriff der Social Ballroom Dances, um diejenigen zu charakterisieren, die in gesellschaftlichen oder sozialen Situationen gemeint sind. In Kapitel 2.2.1 führe ich die Definition weiter aus. An dieser Stelle möchte ich lediglich darauf hinweisen, dass – wie bei dem Begriff der Ballroom Dances – eine deutsche Übersetzung zu einer Verschiebung des Verständnisses führt und der englische Begriff die Bedeutung klarer hervorhebt.

Deutschen Verband für Equality Dance (DVET) geprägt und fundamental für die Betrachtung der Tanzturniere ist.

Kapitel 3 stellt den tanz- sowie theaterwissenschaftlich methodischen Teil dar und leitet die Frage ein, inwiefern durch den Körper kommuniziert werden kann. Führen und Folgen bildet in seinem Kern eine Form der nonverbalen Kommunikation ab, die sich primär auf die innere Kommunikation zwischen den Tänzer:innen bezieht. Bei Tanzturnieren findet allerdings auch eine Kommunikation durch den Tanz mit den Zuschauer:innen und den Wertungsrichter:innen statt, weshalb ich in diesem Kapitel die Basis für die in den folgenden Kapiteln 4 und 5 angewandte Analyse lege. Zunächst betrachte ich daher die verschiedenen Formen der Kinästhetischen Kommunikation, also der Kommunikation ohne Sprache, bedingt durch Bewegung. Dabei werde ich diese eher tanzwissenschaftliche Herangehensweise unter anderem mit Fischer-Lichtes Feedbackschleife in Verbindung bringen und so den kommunikativen Aspekt zwischen Zuschauer:innen und Tänzer:innen herstellen. Anschließend wende ich das Modell der Theatersemiotik auf die Turniertänze an und hinterfrage, ob dieses überhaupt hier gilt oder ob der Tanz durch seine Fluidität anders begriffen werden muss. Zuletzt werde ich methodisch auf das von Claudia Jeschke konzipierte und von Wibke Hartewig weiterentwickelte System der Inventarisierung von Bewegung (IVB) eingehen. Das Beobachten und Versprachlichen bzw. Verschriftlichen von Tanz stellt ein Hindernis dar, das sich – wie ich bereits benannt habe – auch durch die geringe Anzahl an bisherigen schriftlichen Quellen zeigt. Aus diesem Grund bediene ich mich verschiedener Methoden der Bewegungsanalyse und übertrage sie bezogen auf die Turniertänze und das Beobachten derer. Die semiotische Analyse ermöglicht mir, die Bedeutungsebenen von Bewegungen zu entschlüsseln, während ich durch die Inszenierungs- bzw. Aufführungsanalyse mit Hilfe von Videomaterial das Zusammenspiel von Raum, Bewegung und Performance im Standard-Turniertanz erforsche.

Kapitel 4 markiert zugleich den Analyseteil sowie das Kernstück der vorliegenden Arbeit. Hier stelle ich mir die Frage, welche Merkmale auf eine Inszenierung hindeuten, sowohl hinsichtlich einer Inszenierung des Führens und Folgens im Turnierkontext als auch des Turniers an sich. Dadurch möchte ich die Standard-Turniertänze als theatrale Form einordnen und Parameter entwickeln, die dazu beitragen, das Tanzen diesbezüglich zu verstehen. Dabei betrachte ich zunächst die räumlichen

Gegebenheiten und Anforderungen an die Turniere und verstehe diese nicht nur auf der materiellen, sondern auch auf der Handlungsebene. Anschließend stelle ich die Bewegung der Standardtänze dar und weise auf, inwiefern Führen und Folgen in den choreografierten Turniertänzen durchgeführt wird. Abschließend blicke ich auf den offensichtlich performativen Aspekt der Turniere, einerseits markiert durch die Kleidung und das Aussehen der Tänzer:innen, aber auch der Wertungsrichter:innen, ebenso wie durch das – sowohl geschlechtsgebundene als auch -ungebundene – Rollenverständnis innerhalb des Tanzpaares. Außerdem zähle ich zu den performativen Merkmalen jenes der Choreografie sowie das Turnier als theatrale Veranstaltung an sich dazu. Die ästhetische Dimension, welche die Standard-Turniertänze mit sich bringen, wird folglich durch die verschiedenen theatralen Parameter festgelegt, die es in diesem Kapitel zu ergründen gilt.

Auf Basis dieser Analyse werde ich abschließend in Kapitel 5 der Frage nachgehen, inwiefern sich Standard-Tanzturniere zwischen künstlerischer und theatraler Praxis und Sport einordnen lassen. Dabei werde ich in einer zweiten Annäherung die Frage danach stellen, ob die theatralen Elemente ausreichen, die Standard-Turniertänze als Kunst zu kategorisieren. Zentral für die Diskussion sind die im vorangegangenen Kapitel erarbeiteten Parameter und innerhalb der Turniere die Wertungsrichtlinien, die eine entscheidende Rolle spielen. Diese tragen einerseits dazu bei, dass die Tänze vergleichbar sind, lassen andererseits jedoch Spielraum für Interpretation und führen dazu, dass nicht zwingend objektive Bewertungskriterien gefunden werden können. Dabei wende ich nicht nur tanz- und theaterwissenschaftliche Methoden an, sondern auch sportsoziologische Annäherungen, um die Dynamiken im Turniertanz zu verstehen, und werde die in Kapitel 4 herausgearbeiteten Merkmale zugrunde legen. Indem ich die Inszenierung des Führens und Folgens in den Wettbewerben und choreografierten Turniertänzen analysiere, um die Schnittstelle zwischen Sport und Kunst in diesem Kontext präziser zu verorten, verspreche ich mir, der Beantwortung meiner Fragestellung näher zu kommen.

2 Die Ballroom-Tänze: Eine Evolution in Schritten

Tanzsport ist eine technisch-kompositorische Sportart und stellt eine leistungssportliche, stilisierte, reglementierte und perfektionierte Variante des Gesellschaftstanzes dar, die in Wettkampfform auf sogenannten Tanzturnieren ausgetragen wird. Zu den heutigen Turniertänzen zählen die fünf Standardtänze Langsamer Walzer, Tango, Wiener Walzer, Slow Foxtrott und Quickstep sowie die lateinamerikanischen Tänze (kurz Lateintänze) Samba, Cha-Cha-Cha, Rumba, Paso Doble und Jive.⁵⁶

Gesellschaftstanz, Paartanz, Ballroom Dance, Tanzsport, Standardtanz, Lateintanz – all diese Begrifflichkeiten zeigen, dass das Vokabular, um diese bestimmte Form des Tanzens ebenso wie die Tänze selbst, zu beschreiben, diffizil ist. Der Begriff des Gesellschaftstanzes ist in erster Linie die „Bezeichnung für den geselligen, gewöhnlich in Sälen stattfindenden und der Unterhaltung der Beteiligten dienende[...] Tanz. Es handelt sich in der Regel um Paartänze.“⁵⁷ Ferner bezeichnet man „[m]it Gesellschaftstanz [...] in der europäischen Tanzgeschichtsschreibung Tänze, die von Laien ausgeführt werden und eine sozialisierende bzw. kommunikative Funktion haben [...]“.⁵⁸ Gesellschaftstanz kann also dahingehend kategorisiert werden, dass es sich um solche Tänze handelt, die paarweise getanzt werden und der Unterhaltung und dem geselligen Miteinander der Beteiligten dienen. Sie werden zudem in geschlossener bzw. festgelegter Tanzhaltung getanzt. Der Begriff Paartanz bezieht sich hingegen allgemein auf Tanzformen, bei denen zwei Personen gemeinsam tanzen. Dies schließt Paartänze ein, die im Rahmen des Gesellschaftstanzes getanzt werden, geht aber auch darüber hinaus. Ein gutes Beispiel für einen Paartanz, der als Kunstform für die Bühne entwickelt ist, ist der *Pas de deux* im klassischen Ballett.⁵⁹ Wenngleich sich also die von mir in der Analyse betrachteten Tänze – die Standardtänze – in beide

⁵⁶ Claudia Behrens, „Tanzsport“, in *Das große Tanz Lexikon: Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, hg. von Annette Hartmann und Monika Woitas, 2. durchgelesene und korrigierte Auflage (Laaber: Laaber, 2017), 617.

⁵⁷ Horst Koegler und Klaus Kieser, *Wörterbuch des Tanzes*, 6., durchgesehene und aktualisierte Auflage, Reclams Universal-Bibliothek Reclam Sachbuch premium (Ditzingen: Reclam, 2019), 68.

⁵⁸ Hanna Walsdorf, „Gesellschaftstanz“, in *Das große Tanz Lexikon: Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, hg. von Annette Hartmann und Monika Woitas, 2. durchgelesene und korrigierte Auflage (Laaber: Laaber, 2017), 245.

⁵⁹ Vgl. Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 169f; Beke, „Pas de deux“, 453f.

Kategorien einordnen lassen, werden sie nicht exklusiv durch einen der beiden Begriffe bezeichnet. Der Begriff der Ballroom Dances hingegen kann als englischer Begriff für Gesellschaftstänze verwendet werden, wie ihn Koegler und Kieser im Wörterbuch des Tanzes benennen.⁶⁰ Auch im Oxford Dictionary lässt sich eine Definition finden, die auf den sozialen, gesellschaftlichen Aspekt hinweist:

ballroom dance [Hervorhebung im Original] Social dance usually performed by couples in dance halls or at social gatherings. During the 20th century these dances came to be performed widely in competitions [...]. Today the annual Open British Championship ranks as the world's most important competition. Standard ballroom dances include the waltz Viennese waltz, foxtrot, tango, lindy, Charleston, and the quickstep. Latin American dances such as the rumba, samba, paso doble and cha-cha-cha are also part of the ballroom repertoire.⁶¹

Hier wird zwar zunächst eine weitere, eher den Gesellschaftstänzen angeglichene Definition angebracht. Allerdings werden anschließend konkrete Tänze genannt, die sich unter dem Begriff fassen lassen. Ebenso erwähnt wird der Aspekt des Wettbewerbs, weshalb auf eine weitere Differenzierung zwischen dem Begriff des Gesellschaftstanzes und den Ballroom-Tänzen hingewiesen wird. Unter dem engeren Verständnis des Begriffs Ballroom Dance werden also konkret die Standard- und Lateintänze verstanden, unabhängig des Kontextes, in dem sie getanzt werden. Allerdings stimmt in der Definition des Oxford Dictionarys die konkrete Zuordnung zu Standard- bzw. Lateintänzen nicht. Wie auch Jonathan Marion herausarbeitet und kritisiert, handelt es sich bei dieser Definition vielmehr um eine, die simplifiziert und „national, local and situational uses and understandings of what constitutes ‘ballroom’“⁶² außen vor lässt. So wird der Begriff zwar in einigen Fällen als Bezeichnung vieler Arten von Gesellschafts-Paartanz verstanden, allerdings vielmehr in seiner engeren Definition verwendet, in der die Ballroom-Tänze sich auf das *International Standard* bezieht. Die Internationale Schule, die in dieser Arbeit – ebenso wie in nationalen und internationalen Turnieren – die Basis liefert, zählt dabei zu den Standardtänzen den Langsamen Walzer, Wiener Walzer, Quickstep, Slow Foxtrott – der unter dem Begriff

⁶⁰ Vgl. Koegler und Kieser, *Wörterbuch des Tanzes*, 23, 68.

⁶¹ Craine und Mackrell, *The Oxford Dictionary of Dance*, 45.

⁶² Marion, *Ballroom*, 19.

Slowfox geläufig ist – und den internationalen Tango im Gegensatz zum argentinischen Tango. Die lateinamerikanischen Tänze sind Cha Cha Cha, Rumba, Samba, Jive und Paso Doble.⁶³ In den USA und Kanada hat sich eine weitere Schule entwickelt, die sich von der internationalen unterscheidet und hier nur zur Vollständigkeit genannt wird, in dieser Arbeit jedoch nicht von Relevanz ist. Hier wird bei den Standardtänzen der Slow Foxtrott exkludiert, sodass lediglich vier Tänze unter diesen Begriff fallen. Die lateinamerikanischen Tänze setzen sich aus Cha Cha Cha, Rumba, Swing, Bolero und Mambo zusammen.⁶⁴ Es ist also wichtig zu beachten, dass die Begriffe Gesellschaftstanz und Paartanz oft eine eher allgemeine, übergeordnete oder soziale Konnotation haben, während Ballroom Dance konkret bestimmte Tänze meint, unabhängig des getanzten Kontextes.

Wenngleich im Eingangszitat unter dem Begriff der Turniertänze genau diese Ballroom-Tänze verstanden werden, sollte auch hier eine Differenzierung stattfinden. So begreifen die Ballroom-Tänze zwar genannte zehn Tänze, allerdings ist mit der Begrifflichkeit nicht direkt eine Wettbewerbsform konnotiert. Daher unterscheide ich zwischen Turniertanz und Ballroom Dance dahingehend, dass die Ballroom-Tänze nicht nur im Turnierkontext, sondern auch in anderen Kontexten verwendet werden können. „Ballroom dance is the overall umbrella term, covering all three forms discussed here.“⁶⁵ Richard Powers und Nick Enge zeigen in ihrer Darstellung, dass die Standard- und Lateintänze – also die Ballroom-Tänze – in drei Formen auftreten: *Social*, *Competitive* und *Exhibition* Ballroom Dance, welche ich in diesem Kapitel genau erläutern werde, einerseits hinsichtlich ihrer Genese, andererseits hinsichtlich der unterschiedlichen Anforderungen und Ausführungen. Der Turniertanz stellt dabei eine bestimmte Form des Tanzens dar, nämlich das Tanzen innerhalb eines Wettbewerbskontextes. Dass dabei nicht zwingend die zehn Ballroom-Tänze gemeint sind, zeigt die Betrachtung der Genese des Turniertanzes, da es beispielsweise

⁶³ Vgl. World Dance Sport Federation, „DanceSport Disciplines“, www.worlddancesport.org, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.worlddancesport.org/About/Dance-Styles/DanceSport-Disciplines>.

⁶⁴ Vgl. Marceau, „Ballroom Dance Competition“, 356; Canada Dancesport, *Constitution and Bylaws*, 2018, 17.

⁶⁵ Richard Powers und Nick Enge, *Waltzing: A Manual for Dancing and Living*, 1. Aufl. (Stanford, CA: Redowa Press, 2013), 29.

bis ca. 1930 üblich war, auch Modetänze⁶⁶ bei Turnieren zu zeigen.⁶⁷ Auch heute ist es gängig, in anderen Tanzformen Wettbewerbe auszuführen, selbst unter dem Dach des WDSF, dem Weltverband des Tanzsports.⁶⁸ Um diese Differenzierung auch im weiteren Verlauf meiner Arbeit herstellen zu können, werde ich also entgegen vieler deutscher Übersetzungen nicht die Begriffe Gesellschafts- oder Paartanz verwenden, wenn ich über die zehn Standard- und Lateintänze spreche. Vielmehr verwende ich den Begriff der Ballroom Dances bzw. des Ballroom Dancings. Auch den Begriff des Turniertanzes werde ich dahingehend verstehen, dass ich mich dabei auf die Standard- oder Lateintänze beziehe, sowohl in Hinblick auf Einzelwettbewerbe als auch auf Formations- oder Kürwettbewerbe.

In diesem Kapitel sollen die Genese und die verschiedenen Formen ebenso wie die zwei Verbände, die maßgeblich für den Turniertanz in Deutschland sind, dargestellt werden. Im Zentrum – gerade in Kapitel 2.1 – steht dabei der Blick auf die Entwicklung hin zum Tanzsport, wie er heute in Deutschland, auf internationaler Basis, praktiziert wird. Der Gesichtspunkt des Führens und Folgens soll dabei bereits eine Rolle spielen, da die Gesellschaftstänze, die in den 1840er Jahren aufkamen, eine weichere Interpretation der Führungs- und Folgerollen im Vergleich zu den früheren Gesellschaftstänzen zeigen. Auch werde ich mich bereits hier auf die Standardtänze im Gegensatz zu den Lateintänzen fokussieren, da sich hier die Art und Weise zu tanzen, zu führen und zu folgen unterscheidet, ebenso wie jegliche andere Aspekte innerhalb des Turniers, beispielsweise die Kostümierung oder das Geschlechterrollenspiel. Und das, obwohl beide durch die Ballroom-Tänze beschrieben und für gewöhnlich gemeinsam mit ihnen in einem Atemzug genannt werden. In Kapitel 2.2 werde

⁶⁶ Unter Modetänze werden jene Tänze verstanden, die bisher oftmals keine Standardisierung erfahren haben und die in der jeweiligen Zeit als solche gelten. 1909 standen dabei sogar ausschließlich die neuen Tänze auf dem Programm: Boston, Turkey Trot, Ragtime, Onestep etc. Tänze wie der Paso Doble, der heute zu den fünf Lateintänzen zählt, galt beispielsweise 1920 noch als Modetanz und wurde als solcher bei den Wettbewerben getanzt. Vgl. u.a. Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 280.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Auf seiner Homepage listet der WDSF neben Standard- und Lateintänzen auch Acrobatic Rock'n'Roll, Boogie Woogie, Breaking, Disco Dance, Hip Hop, Para Dancesport, Rhythm, Salsa, Smooth, Special Olympics und Stage Dance. Es handelt sich dabei sogar nicht nur um Gesellschafts- oder Paartänze, sondern auch um Gruppen- oder Einzeltänze. Vgl. World Dance Sport Federation, „DanceSport Disciplines“.

ich – trotz meines Fokus auf den Turnierkontext – die anderen zwei Formen, in denen die Ballroom-Tänze getanzt werden, ebenfalls darstellen: Den Social, also Gesellschaftsnahen, und den Exhibition, also denjenigen auf der Bühne bzw. als Show. Dies liegt daran, dass die Tänze einem Gesellschaftskontext entstammen und wesentlich mehr Tänzer:innen die Tänze in einem solchen Kontext tanzen als in dem des Turniers. Der Blick auf den Exhibition Ballroom Dance ist dahingehend spannend, da hier die Unterschiede zwischen gewollter und ungewollter bzw. bewusster und unbewusster Theatralität festgemacht werden können. Anschließend werde ich außerdem noch die Entstehung des Deutschen Tanzsport Verbands (DTV) und des Deutschen Verbands für Equality Tanzsport (DVET) vorstellen, da diese die Verbände sind, die in Deutschland für den Standard- und Latein-Turniertanz prägend sind.

2.1 Tanzgeschichte: Die Genese der Ballroom Dances

Über Nacht ist der Tanz vom Amüsement zum Sport geworden.⁶⁹

Dieser die (Gesellschafts-)Tanzgeschichte prägende Satz von Franz Wolfgang Koebner aus seinem 1913, kurz vor dem Ersten Weltkrieg, herausgegebenen Buch *Tanz-Brevier* führt zu der Frage, ob der Tanz sich wirklich ‚über Nacht‘ verändert, oder ob die Entwicklung über einen längeren Zeitraum lediglich unbemerkt blieb.⁷⁰ Zentral an dieser Aussage ist vor allem die bedeutende Veränderung der gesellschaftlichen Wahrnehmung und die daraus resultierende Anerkennung des Tanzsports, die die Ballroom-Tänze eben nicht mehr nur als Unterhaltungsform, sondern als disziplinierte Aktivität kategorisiert, die Geschicklichkeit, Training und körperliche Fitness erfordert. Dies schließt auch die Frage ein, inwiefern künstlerische und sportliche Grenzen verschwimmen, da nicht nur die künstlerische Ausdrucksweise und der Spaß im Vordergrund stehen, sondern auch die Disziplin und Ernsthaftigkeit einer Leistungserbringung angedeutet werden. Doch wie bereits vermutet, liegt dieser Entwicklung eine weitreichende Geschichte zugrunde, die es ermöglicht, dass die

⁶⁹ Franz Wolfgang Koebner und Robert L. Leonard, *Tanz-Brevier* (Berlin: Eysler, 1913) zit. nach Christoph Burgauner, „75 Jahre Deutscher Tanzsportverband. Zwischenbilanz auf dem Weg ins 21. Jahrhundert“, *Tanzspiegel*, Nr. 9/96 (Juni 1996): 71.

⁷⁰ Vgl. Burgauner, „75 Jahre Deutscher Tanzsportverband“, 71.

Ballroom-Tänze in der heutigen Form bei Turnieren genau an dieser Grenze positioniert werden können.

1588 publiziert der Priester Jehan Tabourot unter dem nom-de-plume Thoinot Arbeau sein Werk *Orchesographie*⁷¹, das als erste Verschriftlichung der Gesellschaftstänze und als erstes Lehrbuch mit Tanznotation gilt. In diesem stellt er detailliert die Schritte und Techniken der zu dieser Zeit getanzten Paartänze, wie die Pavane und Galliarde, dar. Obwohl er hier bereits Techniken und Tänze beschreibt, werden erst durch die von Louis XIV 1661 gegründeten Académie Royale de Musique et de Danse die Festlegung und Notation von Regeln im Tanz standardisiert.⁷² Die zu den Zeiten Louis XIV gezeigten Ballette enthalten sogenannte ‚entrées‘, in denen Menuette und andere (Gesellschafts-)Tänze der Zeit zur Aufführung gebracht werden. Diese Tänze gelten als Spektakel. Vor allem die zugrundeliegende Technik ist bereits artifiziell, wie sich zum Beispiel an den nach außen gedrehten, eine anmutige Linie beschreibenden Füßen und Beinen zeigt. Zwischen dem Ballett und den Gesellschaftstänzen, aus denen sich unter anderem die Ballroom Dances entwickeln, entsteht die erste eindeutige Trennung erst, als das Ballett nicht mehr am Hof, sondern auf der Bühne und von professionellen Tänzer:innen gezeigt wird. Dennoch sind Einflüsse des Balletts auf die Gesellschaftstänze bis heute sichtbar und bleiben bestehen.⁷³ Doch nicht nur die Bewegungen gelten als Teil der Ballroom Dances. Mit der behaupteten Rolle des Mannes als Oberhaupt der Familie und der Frau als Zuständiger für Haushalt und Kinder entwickeln sich die Rollen der Gesellschaftstänze, wie sie auch heute noch bestehen: Der Mann gilt als Führender, die Dame als Folgende.⁷⁴

Mit dem Walzer kommen 1812 schließlich die Paartänze auf, ähnlich wie sie heute bekannt sind, jedoch noch mit anderen Schritten und Figuren. Obwohl es unklar ist, wo der Walzer seinen Ursprung nimmt, wird davon ausgegangen, dass er in

⁷¹ Thoinot Arbeau, *Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des dances*, 2. Nachdr. d. Ausg. Lengres o.J. (1588) u. Danzig 1878 (Hildesheim Zürich New York: Olms, 1989).

⁷² Vgl. Victor Silvester, *Modern Ballroom Dancing: History and Practice* (London: Barrie & Jenkins, 1977), 12f.

⁷³ Vgl. ebd.

⁷⁴ Vgl. Christine Zona und Chris George, *Gotta Ballroom* (Champaign, IL: Human Kinetics, 2008), 59f.

Österreich und Deutschland um das Jahr 1780 entsteht, basierend auf dem Ländler.⁷⁵

Thomas Wilson, ein ‚Dancing-Master‘ des Kings Theaters, hält 1816 fest:

Waltzing is a species of Dancing that owes its origin to the Germans, having been first introduced in Swabia [...] and from its introduction from thence into the neighbouring provinces, and afterwards, throughout the European Continent [...].⁷⁶

Wenngleich der Walzer an sich schon früher existiert, überträgt er sich spätestens mit dem buchstäblich ‚tanzenden‘ Wiener Kongress 1814/1815 auf ganz Europa. 1816 wird schließlich auf einem Ball des englischen Kronprinzen der erste offizielle Walzer getanzt.⁷⁷ Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat sich der Walzer weitestgehend etabliert, allerdings wird er noch in einer anderen Form als heute getanzt. Vor allem die Nähe zum Ballett lässt sich aus Wilsons Buch herausarbeiten, da er, bevor er die Bewegungen im Walzer beschreibt, die fünf Fußpositionen im Ballett skizziert.⁷⁸ In heutiger Literatur zu den Ballroom Dances lassen sich diese nicht mehr finden.

Die geschlossenen Gesellschaftstänze finden nach der Entwicklung der Polka, Mazurka und Schottischen in den 1840er Jahren ebenfalls im 19. Jahrhundert ihren Ursprung. Obwohl auch hier die klare Rollenaufteilung praktiziert wird, gibt es eine weichere Interpretation der Führungs- und Folgerollen. Im Mittelpunkt steht die selbstlose Großzügigkeit mit dem Schwerpunkt, dem/der Partner:in und der versammelten Gesellschaft Vergnügen zu bringen.⁷⁹

⁷⁵ Vgl. Silvester, *Modern Ballroom Dancing: History and Practice*, 13.

⁷⁶ Thomas Wilson, *A Description of the correct Method of Waltzing. The truly fashionable species of dancing. That, from the graceful and pleasing Beauty of its Movements, has obtained an ascendancy over every other Department of that Polite Branch of Education. Part I. Containing a Correct Explanatory Description of the several Movements and Attitudes in German and French Waltzig* (London: Sherwood, Leely and Jones, Paternoster Row, 1816), xxv–xxvi.

⁷⁷ Vgl. Craine und Mackrell, *The Oxford Dictionary of Dance*, 479f; Hanna Walsdorf, „Walzer“, in *Das große Tanz Lexikon: Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, hg. von Annette Hartmann und Monika Woitas, 2. durchgelesene und korrigierte Auflage (Laaber: Laaber, 2017), 674ff; Christoph Burgauner, „Chronik. Tanz der Jahre. Eine illustrierte Tanzgeschichte“, in *Tanzen weltweit. in Kurs und Gruppe, als Sport und Kunst*, hg. von Christoph Burgauner (München: Kastell, 1995), 25ff.

⁷⁸ Vgl. Wilson, *A Description of the correct Method of Waltzing*, xlv–xlvi.

⁷⁹ Vgl. Richard Powers und Nick Enge, „The Three Worlds of Ballroom Dance“, in *Waltzing: A Manual for Dancing and Living*, 1. Aufl. (Stanford, CA: Redowa Press, 2013), 32.

In 1847, America's most famous dance master at the time, Charles Durang, said, "Gentlemen ought always to be attentive to their partners, and they should move in unison with their every step and attitude." Another dance master, Professor Maas, was quoted in 1871 as saying, "In general manners, both ladies and gentlemen should act as though the other person's happiness was of as much importance as their own."⁸⁰

Zudem wird eine Flexibilität der Tänzer:innen vorausgesetzt, da oftmals die Tanzpartner:innen, gerade auf Bällen oder Tanzveranstaltungen, wechseln und sich so jedes neue Paar zunächst aufeinander einstellen muss. Diese Flexibilität existiert heute nach wie vor im Bereich des ‚Social Ballroom‘, also in Tanzschulen, auf Bällen und Tanzveranstaltungen. Im Gegensatz zum Turniertanz oder beim Bühnentanz können hier die Partner:innen wechseln, da es nicht um die ‚perfekte‘ Ausführung geht.⁸¹ 1892 wird schließlich die erste Tanzlehrer:innenvereinigung, die *British Association of Teachers of Dancing*, in London gegründet.⁸²

Bis zum Ende des Viktorianischen Zeitalters 1901/1903, also zu Beginn des 20. Jahrhunderts, stagniert die Weiterentwicklung der Gesellschaftstänze. Dies liegt unter anderem daran, dass die tanzbegeisterte Queen Victoria nach dem Tod ihres Mannes, Prinz Albert zur „tanzfeindliche[n] Witwe“⁸³ wird, obwohl überliefert ist, dass sie beim Besuch des deutschen Generals Helmuth von Moltke 1862 am Hof keinen der Tänze, zu denen acht Polkas gehören, auslässt.⁸⁴

Die neue Art, Walzer zu tanzen, wird zunächst unter dem Namen des Bostons praktiziert, ebenso bringt der Rag neue Einflüsse in die Paartänze. So entsteht zeitgleich mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs eine Rebellion unter den Tänzer:innen – nicht den Tanzlehrer:innen – welche die Tänze neu denken, Einflüsse des Gehens in die Tänze einbauen und somit die alte Technik, die dem Ballett gleicht, ablösen und Platz für den Boston schaffen. Auch wenn es viele Variationen des Bostons gibt, ermöglicht diejenige, die sich durchsetzt, vor allem, dass sich die Tänzer:innen bei höherer Geschwindigkeit besser zur Musik bewegen können. Ebenso hat er außer der

⁸⁰ Zona und George, *Gotta Ballroom*, 60.

⁸¹ Vgl. Powers und Enge, „The Three Worlds of Ballroom Dance“, 32f.

⁸² Vgl. Burgauner, „Chronik“, 32.

⁸³ Ebd., 13.

⁸⁴ Vgl. ebd., 13, 29; Silvester, *Modern Ballroom Dancing: History and Practice*, 15.

Taktart – jedoch nicht der musikalischen Länge der getanzten Schritte auf die Musik – keine Gemeinsamkeit mit dem zuvor getanzten Walzer, der im Gegensatz zum geradlinig getanzten Boston als „rotary waltzing“⁸⁵, schneller Walzer, bekannt ist. Besonders die Haltung unterscheidet sich von der bisherigen, da der Boston in der ‚hip to hip‘ Position getanzt wird.

The lady was on the man's right and both his feet were outside his partner. The rhythm or relative time duration in the Boston was not dactylic (long, short, short) as in the Waltz but all three steps were of equal time length and, moreover occupied *two* bars of music.⁸⁶

Der Boston findet sein Ende 1914, zeitgleich mit dem Beginn des argentinischen Tangos in Europa, der zudem durch die Vermischung mit dem Boston einen neuen Tanz, den Tango Walz, hervorbringt. Dieser wird wiederum in der klassischen Walzer Position und nicht in der hip to hip-Haltung des Bostons getanzt, da diese zu viel Platz auf der Tanzfläche okkupiert.⁸⁷ Noch vor dem Ersten Weltkrieg, am 10. Dezember 1912, wird im Berliner Admiralspalast das erste Tanzturnier in Deutschland ausgetragen, bei dem der Boston, Onestep und – als *dernier cri* – Tango getanzt werden.⁸⁸ Zwar gibt es 1907 bereits das erste reine Tangoturnier in Nizza, in Deutschland findet der Tango allerdings erst 1913 in Turnierform statt.⁸⁹ Bis dahin zählen die Paartänze eher

⁸⁵ Burgauner, „Chronik“, 35.

⁸⁶ Silvester, *Modern Ballroom Dancing: History and Practice*, 22.

⁸⁷ Vgl. ebd., 15–23, 26.

⁸⁸ Vgl. Burgauner, „Chronik“, 35; Deutscher Tanzsportverband e.V., „Geschichte des Tanzsports in Deutschland und seiner Organisationen seit Beginn des 20. Jahrhunderts“, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.tanzsport.de/de/verband/historie>.

⁸⁹ Zwar benennt Burgauner in seiner detaillierten Tanzgeschichte Chronik 1911 als Jahr für das erste Tangoturnier (Vgl. Burgauner, „Chronik“, 34.), allerdings lassen sich diesbezüglich keine weiteren Quellen finden. In anderen Quellen hingegen wird 1913 als Jahr benannt (Vgl. WDR, „16. Mai 1907: Der Tango kommt nach Europa“, *wdr.de*, 16. Mai 2007, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www1.wdr.de/stichtag/stichtag2798.html>.) und findet auch in damaligen Zeitungen Nennung. So berichtet die Zeit, eine österreichische Tageszeitung, am 31. August vom „größte[n] Tanzturniererfolg, der bisher dem Tanzsport zuteil geworden“ ist und beschreibt damit die erste Weltmeisterschaft im Tango, die dafür sorgen soll, dass ein Weltrekord aufgestellt wird, „denn ohne Weltrekord hat ein Sport keine Existenzberechtigung in unseren Zeitläuften.“ Vgl. Edmund Ebel, „Kleine Zeitung. Ein internationales Tanzturnier“, *Die Zeit*, 31. August 1913, 3927 Auflage, 7f.

als Gesellschaftstänze. Sie dienen weniger dem sportlichen Wettbewerb als dem gesellschaftlichen Ereignis.

Der Tanz, bisher eine amüsante Begleiterscheinung nächtlicher Zerstreuungen und gesellschaftlicher Zusammenkünfte, verlor allmählich diesen rein vergnüglichen Charakter. Der Tanz, den Leute mit Gemüt und sittlichem Bewußtsein bisher kaum ernst genommen, wurde plötzlich eine Angelegenheit, die sich in die großen Ereignisse des Tages schob. Der Tanz wurde zum Sport.⁹⁰

Ebenso beginnt der Foxtrott kurz vor dem Ersten Weltkrieg in England populär zu werden. Außerdem publizieren die bis dato dem ‚wilden Tanzen‘ verschriebenen Tänzer:innen Irene und Vernon Castle ihr Buch über modernes Tanzen.⁹¹ Die Zähmung der wilden Tänze, die zwölf Jahre später durch den Englischen Stil maßgeblich geschieht, nehmen sie durch ein Schild mit Anweisungen zum Tanzen vorweg, das in ihrer New Yorker Tanzschule hängt.

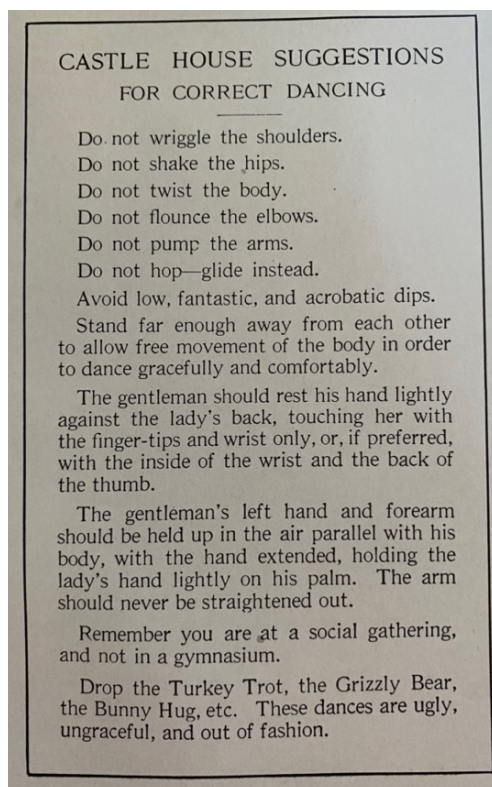


Abb. 1 Irene und Vernon Castles 'House Suggestions' für richtiges Tanzen, 1914⁹²

⁹⁰ Ebel, „Ein internationales Tanzturnier“, 7.

⁹¹ Vgl. Irene Castle und Vernon Castle, *Modern Dancing* (Buffalo, N.Y.: Harper & Brothers, 1914).

⁹² Ebd., 177.

Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs ändert sich auch die Tanzlehrer:innenausbildung. Die angehenden Lehrer:innen erhalten jetzt nicht mehr zwingend eine Ballett- und oft auch keine Fechtausbildung.⁹³

Während des Ersten Weltkriegs entwickelt sich der Foxtrott, zunächst als „‘go-as-you-please’ dance“⁹⁴, aufgrund der nicht definierten Abfolge von Schritten. Sie bestehen aus vielen Sprüngen, die auf dem Ballen getanzt werden und sind entweder langsam, also auf zwei Schlägen, oder schnell, auf einem Schlag. Im Mai 1915 wird schließlich der erste *Foxtrott Ball and Competition* angekündigt. Hierfür wird der Foxtrott standardisiert, was dazu führt, dass es feste Figuren gibt und das Tempo auf 32 bpm festgelegt wird. Nachdem der Tanz in dieser Form zwei Jahre bestehen bleibt, zeigen die Tänzer:innen 1917 die ersten Anzeichen von Langeweile an dem Tanz, weshalb sie ihn durch Übertreibungen der Schritte verändern und variieren. Es entsteht der Begriff ‚Saunter‘, der später den Grundstein für den englischen Foxtrott bildet. Bis zum Ende des Kriegs wandelt er sich immer weiter, bis der Vorreiter des Three-Steps entsteht, der Jazz Roll, der wiederum der Vorreiter des heute getanzten Quicksteps ist.⁹⁵

1920 findet der erste öffentliche Foxtrottwettbewerb in der Embassy Hall statt, den Josephine Bradley und G. K. Anderson gewinnen. Außerdem findet am 12. Mai desselben Jahres die erste Tanzlehrer:innenkonferenz in London statt. Der Foxtrott wird bei der Konferenz, an der ca. 300 Tanzlehrer:innen teilnehmen, unter anderem durch eine Präsentation von Maurice und Leonora Hughes, vorgestellt.⁹⁶ Da die Presse und die Kirche den Tanz angreifen, einigen sich die Tanzlehrer:innen bei der Konferenz darauf, den Foxtrott abzumildern: „The teachers agreed [...] [t]o do their very best to stamp out freak steps in the ballroom, particularly dips and steps in which the feet are raised off the ground, and also side steps and pauses which impede the progress of those who may be following.“⁹⁷ Es wird ein Unterkomitee gegründet, das

⁹³ Vgl. Burgauner, „Chronik“, 37.

⁹⁴ Silvester, *Modern Ballroom Dancing: History and Practice*, 32.

⁹⁵ Vgl. ebd., 31ff.

⁹⁶ Vgl. Theresa Jill Buckland, „How the Waltz was Won: Transmutations and the Acquisition of Style in Early English Modern Ballroom Dancing. Part Two: The Waltz Regained“, *Dance research*, Nr. 36 (2) (November 2018): 141f; Burgauner, „Chronik“, 37; Silvester, *Modern Ballroom Dancing: History and Practice*, 34ff.

⁹⁷ Silvester, *Modern Ballroom Dancing: History and Practice*, 35.

sich konkret mit den Grundsritten der populären Tänze zu der Zeit auseinander setzt. Dieses wird wiederum auf der zweiten informellen Tanzlehrer:innenkonferenz im Oktober 1921 berichtet, bei der dann drei Grundsritte im Foxtrott benannt werden: „[T]he Foxtrot Walk (one step two beats), the Chassé and the Three-Step.“⁹⁸

Durch den Sieg von Bradley und Anderson beim Foxtrottwettkampf 1920, den Sieg der ersten *Ivory Cross All England Competition* sowie den daraus resultierenden *Grand Finals* des Wettbewerbs im Januar 1921, macht sich Josephine Bradley, die bis dato als unbekannte Tänzer:innenpersönlichkeit die Turniere bestreitet, einen Namen und gilt fortan als brillante Tänzerin und führende Protagonistin der modernen Ballroom-Technik. Ihre Technik und Schritte werden auf der zweiten Konferenz im Jahr 1921 aufgegriffen und als Standardschritte des Foxtrotts festgehalten.⁹⁹ 1922/23 erreicht der bis dahin langsam getanzte Foxtrott seinen Zenit, da er mit dem aufkommenden Blues und dem Tanz, der sich zum Quickstep entwickeln wird, mithalten muss. Der Blues, der aufgrund seines langsamen Tempos genauere Fußarbeit und Balance erfordert, kann sich aber nicht durchsetzen. Nichtsdestotrotz findet 1923 ein *Blues Ball* in England statt. Die Tatsache, dass die Imperial Society of Teachers of Dancing (ISTD) einen Preis für den besten neuen Non-Sequence Dance aussetzt, zeigt, dass der Sequence Dance, der heute unter dem Begriff des Old Time Dancing bekannt ist, nach wie vor dominiert. Das resultiert zunächst in einem Sieg Camille de Rhynals mit seinem *Imperial Blues* beim *Blackpool Dance Festival*.¹⁰⁰ Und das wiederum führt zu einer zweiten Veranstaltung, dem von der *Dancing Times*¹⁰¹ ausgerichteten *Blues Ball*, den Alex Moore mit seiner Schwester Avis gewinnt. Obwohl der Foxtrott an

⁹⁸ Ebd., 36.

⁹⁹ Vgl. ebd., 35ff.

¹⁰⁰ Seit 1920 findet das *Blackpool Dance Festival*, davon seit 1930 in der Pfingstwoche so wie es noch heute besteht, statt. Zunächst ist es auf den Sequence Dance ausgerichtet, 1929 wird es jedoch neu ausgerichtet und integriert das moderne Tanzen. 1930 folgt schließlich auch der Bühnentanz und seit 1931 ist Blackpool der Austragungsort der Britischen Meisterschaften. Vgl. Burgauner, *Tanzen weltweit*, 10, 37, 43; Blackpool Entertainment Company Ltd, „Blackpool Dance Festival History“, blackpooldancefestival.com, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.blackpooldancefestival.com/history>.

¹⁰¹ *The Dancing Times* wird 1892 vom Eigentümer der Cavendish Rooms in London, Mr. Humphrey, publiziert. 1910 kauft P. J. S. Richardson mit Thomas M. Middleton den Titel von Humphreys Sohn ab. 40 Jahre lang ist Richardson Schriftleiter, Herausgeber und Gesellschafter und macht die Zeitschrift zum national und international bedeutsamsten Tanzmagazin. 1910 wird in der Zeitschrift zudem das erste Mal eine Tango Choreografie veröffentlicht. Vgl. Burgauner, „Chronik“, 32, 35.

Popularität verliert, wird er auf der ersten Weltmeisterschaft im Dezember 1922 noch neben Walzer, One-Step und Tango getanzt. 1924 festigt sich schließlich der schnelle Foxtrott, der nach einem Vorschlag von Florence Purcel Quickstep genannt wird. Vorgestellt und diskutiert wird diese Neuerung und die Unterscheidung in einen schnellen und einen langsamen Foxtrott in einer Ausgabe der *Dancing Times* im Herbst 1924. 1925 löst schließlich der Quickstep den One-Step bei der Weltmeisterschaft ab, 1927 verschwindet er gänzlich vom Turnierprogramm und wird neben dem Quick-Time Foxtrott durch den Charleston ersetzt.¹⁰²

Am 8. August 1918 findet in Wien das 1. *Wiener Tanz Derby* statt. Dabei wird erstmals der Wiener Walzer als Sportdisziplin getanzt.¹⁰³ Dennoch gerät der Walzer während des Krieges fast gänzlich in Vergessenheit. Die neue Generation der Tänzer:innen tanzt den Foxtrott, einen charakteristisch gänzlich anderen Tanz. Sollte auf Veranstaltungen ein Walzer vom Orchester gespielt werden, tanzen viele Tänzer:innen die Schritte des Foxtrotts darauf. Damit der Walzer nicht ausstirbt, werden bei der zweiten informellen Tanzlehrer:innenkonferenz 1921, festgehalten durch die Zeitschrift *The Dancing Times*, die Grundlagen für den modernen Walzer festgelegt: „[...] which defined the basis of the modern Waltz ‚step – step – feet together‘“¹⁰⁴. Dieser Walzer ähnelt dem heute getanzten bereits in größerem Umfang. So entsteht 1921 der auch heute noch getanzte Englische Stil, welcher 1922 durch Victor Silvester und seine Tanzpartnerin Phyllis Clarke bei der Weltmeisterschaft in London vorgestellt wird und sie damit den Titel gewinnen.¹⁰⁵ Victor Silvester tritt im März 1922 das erste Mal in Erscheinung, als er mit Phyllis Clarke das erste Turnier gewinnt, bei dem er Gesamtsieger aller Tänze ausgezeichnet wird. In den zuvor ausgerichteten Turnieren geht es um die Siege in den einzelnen Tänzen, wie es auch noch lange Zeit bei den Blackpool Competitions üblich ist.¹⁰⁶ Im gleichen Jahr veröffentlicht Heinz Pollack

¹⁰² Vgl. Silvester, *Modern Ballroom Dancing: History and Practice*, 35ff; Burgauner, „Chronik“, 39f, 42.

¹⁰³ Vgl. Burgauner, „Chronik“, 37.

¹⁰⁴ Silvester, *Modern Ballroom Dancing: History and Practice*, 34.

¹⁰⁵ Vgl. ebd., 15, 34; Buckland, „How the Waltz was Won. Pt. 2“, 144; Deutscher Tanzsportverband e.V., „Geschichte des Tanzsports in Deutschland und seiner Organisationen seit Beginn des 20. Jahrhunderts“.

¹⁰⁶ Vgl. Burgauner, „Chronik“, 38.

sein Buch *Die Revolution des Gesellschaftstanzes*¹⁰⁷, in dem er jedoch darlegt, dass die Revolution bereits stattgefunden hat. Dabei geht er vor allem darauf ein, dass das Tanzen nun auch als Sport gesehen wird und sich von den gesellschaftlichen Ambitionen differenziert. Daher kann es heute sehr gut als Fachbuch über die Grundlagen des Gesellschaftstanzes gesehen werden.¹⁰⁸

Die Professionalisierung und Angleichung des Tanzsports an andere Sportarten zeigen sich auch durch den Eingang des Sponsorings in die Wettbewerbe – allerdings erst neun Jahre nach dem ersten Tanzturnier. Am 12. Oktober 1921 wird von der Londoner Zeitung *The Daily Sketch* ein nationaler Tanzwettbewerb mit einem Preisgeld von 1500£ plus Spesen angekündigt. Das Amateurturnier, bei dem Foxtrott und Walzer getanzt werden, besteht aus mehreren Vorrunden, anschließenden 21 District Finals und endet in den Grand Finals im Februar 1922 in der Queen's Hall in London. Die Wertungsrichter:innen bestehen bis dahin zudem in der Regel aus Prominenten, meist Operetten- bzw. Musiktheaterstars. Bei diesem Turnier jedoch wird die Jury erstmalig mit Expert:innen besetzt.¹⁰⁹ Unter der Anleitung von Philip John Sampsey (P.J.S.) Richardson – Tänzer, Tanzlehrer und Herausgeber des Magazins *The Dancing Times* – und seiner Preisrichterkolleg:innen wird bei dem Wettbewerb bereits im Voraus darauf geachtet, dass die Teilnehmer:innen den „ordinay valse“¹¹⁰ nicht mit „showy steps“¹¹¹ variieren und es eine klare Trennung zwischen den Tanzformen gibt.

¹⁰⁷ Pollack, *Die Revolution des Gesellschaftstanzes*.

¹⁰⁸ Vgl. Burgauner, „Chronik“, 38; Burgauner, „75 Jahre Deutscher Tanzsportverband“, 71.

¹⁰⁹ Vgl. Burgauner, „Chronik“, 38.

¹¹⁰ Buckland, „How the Waltz was Won. Pt. 2“, 143.

¹¹¹ Ebd.



Abb. 2 World's Dancing Championship 1922, publiziert in *The Dancing World* im Januar 1923¹¹²

Dieses Turnier führt schließlich zu einer Verbesserung und Ausweitung der Kompetenz im Ballroom Dance. Bei den Grand Finals am 2. Februar 1922 besteht die Jury schließlich gänzlich aus Expert:innen der Tanzlehre. Außerdem wird bei den Grand Finals festgehalten, dass sich die normale Gehbewegung durchsetzt, da bei den dort getanzten Tänzen Foxtrott und Walzer die Vorwärtsschritte generell mit der Ferse angesetzt werden. Ebenso wird die auch heute noch praktizierte Technik der parallel zueinander stehenden Füße, der sich berührenden Knie und der Stellung der Füße auf einer Linie mit denen des/der Partner:in dort zum ersten Mal getanzt und standardisiert. „When, for instance, the man's right foot went forward, he did not go between his partner's feet, but in alignment with her left foot – toe-to-toe.“¹¹³ Dieses zweispurige Tanzen hat sich heute wieder zurück zum vierspurigen Tanzen, also mit den Füßen zwischen denen des/der Partner:in, entwickelt.¹¹⁴

Bei der ersten Weltmeisterschaft 1909, ausgerichtet vom Tänzer und Komponisten Camille de Rhynal, steht nicht der Stil im Mittelpunkt der Wertungskriterien der vier Tänze Boston, Turkey Trot, One-Step und Tango, sondern

¹¹² Ebd., 144.

¹¹³ Burgauner, „Chronik“, 38.

¹¹⁴ Vgl. Buckland, „How the Waltz was Won. Pt. 2“, 140–44; Burgauner, „75 Jahre Deutscher Tanzsportverband“, 72; Burgauner, „Chronik“, 38.

„aufsehenerregende Neuheit“¹¹⁵ als maßgebliches Wertungskriterium. Durch die Nachkriegssituation ist es allerdings nicht mehr möglich, die *World Championships* in Paris stattfinden zu lassen. Deshalb finden diese im Dezember 1922 zum ersten Mal in England statt, was den langsamen Übergang des Mittelpunkts der Tanzwelt nach London markiert. Das Finale wird in der Queen’s Hall in London ausgetragen und das Turnier in drei Kategorien unterteilt: „professional, amateur and mixed“¹¹⁶. Innerhalb dieser müssen die Teilnehmer:innen in den jeweiligen Kategorien Walzer, Foxtrott, Onestep und Tango gegeneinander antreten. Durch den neuen, modernen Walzer, der von Victor Silvester und Phyllis Clarke vorgestellt wird, wird auch eine neue Figur – neben den Rechts- und Linksdrehungen – etabliert: Der heute unter dem Namen bekannte Zögerwechsel.¹¹⁷

Später, im Jahr 1922, findet ein weiterer Wettbewerb in London Hendon statt, bei dem nun der Walzer in drei Kategorien aufgeteilt wird: „‘the Real English Waltz’, ‘the Continental Walking Waltz’, and one for ladies only, presumably in light of the loss of male partners as a result of the war.“¹¹⁸ Selbst vor diesem und dem Wettbewerb des *Daily Sketch* hält Richardson bereits fest, dass der Walzer für ihn einer Mischung zwischen dem alten und dem neuen Stil sein sollte.

Let the new style admit that the basis of the valse is the valse step – six steps in two bars for one complete revolution – and let the old style admit that the pas de valse forwards and backwards (in a straight line) may be done on broader lines and with less “operatic” finish than was the case forty years ago, and with an occasional ellipsis of two steps and the substitution of a pause to produce the modern “hesitation” movement.¹¹⁹

In diesem Zusammenhang nennt er auch das Vorhaben, die Ballroom-Technik anzupassen, was jedoch erst 1924 konkretisiert wird. Im Walzer liegt ein besonderer Fokus auf den Drehungen. Dabei wird unterschieden zwischen dem *natural turn*, der Drehung nach rechts, und dem *reverse turn*, der Drehung nach links, die wesentlich

¹¹⁵ Burgauner, „Chronik“, 34.

¹¹⁶ Buckland, „How the Waltz was Won. Pt. 2“, 144.

¹¹⁷ Ebd., 143f; Burgauner, „Chronik“, 34, 39.

¹¹⁸ Buckland, „How the Waltz was Won. Pt. 2“, 145.

¹¹⁹ Philip J.S. Richardson, „ohne Titel“, *The Dancing Times*, Juni 1921, 703–4 zit. nach Buckland, „How the Waltz was Won. Pt. 2“, 145.

populärer ist und ihren Weg zudem oft in den Foxtrott findet. Victor Silvester und Phyllis Clarke sind die Ersten, welche die Drehung in beide Richtungen perfektionieren und sie bei den World Championships 1922 tanzen. 1923 wird die Technik der Drehungen anhand von Fotografien, die Silvester und Clarke zeigen, von Richardson in der *Dancing Times* festgehalten.¹²⁰



Fig. 3. Victor Silvester and Phyllis Clarke illustrating the technique of correct Waltz turns. Images 1–6 depict the Natural Turn, *The Dancing Times*, February 1923. Photograph courtesy of *The Dancing Times*.

Abb. 3 Der Natural Turn und Reverse Turn im Walzer, getanzt von Victor Silvester und Phyllis Clarke¹²¹

Die Veränderung der Drehungen macht dabei nur einen Teil der Transformation zum modernen Walzer aus. Hinzu kommen laut Richardson die Veränderung der Haltung von der hip to hip-Position zu einer geschlossenen, der Wechsel des Startfußes beim

¹²⁰ Vgl. Buckland, „How the Waltz was Won. Pt. 2“, 144–48.

¹²¹ Vgl. Philip J.S. Richardson, „Victor Silvester and Phyllis Clarke illustrating the technique of correct Waltz turns“, *The Dancing Times*, Februar 1923 zit. nach Buckland, „How the Waltz was Won. Pt. 2“, 146.

Herrn von links nach rechts und die Verwendung des Körpers zur Führung anstelle der Füße. Außerdem stehen die Füße nun parallel zueinander und ein Heben und Senken wird eingeführt.¹²²

Wie Monsieur Pierre 1920 in der *Dancing Times* festhält, ist der Stil des Tanzes „the main point in Modern Ball Room [sic] Dancing“¹²³. So werden auch die Anzeigen, die Werbung für Tanzlehrer:innen und Unterricht machen, nicht mehr damit versehen, welche Tänze gelehrt werden, sondern mit dem Versprechen, Stil zu unterrichten. Dies beruht einerseits darauf, dass nach dem Krieg weniger neue Tänze entstehen. Der ausschlaggebende Grund ist allerdings dem Verlangen danach geschuldet, die Tänze zu verfeinern, im Gegensatz zum spektakulären Bühnentanz und zum Social Ballroom Dance. Nichtsdestotrotz hält Belle Harding in Bezug auf die *Daily Sketch Competition* 1921 fest: „There are...quite a large number both in London and the provinces whose steps are good and whose rhythm is excellent, but who lack that indescribable something which we call ‘style’.“¹²⁴ Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang die Tanzschule der Mackenzies in London, die in aufsehenerregenden Anzeigen damit werben, dass ihre Schüler:innen „[s]implicity with perfect, smooth unobstructive style“¹²⁵ erlernen.¹²⁶ Folglich zeigt sich auch hier, dass während der Entwicklung des Stils und der technischen Ausführung der Tänze der Inszenierungscharakter berücksichtigt wird. Dabei wird nicht nur das Tanzen als Sport weiterentwickelt, sondern auch das Publikum mitgedacht.

Ausschlaggebend für den Englischen Stil, wie er heute getanzt wird, ist vor allem die Umstrukturierung und ‚Neu-Gründung‘ der *Imperial Society of Teachers of Dancing* (ISTD) 1924.¹²⁷ Durch P.J.S. Richardson vorangetrieben, wird hier ein neuer

¹²² Vgl. Buckland, „How the Waltz was Won. Pt. 2“, 147.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Belle Harding, „ohne Titel“, *The Dancing Times*, 13. Dezember 1921, Notebooks, number 3, labelled Daily Sketch Dance Competitions, Press Cuttings November 1921-January 1922 [p. 12], Philip Richardson Archive Collection zit. nach Buckland, „How the Waltz was Won. Pt. 2“, 147.

¹²⁵ Buckland, „How the Waltz was Won. Pt. 2“, 149.

¹²⁶ Vgl. ebd., 147–50.

¹²⁷ Um Missverständnisse zu vermeiden, möchte ich darauf hinweisen, dass bereits 1879 die *Society of Teachers of Dancing* gegründet wird. Diese verbindet sich mit der *Dancing Masters of America* 1926. Der Schwerpunkt liegt hier allerdings auf Ballett und anderen Solotänzen, nicht auf Gesellschaftstänzen. Vgl. Dance Masters of America, „Dance Masters of America. History“, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.dmanational.org/history-1>; Burgauner, „Chronik“, 31.

Zweig eigens für das Ballroom Dancing gegründet, um das neue Tanzen mit Kraft und Selbstständigkeit zu vertreten. Daraus folgend werden im gleichen Jahr in der 1907 gegründeten Zeitschrift *Dance Journal* die Anforderungen für die Prüfung veröffentlicht, welche die Kandidat:innen für die Zulassung zu dem neuen Zweig ablegen müssen:

1. A rudimentary knowledge of music as required for modern ballroom dancing.
 2. Carriage of the arms, head and body.
 3. A knowledge of the basic steps of the Foxtrot, Waltz, One-Step and Tango.
- Candidates were allowed to bring their own partners to assist them to demonstrate their ability to perform the dances in good style.¹²⁸

Neben diesen Pflichtvoraussetzungen werden auch die genauen Beschreibungen der Tänze und Schritte veröffentlicht. Obwohl die Ballroom Dances nach wie vor großen Veränderungen unterliegt, werden diese Veränderungen nun von den ersten fünf Tanzlehrer:innen des Ballroom-Komitees analysiert und festgehalten. So auch die Feststellung, dass die ursprüngliche Anlehnung an die Balletttechnik durch eine moderne Technik, die sich an natürlichen Bewegungen orientiert, ersetzt wird. Dadurch und durch ihre eigene Erfahrung ist es möglich, die Technik zu kodifizieren und die Feinheiten, wie das für den Englischen Stil typische Heben und Senken, die Neigungen oder die gegenläufigen Bewegungen im Körper festzuhalten.¹²⁹

Der Englische Stil findet schnell seinen Weg nach Frankreich, dennoch löst London ab 1925 Paris als „capital of fashionable dance taste“¹³⁰ ab. Paris bleibt die Tanzmetropole für Ballett und Modetänze, bis 1960 auch für Lateintänze. Es wird nach wie vor der moderne, langsame Walzer getanzt, wobei ‚modern‘ nach und nach durch ‚English‘ abgelöst wird und deshalb oftmals vom ‚English Waltz‘ die Rede ist, obwohl der Walzer nicht mehr englische Einflüsse als die anderen Standardtänze hat. Auch wenn die Verwunderung groß ist, wieso sich der „more tiring, less lively, less rhythmic and more repetitiv“¹³¹ Walzer neben dem schnellen Foxtrott hält, zeigt sich deutlich,

¹²⁸ Silvester, *Modern Ballroom Dancing: History and Practice*, 40.

¹²⁹ Vgl. ebd., 40f; Imperial Society of Teachers of Dancing, „Our History“, *Istd.Org*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.istd.org/discover/our-history/>; Burgauner, „Chronik“, 34, 40.

¹³⁰ Buckland, „How the Waltz was Won. Pt. 2“, 161.

¹³¹ Ebd., 162.

dass er als Kontrast und als „test of skill for both the professional and the keen amateur dancer“¹³² bis heute fungiert. Erst in den frühen 1930er Jahren kommt dann der schnelle Walzer, der Wiener Walzer, wieder auf und wird 1932 vom Amateurverband Reichsverband zur Pflege des Gesellschaftstanzes (RPG) für alle Startklassen zugelassen. 1934 findet sogar ein reines Wiener Walzer-Turnier in Wien statt. Im folgenden Jahr zeigen John Wells und Renée Sissons zum ersten Mal die moderne Standardhaltung, in der auch heute noch getanzt wird. Dabei sind die Köpfe und der obere Teil des Oberkörpers der Tänzer:innen mit größerem Abstand positioniert und der Rücken des Herrn ist gerade.¹³³ 1983 veröffentlicht schließlich der Tänzer Bryan Allen die *Lecture Notes* seines verstorbenen Lehrers Len Scrivender und zeigt dadurch die Verwandlung des *English Style* hin zum *International Style*. Drei Faktoren sind dabei von großer Bedeutung: „Entfernung von seinem Nährboden, dem Gesellschaftstanz (*social dancing*) [Hervorhebung im Original]; Einfluß der Lateintänze; Druck des Wettkampfs.“¹³⁴ Es wird also das Element der Darbietung verstärkt, welches wie heute sowohl sportlich als auch künstlich oder künstlerisch interpretiert werden kann.¹³⁵

Aktuell wird der Ballroom Dance meist in drei unterschiedlichen Kontexten getanzt, im Sozialen, also in der Regel in Tanzschulen und auf Bällen, als Show auf der Bühne oder im Film und zuletzt kompetitiv beim Turnier, wobei ich die drei Formen im Folgenden differenzierter ausführe.

2.2 Tanz in drei Facetten: Die Welt(en) der Ballroom Dances

Der essenzielle Unterschied zwischen den drei Formen ist daran festzumachen, für wen und somit auch wo getanzt wird. Daraus entwickeln sich wiederum unterschiedliche Fragestellungen und Antworten darauf, wie getanzt und worauf dabei geachtet wird. Während im Social Ballroom Dancing der Spaß und das Miteinander im Vordergrund stehen, ist bei Showtänzen die Inszenierung und die Generierung von Effekten zentral. Der Turniertanz verbindet hingegen genau diesen Aufführungscharakter mit der sportlichen Leistung, die ebenfalls bedeutet, dass die Technik und Ausführung

¹³² Ebd.

¹³³ Vgl. ebd., 161f; Burgauner, „Chronik“, 40, 44f.

¹³⁴ Burgauner, „Chronik“, 59.

¹³⁵ Vgl. ebd.

der Tänze wesentlich ausgeprägter und detaillierter durchgeführt werden als in den anderen zwei Formen.

In Deutschland betreiben ca. 21.000 Personen Tanzen aktiv als Leistungssport. 7.100 Paare besitzen die Startlizenz für Einzelwettbewerbe im Standard- und Lateintanz, die Mehrheit der Personen sind allerdings Hobby- und Breitensportler:innen. Sie werden also dem Social Ballroom Dancing zugeordnet.¹³⁶

2.2.1 Gemeinschaftlich und zur Freude: Social Ballroom Dancing in Tanzschulen

Being a social dancer means looking inward – not outward.¹³⁷

Historisch betrachtet werden Paartänze im 19. Jahrhundert zunächst in nicht kompetitiven, sondern in sozialen Kontexten getanzt. Ballroom Dancing findet zu diesem Zeitpunkt genauso statt, wie es betitelt wird: Es wird mit wechselnden Partner:innen in einem Ballsaal getanzt und im Zentrum steht der Spaß. Aus diesem Grund ist das Social Dancing die Urform des Ballroom Dancing.¹³⁸ Auch während der 1920er Jahre bleibt der Fokus nach wie vor auf dem Social Ballroom Dancing, wie es beim ersten Treffen aller Ballroom Vereinigungen 1929 durch Philip J.S. Richardson, dem Vorstandsvorsitzenden, festgehalten wird.

The discussion covered a very wide range of subjects, but by far the most important was the decision that the first aim of the profession should be to cater for the general dancer and not the expert [...]. For this reason the basic steps of the standard dances and of any new dance should be kept as simple as possible.¹³⁹

Zunächst unter dem Begriff *crush dancing*, später *Rhythm Dancing* und in Deutschland unter *Schwoof*, beginnt sich 1922 das Social Dancing bereits mehr und mehr zu formen und zu etablieren, was sich daran zeigt, dass der moderne Tanz viele

¹³⁶ Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Breaking. Unser Weg zu den Olympischen Spielen 2024“, 1.

¹³⁷ Laura Riva, „What it Means to be a ‘Social Dancer’“, *nwdance.net*, 16. Juli 2016, letzter Zugriff am 10.02.2022, <https://www.nwdance.net/publications/what-it-means-to-be-a-social-dancer/>.

¹³⁸ Vgl. Powers und Enge, „The Three Worlds of Ballroom Dance“, 32.

¹³⁹ Philip J.S. Richardson, *A History of English Ballroom Dancing* (London: Herbert Jenkins Ltd., 1945), 75f.

Nachahmer:innen findet. Das resultiert darin, dass sich die Tanzflächen füllen und dementsprechend für die einzelnen Tanzpaare immer weniger Platz auf der Tanzfläche vorhanden ist.¹⁴⁰ Dadurch, dass laut Richardson in den 1930er Jahren die Tanzlehrer:innen jedoch sehr „finicky“¹⁴¹, ‚pingelig‘, werden, weitet sich die Schere zwischen kompetitivem und sozialem Ballroom Dance, was auch dazu führt, dass die Vereinigungen ihren Schwerpunkt auf die Professionellen und nicht die Amateur:innen legen. So sind nun auch nur noch von den Vereinigungen geprüfte Tanzlehrer:innen befähigt, die Tänze beizubringen. Tanzpartner:innen dürfen das nicht mehr tun. Allerdings halten sich die Tänzer:innen nicht daran, weshalb diese Regelung eher ein Wunsch der Vereinigungen bleibt.¹⁴²

Heute steht der/die Partner:in im Zentrum beim Social Ballroom Dancing. Die getanzten Figuren sollen Spaß machen, von spontaner Natur und auch hinsichtlich des getanzten Stils mit Flexibilität verbunden sein. Es herrscht eine hohe Fehlerkultur, so dürfen Fehler gemacht werden, über die gelacht wird. Dadurch können auch unterschiedliche Interpretationen der Führungsimpulse seitens der/des Folgenden als valide Alternativen des eigentlich Intendierten seitens der/des Führenden gewertet werden. So ist zwar dennoch eine Person als Führende anzusehen, es kann jedoch durch ‚fehlerhafte‘ Führung auch dazu kommen, dass der/die Folgende eigene Entscheidungen trifft. Als erfolgreich wird das Tanzen angesehen, wie Richardson formuliert, wenn ca. 80% des Tanzens gelingen, wodurch die restlichen 20% als Lernen angesehen werden. Aufgrund der hohen Flexibilität während des Tanzens gibt es keine festgelegte Choreografie und somit auch keinen festgelegten Stil. Je nach Partner:in variiert die genaue Ausführung der Schritte. Somit ist auch die Technik beim Social Ballroom Dancing zweckdienlich, das Ziel ist, schnellstmöglich mit Freund:innen tanzen zu können und es gilt bereits als Herausforderung, die eigene Bewegung mit der des/der Anderen zu koordinieren. Technik wird dabei selbstverständlich nicht gänzlich außen vor gelassen, nur ist der Fokus nicht darauf zu richten.¹⁴³

¹⁴⁰ Vgl. Burgauner, „Chronik“, 39.

¹⁴¹ Richardson, *A History of English Ballroom Dancing*, 92.

¹⁴² Vgl. Richard Powers, „The Evolution of English Ballroom Dance Style“, *socialdance.stanford.edu*, 27. Oktober 2016, letzter Zugriff am 12.02.2024, https://socialdance.stanford.edu/syllabi/English_ballroom_style.htm.

¹⁴³ Vgl. Powers und Enge, „The Three Worlds of Ballroom Dance“, 29ff.

Wie im Eingangszitat von Laura Riva – „Being a social dancer means looking inward – not outward“¹⁴⁴ – in den Raum gestellt, geht es beim Social Ballroom also nicht darum, etwas nach außen, also einem Publikum oder einer Jury, zu präsentieren, sondern andere Sinneseindrücke zuzulassen, nach innen aufzunehmen und den/die Partner:in ins Zentrum zu stellen.

It means feeling, and being ready to feel, all the sensations around you. Music, partners, the floor, the air: social dancing demands awareness of all. If we miss one, we lose them all. It is a delicate balance – and one we spend years perfecting – and we are constantly in search of making it better.¹⁴⁵

Im Social Ballroom Dance sind Verbindungen wichtiger als Ästhetik, Freundlichkeit wichtiger als Ego und die Menschen stehen stärker im Vordergrund als die korrekten Bewegungen. Die Grenzen des/der Partner:in sind keine Probleme, die behoben werden müssen. Sie gelten vielmehr als Herausforderungen, mit denen umgegangen werden muss.¹⁴⁶ Der Stil des Tanzes ist dabei keine Imitation des ‚offiziellen‘ Stils, wie er beim kompetitiven Ballroom Dance gefordert wird. Stattdessen kann jedes Tanzpaar, sogar jede:r Tänzer:in seinen/ihren eigenen Stil entwickeln. Dieser passt sich dann an den/die jeweilige:n Partner:in an.¹⁴⁷

Der Allgemeine Deutsche Tanzlehrerverband (ADTV) ist in Deutschland maßgeblich für den Social Ballroom Dance zuständig. 1922 wird er in Halle/Saale unter der Federführung des Berliner Tanzlehrers Paul Münch gegründet. Am 17. Januar 1931 veranstaltet der ADTV in München die ersten von ihm ausgerichteten Meisterschaften der *Professionals*. Bedingt durch den Zweiten Weltkrieg wird das Tanzen stark eingeschränkt und teilweise sogar verboten – wie beispielsweise die „un-deutsch und entartet[e]“¹⁴⁸ Rumba – weshalb sich der Verein erst nach dem Zweiten

¹⁴⁴ Riva, „What it Means to be a ‘Social Dancer’“.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Vgl. Dean Paton, „Before You Sign Up: Different Types of Partner Dancing“, *nwdance.net*, 26. Dezember 2014, letzter Zugriff am 10.02.2022, <https://www.nwdance.net/publications/before-you-sign-up-different-types-of-partner-dancing/>; Riva, „What it Means to be a ‘Social Dancer’“.

¹⁴⁷ Vgl. Richard Powers und Nick Enge, „Style in Social Dancing“, in *Waltzing: A Manual for Dancing and Living*, 1. Aufl. (Stanford, CA: Redowa Press, 2013), 131f.

¹⁴⁸ Allgemeiner Deutscher Tanzlehrerverband e.V. (ADTV), „ADTV gestern und heute. Seit mehr als 100 Jahren ein starker Verband. (Geschichte)“, *adtv.de*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://adtv.de/verband/geschichte.html>.

Weltkrieg neu aufstellt. So konstituiert sich 1950 in Bad Kissingen der Verein aus den nun 16 bestehenden Verbänden neu. 1961¹⁴⁹ wird durch Gerd Hädrich, Mitglied des Weltfachverbands der nationalen Tanzlehrer:innenverbände (World Dance Council), und Alex Moore das Welttanzprogramm entwickelt, das „die Tänze und Tanzformen [beinhaltet], die zu den weltweit gespielten Musikrichtungen passen.“¹⁵⁰ Es soll weltweit identische Tanzschritte für Anfänger:innen und Fortgeschrittene beinhalten und besteht zu Beginn aus elf Tänzen: Den damaligen fünf Standard- und Lateintänzen – Blues, Foxtrott, Langsamer Walzer, Tango und Wiener Walzer ebenso wie Cha Cha Cha, Rumba, Jive/Boogie, Samba und Paso Doble – und dem Beat. Dieser wird schließlich bei der ersten Aktualisierung 1979 durch den Discofox ersetzt. Ein Jahr darauf kommt als zwölfter Tanz der Rock ‘n’ Roll dazu.¹⁵¹ 2018 wird das Welttanzprogramm in das Register *Gute Praxisbeispiele Immaterielles Kulturerbe* der UNESCO Kommission aufgenommen. Anfangs bestehend aus elf Tänzen, sind es heute mehr als 20. Darunter befinden sich auch die fünf Standard- – LW, TG, WW, SF, QS – und fünf Latein-Turniertänze – SB, CC, RB, PD, JV – die sich teilweise mit den ursprünglichen decken. Die ADTV-Tanzschulen in Deutschland können aus dem Welttanzprogramm selbst die Tänze auswählen, die sie unterrichten wollen und die zu ihrem Profil passen.¹⁵² Oftmals sind das die zehn Turniertänze sowie einiger weiterer, beispielsweise meist dem Discofox. Das Welttanzprogramm wird dabei unterteilt in drei Kategorien: Standardtänze, Lateintänze und Modetänze.¹⁵³

¹⁴⁹ In seiner Chronik zur Tanzgeschichte nennt Christoph Burgauner 1963 als Jahr, der ADTV schreibt auf seiner Seite 1961.

¹⁵⁰ Allgemeiner Deutscher Tanzlehrerverband e.V. (ADTV), „ADTV gestern und heute. Seit mehr als 100 Jahren ein starker Verband. (Geschichte)“.

¹⁵¹ Vgl. Burgauner, „Chronik“, 53, 58; Deutsche Unesco-Kommission, „Register Guter Praxisbeispiele Immaterielles Kulturerbe. Welttanzprogramm (WTP) für den Paartanz“, *unesco.de*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-deutschland/welttanzprogramm>.

¹⁵² Vgl. Allgemeiner Deutscher Tanzlehrerverband e.V. (ADTV), „ADTV gestern und heute. Seit mehr als 100 Jahren ein starker Verband. (Geschichte)“; Allgemeiner Deutscher Tanzlehrerverband e.V. (ADTV), „Welttanzprogramm“, *adtv.de*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://adtv.de/mehr-adtv/welttanzprogramm.html>; Burgauner, „Chronik“, 38, 44; Deutsche Unesco-Kommission, „Register Guter Praxisbeispiele Immaterielles Kulturerbe. Welttanzprogramm (WTP) für den Paartanz“.

¹⁵³ Joachim Schuhmacher, „WTP - Welttanzprogramm“, *in-tanz.de*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.in-tanz.de/lexikon/welttanzprogramm.php>.

Obwohl es beim Social Ballroom Dance weniger um das perfekte Ausführen, sondern vielmehr um die Freude am Tanzen mit diversen Partner:innen geht, gibt es kleinere Formen der Wettbewerbe und Leistungsmessung in diesem System. So gibt es den *ADTV-Medaillen-Cup*, einen Freizeitwettbewerb, der seit 2010 in den Tanzschulen ausgerichtet wird und dessen Finale bei der INTAKO¹⁵⁴ stattfindet. Bei diesem Wettbewerb soll weniger das Können als der Spaß und die Teilnahme an sich prämiert werden. So werden pro absolviertem Turnier Punkte vergeben und bei einem guten Ergebnis weitere Punkte erzielt. Damit jede:r an dem Wettbewerb teilnehmen kann, sind die Regularien sehr knapp gehalten, was sich zum Beispiel an der nicht vorgegebenen Wahl oder Anzahl der zu tanzenden Tänze zeigt. Möglich sind aktuell die fünf Standardtänze, fünf Lateintänze, Discofox, West Coast Swing und Salsa. Dabei können Turniere pro Tanz oder als ganze Standard- oder Lateinturniere durchgeführt werden, wenn gewünscht, dürfen diese sogar wöchentlich ausgerichtet werden. Der Ablauf eines Turniers gliedert sich in eine Sichtungsrunde und zwei anschließende Endrunden, anstelle der üblichen Zwischen- und dann Endrunde. Auch die Anzahl der Wertungsrichter:innen und deren Qualifikationen ist den ausrichtenden Tanzschulen selbst überlassen. Beim Finale darf Jede:r teilnehmen, der/die mindestens ein Qualifikationsturnier tanzt.¹⁵⁵

Außerdem gibt es die Möglichkeit, das Deutsche Tanzsportabzeichen (DTSA) zu machen, welches zwar vom DTV verliehen wird, aber an die ADTV Tanzschulen angegliedert ist, was sich unter anderem daran zeigt, dass die Tanzschulen ihre Kurse nach

¹⁵⁴ Der INTAKO ist der jährlich stattfindende Internationale Tanzlehrer:innen-Kongress und bietet als umfangreiche Weiterbildungsveranstaltung über 100 verschiedene tanzfachliche und überfachliche Themen über einen Zeitraum von vier Tagen an. Er wird 1968 zum ersten Mal in Berlin ausgerichtet. Seit 2011 gibt es zudem eine dreitägige Auftaktveranstaltung, die INTAKO.open, bei der Tanzschulkund:innen die Möglichkeit bekommen, bei bekannten Tänzer:innen aus dem Fernsehen unterrichtet zu werden. Vgl. Allgemeiner Deutscher Tanzlehrerverband e.V. (ADTV), „INTAKO und INTAKO.OPEN“, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://adtv.de/intako.html>.

¹⁵⁵ Vgl. Allgemeiner Deutscher Tanzlehrerverband e.V. (ADTV), „ADTV-Cup“, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://adtv.de/mehr-adtv/adtv-cup/adtv-cup.html>; Allgemeiner Deutscher Tanzlehrerverband e.V. (ADTV), „Der ADTV-Medaillen-Cup“, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.adtv-cup.de>; Allgemeiner Deutscher Tanzlehrerverband e.V. (ADTV), „Information Medaillenturniere. Regeln und Ablauf ADTV Cup“, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.adtv-cup.de/content/information-medailenturniere/>.

den verschiedenen Medaillen benennen.¹⁵⁶ 1932 bereits von der *National Association of Teachers of Dancing* in England eingeführt und im folgenden Jahr von der *Imperial Society* übernommen, finden die Medaillentests erst ab 1968 in Deutschland statt, wodurch die Kurse ab diesem Zeitpunkt nicht mehr in Anfänger:innen und Fortgeschrittene, sondern in die verschiedenen Medaillenstufen unterteilt werden. 1970 wird das DTSA, schließlich beim Verbandstag des DTV vorgestellt.¹⁵⁷ Es differenziert folgende Stufen, bei denen unterschiedlich viele Tänze getanzt werden müssen:

Bronze	3 Tänze mit mind. 4 Figuren/Schrittfolgen	nach erfolgreicher Erstabnahme
Silber	4 Tänze mit mind. 6 Figuren/Schrittfolgen	nach erfolgreicher Abnahme an Inhaber des Bronzeabzeichens
Gold	5 Tänze mit mind. 8 Figuren/Schrittfolgen	nach erfolgreicher Abnahme an Inhaber des Silberabzeichens
Brillant/ Gold-Star	6 Tänze mit mind. 10 Figuren/Schrittfolgen	nach erfolgreicher Abnahme an Inhaber des Goldabzeichens ¹⁵⁸

Getanzt werden dürfen alle Tänze aus dem Welttanzprogramm, also nicht nur die fünf Standard- und Lateintänze, sondern auch beliebige andere, wobei in unterschiedliche Kategorien unterteilt wird. Die hier behandelte Kategorie I beschreibt unter anderem die Standard- und Lateintänze, aber auch andere Paartänze wie Tango Argentino oder Discofox. Bewertet wird in den Wertungsgebieten „Musik (Takt, Rhythmus, Musikalität), [...] Balancen (statische, dynamische Balance, Führung bei Paartanz), [...] [und] Bewegungsabläufe (im Raum, im Verlauf der Energieeinheit,

¹⁵⁶ Vgl. dazu diverse Homepages von ADTV Tanzschulen, u.a. Tanzschule Brand GmbH, „Tanzkurse“, *Tanzschule Aki Brand Bochum*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <http://www.tanzschule-brand.de/index.php?p=courses&l=Bochum>; Hamburg Dance Academy ADTV Tanzschule, „Paar-Tanzkurse für Wiedereinsteiger“, *Hamburg Dance Academy*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.hamburg-dance-academy.de/tanzkurse/erwachsene/paartanz/fuer-wiedereinsteiger.html>; ADTV Tanzschule Wolfgang Steuer, „Tanzen für Jugendliche“, *Tanzschule Wolfgang Steuer*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.tanz.de/tanzkurse/jugendkurse>, usw.

¹⁵⁷ Vgl. Burgauner, „Chronik“, 44, 55f.

¹⁵⁸ Deutscher Tanzsportverband e.V., „DTSA – Verleihungsbedingungen“, *tanzsport.de*, September 2019, letzter Zugriff am 12.02.2024, https://www.tanzsport.de/files/tanzsport/downloads/sportentwicklung/dtsa/dtsa_verleihungsbedingungen.pdf.

eines Bewegungselements).¹⁵⁹ 2001 vergibt der DTV zum 200.000. Mal das DTSA, jährlich kommen zwischen 18.000 und 20.000 Tänzer:innen dazu.¹⁶⁰

So lässt sich beim Social Ballroom Dancing feststellen, dass zwar der gesellschaftliche Aspekt in diesem Kontext die größte Relevanz hat, der Fokus primär auf den/die Partner:in und die eigene Freude gerichtet ist, allerdings auch hier bereits kleine Möglichkeiten der Leistungserbringung und -einordnung möglich sind. Wenn gleich eine Standardisierung folglich in gewissen Momenten gegeben und gewünscht ist, soll dieses nicht wie beim Turniertanz das Hauptaugenmerk werden. Auch im Vergleich zu den Bühnenshows gibt es hier keine Außenwirkung, die erzielt werden soll.

2.2.2 Darstellend und verzaubernd: Ballroom Dancing auf der Bühne / als Show

Obwohl Ende des 19. Jahrhunderts in den Cabarets und Vaudeville Theatern gelegentlich Gesellschaftstänze aufgeführt werden, entwickelt sich die Performance von Paartänzen auf der Bühne vor allem im 20. Jahrhundert, unter anderem zwischen 1912 und 1915 durch Vernon und Irene Castle. Fred Astaire und Ginger Rogers übertreffen den Ruhm zwei Jahrzehnte später insbesondere durch das Medium Film, in dem auch heute noch häufig Exhibition Ballroom Dancing zu sehen ist.¹⁶¹

In den 1920er Jahren nutzen Exhibition Ballroom-Tänzer:innen oftmals das Medium Film, um die Tänze zu vermitteln, wie zum Beispiel Ted Trevor und Diana Harris, die in einem solchen Film den Fokus auf die richtige Haltung legen und ein Beispiel für neue, angesagte Schritte bzw. Figuren geben.¹⁶² Auch Filme der Gewinner:innen von Wettbewerben sind populär, wie einer von 1924, in dem das Gewinnerpaar der *World Dance Championships* Barbara Miles und Maxwell Stewart die korrekte Ausführung des Walzers zeigen, inklusive einer Slow-Motion Aufnahme des Reverse

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Geschichte des Tanzsports in Deutschland und seiner Organisationen seit Beginn des 20. Jahrhunderts“; Deutscher Tanzsportverband e.V., „Allgemeine Informationen zum DTSA“, *tanzsport.de*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.tanzsport.de/de/sportentwicklung/deutsches-tanzsportabzeichen>.

¹⁶¹ Vgl. Powers und Enge, „The Three Worlds of Ballroom Dance“, 32f.

¹⁶² Vgl. *Madame Will You Dance. Tips on correct dancing style by Dinah Harris and Ted Trevor, 1926*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.britishpathe.com/video/madame-will-you-dance>.

Turns, also der Linksdrehung.¹⁶³ Besonders Georges Fontana und Marjorie Moss genießen mit ihren Auftritten im West End internationale Anerkennung: „Richardson declared their exhibition Waltz at the Grafton Galleries in 1919 to be ‚without doubt the best exhibition number I have seen‘ [...].“¹⁶⁴ Mit ihren Auftritten unterhalten sie nicht nur, sondern gelten auch als Beispiel für die perfekte Ausführung der Tänze: „In that part of the number where they are doing the ordinary valse of the ballroom,‘ Richardson advised, ‘onlookers should watch Fontana’s shoulders, and then try and imitate his almost perfect carriage’.“¹⁶⁵ So gelten die verschiedenen berühmten Exhibition Ballroom-Tänzer:innen auch als Vorbild für die Turniertänzer:innen der Zeit, genau anders herum als es heute ist.¹⁶⁶

Für den Exhibition Ballroom Dance heute, also den Showtanz, der in der Regel auf einer Bühne stattfindet, ist das Publikum die primäre Zielgruppe. Dieses will durch Ballroom-Shows oder Showeinlagen zum Beispiel auf Tanzbällen beeindruckt und unterhalten werden. Je nach Performance kann die Attitüde variieren, dennoch ist die Energie nach außen und nicht wie beim Social Ballroom Dance zum/zur Partner:in gerichtet. Außerdem wird beim Tanz auf der Bühne Perfektion erwartet, weshalb das Training dafür einen hohen Stellenwert hat, da Fehler bei der Aufführung vermieden werden sollen. Aus diesem Grund gibt es hier auch in der Regel eine feste Choreografie, die mit sich bringt, dass die Tänzer:innen kaum eigene Entscheidungen währenddessen treffen, da die Choreografie und somit die Reihenfolge und die Wahl der Figuren bereits festgelegt sind. Ziel ist es somit, das Publikum zu beeindrucken und Applaus zu erhalten. In der Regel werden beim Exhibition Ballroom Dancing keine standardisierten Schritte und Figuren gezeigt, da das Publikum Neues und bisher noch nicht selbst Getanztes sehen und davon beeindruckt werden möchte.¹⁶⁷ Auch Paartänze, die nicht zu den zehn Standard- und Lateintänzen gehören, oder Alte

¹⁶³ Vgl. *The Waltz - By Miss Barbara Miles And Mr Maxwell Stewart - Winners Of The World's Dancing Championships 1924-25* (British Pathe, 1924), letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.britishpathe.com/video/the-waltz-by-miss-barbara-miles-and-mr-maxwell-ste>.

¹⁶⁴ Buckland, „How the Waltz was Won. Pt. 2“, 155.

¹⁶⁵ Ebd.

¹⁶⁶ Vgl. ebd., 154ff.

¹⁶⁷ Vgl. Powers und Enge, „The Three Worlds of Ballroom Dance“, 29ff.

Tänze¹⁶⁸ werden oftmals als Thema einer Performance genutzt, sodass Historie mit der Gegenwart in Verbindung gebracht wird.¹⁶⁹

Als besondere und vermutlich bekannteste Form des Exhibition Ballroom Dance sind außerdem die Formate im Fernsehen zu nennen, die auf der Sendung *Strictly Come Dancing* aus England basieren: *Let's Dance* (Deutschland), *Dancing Stars* (Österreich) oder *Dancing with the Stars* (USA). Am Beispiel des amerikanischen Formats *Dancing with the Stars* zeigt Juliet McMains auf, dass Ballroom Dancing ideal für das Fernsehen ist:

Ballroom aficionados have long suspected that their beloved dance form was ideally suited to television. The minute and a half competition routines often read like condensed soap operas – scenes of lust, betrayal and euphoria melting into one other in fleeting tableaux of romantic courtship. Such accelerated melodrama seemed custom-made for the short attention span of the spectacle-driven television viewer.¹⁷⁰

Bei dieser Reality Show geht es darum, dass verschiedene Tanzpaare, zusammengesetzt aus einem/einer Prominenten und einem/einer Profitänzer:in, über den Zeitraum von einer Woche einen Tanz lernen und ihn dann performen. Jede Woche muss ein:e Kandidat:in die Show verlassen, bis am Ende ein:e Sieger:in bleibt. Pro Tanz erhalten die Tanzpaare Punkte von einer Jury, wodurch sich am Ende jeder Folge eine

¹⁶⁸ Mit den Alten Tänzen werden in der Regel solche beschrieben, die die Wurzeln der heutigen Gesellschaftstänze abbilden, aus der Jahrhundertwende oder der Inflationszeit stammen und heute größtenteils nicht mehr getanzt werden bis auf einige Ausnahmen aus den Swing Tänzen der 1920er. Dazu zählen beispielsweise Polka, Mazurka oder der Rheinländer, ebenso wie der Boston, dem Vorläufer des Langsamen Walzers, dem Black Bottom, einem Modetanz der Goldenen 20er, oder auch die alte Variante des Tangos, die noch etwas andere Schritte und Figuren beinhaltet als der Tango heute. Auch der Charleston oder Lindy Hop zählen dazu, wenngleich sie eine Renaissance erhalten und wieder aktiv getanzt werden. Vgl. Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 19; meintanzlehrer, „Alte Tänze Teil 1“, *YouTube*, 7. Oktober 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=QVhObS3LHiY&t=130s>; meintanzlehrer, „Alte Tänze Teil 2 (Boston, Black Bottom, Alter Tango)“, *YouTube*, 20. Oktober 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=Wh7XFzaHj2w&t=61s>; meintanzlehrer, „Alte Tänze Teil 3 (Alter Foxtrott und Charleston)“, *YouTube*, 19. November 2017, <https://youtu.be/5306Y6TqEY8?si=g4l-lidvSXGG6I9o>.

¹⁶⁹ Die Tänzer:innen und Tanzlehrer:innen Stephanie Götz und David Koglin haben beispielsweise die Show *Where we came from...* entwickelt, die diese Thematik betrifft und die sie bei diversen Tanzveranstaltungen aufführen. Vgl. meintanzlehrer, „Alte Tänze Teil 1“; meintanzlehrer, „Alte Tänze Teil 2“; meintanzlehrer, „Alte Tänze Teil 3“.

¹⁷⁰ McMains, „Reality Check. Dancing with the Stars and the American Dream“, 263.

Rangordnung ergibt. Diese Punkte entscheiden allerdings nicht allein darüber, wer ausscheidet, da es die Möglichkeit gibt, als Fernsehzuschauer:in für den/die Favoritin anzurufen und sich so ebenfalls eine Rangliste bildet, die sich an der Anzahl der Anrufe orientiert. Eine beider Listenergebnisse führt am Ende zum Ausschluss des Paares, welches zusammengesetzt die wenigsten Punkte und Anrufe hat.¹⁷¹ Bei diesem Format werden nun zwei Formen gemischt: Der Exhibition Ballroom Dance mit dem Competitive Ballroom Dance, allerdings hier eher die Kategorie Kür/Showdance, statt Einzelturniertanz. Das dem Publikum vermittelte Ziel ist es, sich vor den Wertungsrichter:innen zu präsentieren und am besten abzuschneiden. Die Jury besteht allerdings nicht nur aus Expert:innen, wie es bei Turnieren der Fall ist. Im deutschen Format *Let's Dance* gibt es eine dreiköpfige Jury aktuell bestehend aus Joachim Llambi, Motsi Mabuse und Jorge González. Joachim Llambi, selbst ehemaliger Turniertänzer und Wertungsrichter, Motsi Mabuse, ebenfalls ehemalige Turniertänzerin, und Jorge González, Choreograf und Stylist, als dritter Juror. Auch wenn hier zwei Fachjuror:innen in der Jury sitzen, verdeutlicht der dritte fachfremde Juror, Jorge González, dass das Tanzen nicht alleinig im Vordergrund steht. Neben der Bewertung der Tänze ist die Jury auch für die Zuschauer:innen von Relevanz. Durch ihr Feedback geben sie ihnen das Vokabular, um mit Freund:innen über das Format und die einzelnen Tänze zu reden und sich eine Meinung zu bilden, für welche Tänzer:innen sie anrufen.¹⁷²

Bei diesem Format werden neben dem Showcharakter auch Kriterien des kompetitiven Ballroom Dancing erfüllt, so zum Beispiel die feste Choreografie und die fehlende Fehlerkultur, in deren Folge jeder Fehler mit Punktabzug bestraft wird. Primär steht allerdings der Exhibition Ballroom Dance im Zentrum, da es sich um eine produzierte Show handelt, die für die Zuschauer:innen in der Halle und vor dem Fernseher gemacht wird. Das Ziel, die Wertungsrichter:innen zu beeindrucken, wird durch das Ziel überboten, dem Publikum, also den Fernsehzuschauer:innen, zu gefallen und

¹⁷¹ Vgl. Benjamin R. Bates und Margaret M. Quinlan, „Dances and Discourses of (Dis)Ability: Heather Mills's Embodiment of Disability on Dancing with the Stars“, *Text and performance quarterly*, Nr. 28 (1-2) (Januar 2008): 64; RTL Interactive GmbH, „Let's Dance 2022: Start, Kandidaten, Stream auf RTL+ & Co. - alle wichtigen Infos“, *RTL News*, 10. Februar 2022, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.rtl.de/cms/let-s-dance-2022-start-kandidaten-profitanzenzer-sendetermine-stream-co-alle-infos-4895699.html>.

¹⁷² Vgl. McMains, „Reality Check. Dancing with the Stars and the American Dream“, 265.

diese weitaus mehr zu beeindrucken. So wird auch der Begriff Tanzsport vermieden, damit keine Verknüpfung mit dem Tanzsport, der auf den kompetitiven Ballroom Dance hinweist, besteht. Stattdessen wird er durch das gebräuchlichere Wort ‚Ballroom Dancing‘ ersetzt bzw. die noch allgemeinere Bezeichnung ‚Tanzshow‘ verwendet.¹⁷³ Das Studiopublikum sorgt zudem für den Applaus und für die Stimmung eher einer Show als eines Wettbewerbs. Wenn Hipfl und Kulterer das Fernsehformat als Spektakel bezeichnen, beziehen sie sich auf Douglas Kellner und an das bereits in der Antike bestehende Interesse, athletische Leistungen ebenso wie Schauspiel und Dichtkunst zur Schau zu stellen, um vorherrschende Machtstrukturen zum Ausdruck zu bringen.¹⁷⁴ „*Dancing Stars* [Hervorhebung im Original] ist ein Paradebeispiel dafür, da das Konzept der Sendung darauf beruht, Prominente [...] in den Mittelpunkt zu stellen, die sich in einem ihnen nicht so geläufigen Feld, dem Tanzen, bewähren müssen.“¹⁷⁵ Dadurch dass der Lernprozess der prominenten Personen in dieser Sendung von Beginn an detailliert gezeigt wird, haben die Fernsehzuschauer:innen die Möglichkeit, sich mit ihnen zu identifizieren, was bei professionellen Tänzer:innen seltener möglich ist. Hier zeigt sich eine Parallele zu den Exhibition Ballroom-Tänzer:innen Anfang des 20. Jahrhunderts, als diese in den Cabarets Versionen der damals populären Tänze zeigen und so dem Publikum Intimität und Identifikation mit der eigenen Person sowie den Tänzen bieten.¹⁷⁶

Tanzen im Fernsehen ist jedoch keine Erfindung des 21. Jahrhunderts. Bereits 1964 wird die Sendung *Gestatten Sie?* im deutschen und österreichischen Fernsehen übertragen. Bei dieser Sendung handelt es sich um eine Tanzstunde, die von Ernst Fern, einem Düsseldorfer Tanzlehrer und deutschem Profi-Vizemeister, und seiner Frau, Elga Fern, gehalten wird. Ab 1966 wird die Sendung weitere zwei Jahre

¹⁷³ Vgl. ebd., 263.

¹⁷⁴ Vgl. Douglas Kellner, „Der Triumph des Medienspektakels“, in *Medienkultur, Kritik und Demokratie. Der Douglas Kellner Reader.*, hg. von Rainer Winter (Köln: Hervert von Halem, 2005), 193f zit. nach Brigitte Hipfl und Jasmin Kulterer, „Dancing Stars – Ökonomie, Subjektformen und Affekte des Reality TV“, in *Medienwelten im Wandel. Kommunikationswissenschaftliche Positionen, Perspektiven und Konsequenzen*, hg. von Christine W. Wijnen, Christina Ortner, und Sascha Trültzsch (Wiesbaden: Springer VS, 2013), 186f.

¹⁷⁵ Hipfl und Kulterer, „Dancing Stars – Ökonomie, Subjektformen und Affekte des Reality TV“, 187.

¹⁷⁶ Vgl. McMains, „Reality Check. Dancing with the Stars and the American Dream“, 264.

fortgeführt, diesmal unter dem Namen *Tanzparty*, bis sie nach 44 Ausstrahlungen, insgesamt 25 in der ersten und 19 in der zweiten Ausgabe, abgesetzt wird.¹⁷⁷

2.2.3 Leidenschaftlich und wetteifernd: Kompetitives Ballroom Dancing

Die letzte der drei Formen ist die kompetitive, die sich heute in verschiedene Kategorien gliedert: Einzel-, Kür- und Formationswettbewerbe. Die Wettbewerbsform, wie sie heute praktiziert wird, gestaltet sich allerdings inzwischen etwas anders als noch bei den ersten Turnieren, und das ungeachtet der Kategorie. „All movement is easy, unaffected, which can be so easily ruined by exaggeration. The best dancers are the quietest; they do not flourish their prowess.“¹⁷⁸ Es gilt, die Tänze zu präsentieren und sie von Wertungsrichter:innen bewerten zu lassen, allerdings weniger mit dem Fokus auf die Technik und den Stil, als auf die Ästhetik der Tänze.¹⁷⁹

¹⁷⁷ Vgl. Burgauner, „Chronik“, 54; imfernsehen GmbH & Co. KG, „Gestatten Sie? Tanzunterricht mit dem Ehepaar Fern. 1964-1965“, *fernsehserien.de*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.fernsehserien.de/gestatten-sie>; imfernsehen GmbH & Co. KG, „Tanzparty mit dem Ehepaar Fern. 1966-1968“, *fernsehserien.de*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.fernsehserien.de/tanzparty-mit-dem-ehepaar-fern>.

¹⁷⁸ Alex Moore, *The Practical Side of Teaching* (London: The Dancing Times, 1935), 36 zit. nach Powers, „The Evolution of English Ballroom Dance Style“.

¹⁷⁹ Vgl. Powers und Enge, „The Three Worlds of Ballroom Dance“, 30f.



Abb. 4 'Action Photo' von den ersten professionellen Ballroom Champions, Maxwell Stewart und Pat Sykes¹⁸⁰

Die klaren Strukturen, festen Techniken und Positionen werden dabei erst später relevant. Wie in Abb. 4 zu sehen ist, gibt es keinen steifen Rahmen, ebenso sind die zwei Tänzer:innen entspannt und zeigen keine künstlerischen Übertreibungen oder eine Affektiertheit des Tanzes.

1927 richtet der RPG die erste Europameisterschaft der Amateur:innen in Frankfurt aus. Da auch 1932 noch Amateur:innen und keine professionellen Tänzer:innen als Schautänzer:innen und Wertungsrichter:innen bei Turnieren auftreten, beklagen sich englische Tanzlehrer:innen jetzt erstmals darüber. So kommt es 1937 zu einem Bruch zwischen den *Professionals* und den *Amateurs*, der 1939 durch den Ausbruch des Zweiten Weltkrieges nicht beigelegt werden kann. Das Turnier im März 1922, bei dem zum ersten Mal keine Sieger:innen der einzelnen Tänze hervorgehen, sondern ein Gesamtsiegerpaar festgelegt wird, ist ausschlaggebend für die

¹⁸⁰ Richardson, *A History of English Ballroom Dancing*, 48.

Turnierkultur. Zehn Jahre später, 1933, wird dann erst gefordert, die Wertungen der einzelnen Tänze zusätzlich zu veröffentlichen, was schließlich nach heftigen Diskussionen durchgesetzt wird. Erst weitere drei Jahre später, am 30. Mai 1936, findet die erste Amateur:innen-Weltmeisterschaft in Bad Nauheim, autorisiert und organisiert vom französischen Verband FIDA und dem deutschen Verband RfT, statt.¹⁸¹

Neben der ISTD existieren noch weitere Vereinigungen, die sich dem Ballroom Dancing verschreiben. In den 1920ern ist deren Ziel vor allem der Social Dance, nicht der Kompetitive. Am 14. April 1929 treffen sich schließlich unter dem Vorsitz von P.J.S. Richardson alle Vereinigungen bei der *Great Conference*, um die Ballroom Dances zu standardisieren, was allerdings in erster Linie meint, dass die Schritte ebenso benannt und verschriftlicht wie vereinheitlicht werden sollen. Diese *Great Conference* – eigentlich bestehend aus der sechsten und siebten *Informal Conference* von P.J.S. Richardson – wird erst später so betitelt, aufgrund der weitreichenden Beschlüsse, die dabei gefasst werden. Dort wird zudem festgelegt, dass die Amateur:innen, also die Social Dancers und nicht die Professionellen (Turnier-)Tänzer:innen, angesprochen werden, weshalb Schritte und Technik leicht bleiben sollen. Aus der Konferenz geht ein Informal Committee hervor, welches später im Official Board aufgeht und heute unter dem Namen British Council of Ballroom Dancing, BCBD, bekannt ist.¹⁸² Außerdem wird festgelegt, dass die Tanzmusik und das Tempo der Tänze standardisiert wird. Dies bringt allerdings einige Schwierigkeiten mit sich. Viele Bands kommen aus den Vereinigten Staaten, touren durch Europa und spielen die Musik und somit die Tänze in verschiedenen Tempi, wie es zuvor üblich war. Dadurch, dass die Tänze sich von den heute getanzten unterscheiden, sind auch die Musik und ihre Tempi noch anders.

¹⁸¹ Vgl. Burgauner, „Chronik“, 38, 42, 44–46.

¹⁸² Vgl. Hans-Joachim Schäfer, „Die Geschichte des Formationstanzens“ (Deutsche Meisterschaft der Formationen, Köln: TSZ Schwarz-Gelb Aachen, 1991), letzter Zugriff am 12.02.2024, https://www.tanzsport.de/files/tanzsport/downloads/sportwelt/formationen/geschichte_formationstanz.pdf; Burgauner, „Chronik“, 43.

THE GREAT CONFERENCE			
SPEEDS			
Quickstep	.	.	54-56 bars per minute
Valse	.	.	36-38 „ „ „
Foxtrot	.	.	38-42 „ „ „
Tango	.	.	30-32 „ „ „
Yale Blues	.	.	30-34 „ „ „

Abb. 5 Tempo der Tänze, festgelegt bei der Great Conference, 1929¹⁸³

3.2. The tempi for each dance shall be:

Waltz	28 – 30 bars/min
Tango	31 – 33 bars/min
Viennese Waltz	58 – 60 bars/min
Slow Foxtrot	28 – 30 bars/min
Quickstep	50 – 52 bars/min

Abb. 6 Tempo der Tänze laut World Dance Sport Federation (WDSF), 2021¹⁸⁴

Es fällt der große Unterschied zwischen dem Foxtrott und dem Quickstep auf, wie er auch heute noch besteht. Zuvor hatte Rudy Vallee, einer der bekanntesten Musiker der USA dieser Zeit, angefangen, Foxtrotts in einem Tempo zu spielen, welches zwischen dem Langsamen Foxtrott und dem Quickstep liegt. Diesem Beispiel folgend, spielen auch Bands in Europa den Foxtrott nun in diesem Zwischentempo, was jedoch dazu führt, dass Tänzer:innen sich beschwerten, da sie ihr Erlerntes im Quickstep bzw. langsamen Foxtrott nicht mehr anwenden können.¹⁸⁵

1934 wird ein Disput zwischen den Tänzer:innen und Musiker:innen laut, wie Richard Powers in der Januar Ausgabe der *Dancing Times* beschreibt. Es wird versucht, Routinen zu finden, die zu der Musikgeschwindigkeit passen, die gespielt wird. So entsteht eine Auflehnung gegen die Vorstellung, dass nur die vorgegebenen Tänze getanzt werden dürfen. Lange Zeit vertreten die Tänzer:innen die Position, dass die

¹⁸³ Richardson, *A History of English Ballroom Dancing*, 81.

¹⁸⁴ World Dance Sport Federation, „WDSF Competition Rules“, www.worlddancesport.org, 22.06 2021, 28.

¹⁸⁵ Vgl. Richardson, *A History of English Ballroom Dancing*, 79ff; Richard Powers, „Standardization of dance music and tempos“, socialdance.stanford.edu, letzter Zugriff am 12.02.2024, http://socialdance.stanford.edu/syllabi/Standardized_tempos.htm.

Routinen und Schrittfolgen in einer bestimmten Geschwindigkeit erlernt werden, weshalb die Musik sich dieser anpassen soll. Die Musiker:innen hingegen sind der Meinung, dass die Musik in der Geschwindigkeit gespielt werden sollte, in der der/die Komponist:in die Stücke intendiert. Zudem seien die Tänzer:innen nur dann gute und echte Tänzer:innen, wenn sie ihre Routinen jedem Tempo anpassen können. Dieser Sichtweise der Bands nähern sich immer mehr Tänzer:innen an, weshalb basierend auf der Tradition der Wettbewerbe ein Gegenversuch vorgeschlagen wird. Die zuvor durchgeführten Foxtrott-Turniere bestehen darin, den Foxtrott auf die korrekte Musik zu tanzen. Nun sollen die Musiker:innen die Möglichkeit haben, die Foxtrotts in fünf verschiedenen Tempi zu spielen und somit die Tänzer:innen herauszufordern, ihre Schritte auf diese unterschiedlichen Geschwindigkeiten anzupassen. Wahre Tänzer:innen sollten schließlich die Musik interpretieren können. Diesem Vorschlag stimmen die Vereinigungen allerdings nicht zu und führen stattdessen den Begriff des ‚restaurant dancers‘ ein.¹⁸⁶

[There is a] [...] widening gulf between the restaurant dancer and the Palais or competition dancer. The former did not take his dancing very seriously. He took it as a mere adjunct to a good dinner or supper which enabled him to linger in the company of his friends. Moreover he took more interest in the music as music to listen to than as music to dance to. [...] On the other hand the Palais and the competition dancer took his dancing very seriously. To him the dance was everything: the music must be a slave of the dance – not a sister.¹⁸⁷

1934/1935¹⁸⁸ wird schließlich durch Victor Silvester das erste britische Strict-Tempo Orchester ins Leben gerufen, um Aufnahmen in den standardisierten Tempi zu machen, wie sie auch heute noch bestehen und in den Turnierregeln, siehe Abb. 6 (S. 61), festgehalten und vorgeschrieben sind.¹⁸⁹ Durch diesen Entschluss Silvesters wird zum ersten Mal die Tanzentwicklung von der Musikentwicklung abgekoppelt.¹⁹⁰

¹⁸⁶ Vgl. Powers, „Standardization of dance music and tempos“; Richardson, *A History of English Ballroom Dancing*, 89ff; Mrs. Ralph Moody, „Fox-trot Speeds: Some Daring Suggestions“, *The Dancing Times*, Februar 1934: 588.

¹⁸⁷ Richardson, *A History of English Ballroom Dancing*, 89f.

¹⁸⁸ Leider kann abschließend nicht genau festgelegt werden, in welchem Jahr das Orchester gegründet wurde, da die Quellen dies unterschiedlich belegen.

¹⁸⁹ Vgl. Powers, „Standardization of dance music and tempos“; Burgauner, „Chronik“, 45.

¹⁹⁰ Vgl. Burgauner, „75 Jahre Deutscher Tanzsportverband“, 72.

Der Stil des Turniertanzes entwickelt sich ebenfalls seit Anfang des 20. Jahrhunderts. Inspiriert durch die afrikanischen Tänze findet der Counter-Sway, also die Gegenbewegung im Körper durch unterschiedliche Neigungsrichtungen, seinen Weg in die Standardtänze. Über die Rumba, den lateinamerikanischen Tanz, wird 1934 zunächst der „gentle sway of the hips“¹⁹¹ inkludiert und im Vergleich zum Walzer vorgestellt. Im gleichen Jahr hält Victor Silvester noch fest, dass der Walzer ohne sway getanzt wird. Doch durch die steigende Popularität der Rumba wird auch der Walzer angepasst, was sich 1936 in Silvesters neuer Auflage des Standardwerks *Modern Ballroom Dancing* zeigt: „Body sway. Sway slightly to the L [left] on 2 and 3, and slightly on the R [right] on 5 and 6.“¹⁹² Auch der heute für die Standardtänze und den Walzer typische Kontakt des Beckens zum/zur Partner:in kommt bereits aus den 1930er Jahren und findet seinen Einfluss durch den Tango.¹⁹³ Da sich die Tänze so häufig verändern, beginnt Alex Moore 1932 mit seinem *Monthly Letter Service* der Nachfrage nach dem aktuellen Stand nachzukommen, der in deutscher Übersetzung vom Hamburger Tanzlehrer Alfred Bartels veröffentlicht und nach Moores Tod von der Londoner Firma Hearn & Spencer weitergeführt wird. Der *Monthly Letter Service* beinhaltet sowohl die neuesten Entwicklungen sowie Tipps und Tricks fürs Tanzen für Tanzlehrer:innen und Tänzer:innen als auch Informationen zu Tanzturnieren.¹⁹⁴ Es entstehen folglich immer mehr Anpassungen hin zu einer Performativität, die neben den technischen Fähigkeiten in den Turniertänzen gefordert wird.

Zunächst ist der Walzer, wie er von Victor Silvester, dem Gewinner des ersten Turniers 1922, getanzt wird, als ein simpler Tanz gedacht. „I recall how simple our waltz was, just a natural and reverse turn and the forward and backward changes. No variations of any description.“¹⁹⁵ Dennoch bauen die Tänzer:innen immer mehr Variationen in die Routinen ein, aus Sorge in der Masse unterzugehen. Obwohl Tanzlehrer:innen nach wie vor vorgeben, wie der Walzer getanzt werden soll – ohne die Variationen – gewinnen die Paare, die genau diese einbauen. Der neue Stil entwickelt

¹⁹¹ Powers, „The Evolution of English Ballroom Dance Style“.

¹⁹² Silvester, *Modern Ballroom Dancing*, 70 zit. nach Powers, „The Evolution of English Ballroom Dance Style“.

¹⁹³ Powers, „The Evolution of English Ballroom Dance Style“.

¹⁹⁴ Vgl. Burgauner, „Chronik“, 45.

¹⁹⁵ Powers, „The Evolution of English Ballroom Dance Style“.

sich in den 1930er Jahren in drei Stufen. Die erste Phase begründet sich durch die Reaktionen des Publikums.

Competitors found that these exaggerated movements, particularly a sudden turn of the head when changing direction [in the tango], earned the plaudits of the spectators, if not the marks of the judges. The quickstep was also passing through a phase of eccentricity largely caused by the desire of competitors to win approval from the crowd.¹⁹⁶

Zwar werden diese Übertreibungen von den Wertungsrichter:innen zunächst verurteilt, führen allerdings schlussendlich doch zum Erfolg, etablieren sich mit der Zeit und bilden den neuen Stil.¹⁹⁷

Der zweite Grund ist der mangelnde Platz auf der Tanzfläche und die ausladenden Tänze. Die Routinen, wie sie gelernt werden und somit auch zunächst genau getanzt werden, erfordern viel Raum, weshalb sie fast unbrauchbar sind für die kleinen Tanzflächen, die bei Veranstaltungen gestellt werden. Außerdem argumentiert Richardson, dass die großen Tanzflächen, die unter anderem bei den Blackpool-Meisterschaften existieren, dazu einladen, dass große Tänzer:innen und Paare, die sehr ausladend tanzen, im Vergleich zu den kleineren Tänzer:innen oder kleiner, aber dennoch ggf. sogar qualitativ besser tanzenden Teilnehmer:innen, bevorzugt werden.¹⁹⁸

Zuletzt ändert sich der Stil nochmals, als die Turniere umgestaltet und die „elimination round[s]“¹⁹⁹ eingeführt werden. In den ersten Runden sind die Tanzflächen daher sehr voll, da alle Teilnehmer:innen gleichzeitig tanzen. Durch diese Einführung ändert sich der Look der Turniere drastisch, da nun viel mehr das Bedürfnis entsteht, aus der Masse hervorstechen. Dabei geht es nicht nur um den Stil des Tanzens, sondern auch um die Kostümierung und das körperliche Auftreten abseits der getanzten Schritte. Diese Veränderung hält bis heute an, was einen der großen Unterschiede zwischen dem Social und dem Competitive Ballroom Dance ausmacht.²⁰⁰

¹⁹⁶ Geographia, *The Modern Ballroom Dance Instructor* (London: Geographia, Ltd., 1923), 5 zit. nach Powers, „The Evolution of English Ballroom Dance Style“.

¹⁹⁷ Vgl. Powers, „The Evolution of English Ballroom Dance Style“.

¹⁹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹⁹ Ebd.

²⁰⁰ Vgl. ebd.



Abb. 7 Turnier vor 1945²⁰¹



Abb. 8 Turnier 1994²⁰²

Meist vor 1945, aber teilweise auch noch danach, fanden Turniere auf einer Empore in der Mitte des Raumes statt. Die Zuschauer:innen stehen dabei tiefer als die Tänzer:innen, dennoch entsteht ein reger Austausch zwischen ihnen (siehe Abb. 7).²⁰³ Heute ist es meist andersherum: Die Zuschauer:innen sind höher oder auf gleicher Höhe wie die Tanzpaare und die Tanzfläche (siehe Abb. 7).

Der Formationstanz findet seine Anfänge ebenfalls bereits in den 1920er Jahren. 1922 wird durch Reinhold Sommer zum ersten Mal eine aus vier Paaren bestehende ‚Tango-Quadrille‘ in Berlin vorgeführt, wodurch er zum Pionier des Formationstanzes wird.²⁰⁴ In den folgenden Jahren tritt Sommer bei diversen Veranstaltungen mit seiner Tango-Quadrille auf und feiert Erfolge. Die Formation soll die Brücke schlagen zwischen den neuen und den alten Tänzen, wie Sommer selbst formuliert. Aber er trifft auf einigen Widerstand: „Es gibt feindlich gesinnte [sic], [...] die im modernen Tanz das Sinnbild einer verderbten Zeit sehen und ihn verdammen ... Laßt der Tango-Quadrille ihren Platz, die vermittelnd eine Brücke bildet von der alten zur

²⁰¹ Burgauner, „Chronik“, 38.

²⁰² Burgauner, *Tanzen weltweit*, 337.

²⁰³ Vgl. Burgauner, „Chronik“, 38.

²⁰⁴ Vgl. Burgauner, „75 Jahre Deutscher Tanzsportverband“, 73.

neuen Zeit. Das Alte ehren, das Neue fördern, das ist ihr Zweck.“²⁰⁵ Auch 1963 schreibt noch Herbert von Spoenla, Präsident des RfT und RPG²⁰⁶: „Die Tango-Quadrille war eine kunstvolle Synthese von alter und neuer Form und neuem Tanz, ihrem Wesen nach bereits Formationstanz im heutigen Sinne.“²⁰⁷ Auch in England findet der Formationstanz unter dem Einfluss des aufstrebenden klassischen Balletts seinen Beginn. 1932 wird im Astoria Ballroom London das erste Mal von der englischen Tanzlehrerin Olive Ripman mit vier Paaren ein Formationstanz vorgeführt.



Abb. 9 Vorführung der Pionierin des Formationstanzes in den 30er Jahren, Olive Ripman²⁰⁸

²⁰⁵ Schäfer, „Die Geschichte des Formationstanzens“.

²⁰⁶ Der Reichsverband für Tanzsport (RfT) wird 1920 informell gegründet und am 04. November 1921 ins Vereinsregister eingetragen. Der Reichsverband zur Pflege des Gesellschaftstanzes (RPG) wird am 01. März 1925 neu gegründet und ersetzt den RfT. Durch die Umbenennung von Tanzsport zu Gesellschaftstanz wird sich erhofft, dass sich weitere Kreise angesprochen fühlen. Formell bleibt der RfT jedoch bestehen, das Präsidium und der Vorstand bleiben gleich und sind identisch. Bei beiden handelt es sich um einen Amateurbederband. Am 7. Juli 1933, also kurz nach der Machtergreifung der Nazis, muss der RPG sich „freiwillig als korporatives Mitglied im ‚Kampfbund für Deutsche Kultur‘ anmelden.“ Nach dem Zweiten Weltkrieg muss der Verband neu gegründet werden und erhält den Namen Interessensverband Deutscher Clubs zur Pflege des Gesellschaftstanzes (IPG). Nach Gründung der Bundesrepublik Deutschland wird er wieder umbenannt in den DPG: Deutscher Verband zur Pflege des Gesellschaftstanzes. Vgl. Burgauner, „75 Jahre Deutscher Tanzsportverband“, 72–78; zitiert nach Burgauner, „Chronik“, 45.

²⁰⁷ Schäfer, „Die Geschichte des Formationstanzens“.

²⁰⁸ Burgauner, „Chronik“, 44.

Am 15. Juli 1950 findet schließlich das erste Formationsturnier in Deutschland statt, allerdings ausgerichtet von vier dänischen Teams aus Kopenhagen. Das erste deutsche Formationsturnier findet erst am 2. Dezember 1962 im Schwarz-Gold Club in Wiesbaden und das erste internationale in Deutschland ausgerichtete Turnier am 15. Dezember 1962 im Grün-Weiß Club in Köln statt. Schließlich führt die Tanzschule Dresen aus Düsseldorf am 21. März 1964 die erste Deutsche Formationsmeisterschaft durch, bei der noch gemischte Formationen aus Standard und Latein teilnehmen können. Es folgen 1967 die erste Europameisterschaft in Berlin und vom 17. bis 19. März 1973 die erste Formationsweltmeisterschaft in New York, obwohl die zuvor in England durchgeführten, für die ganze Welt offenen, britischen Formationsmeisterschaften als inoffizielle Weltmeisterschaften gelten.²⁰⁹ Heute werden Formationsturniere nach wie vor getrennt von den Einzelturnieren ausgetragen und haben dementsprechend eigene Wertungsrichtlinien. Abgesehen von den Tänzen, die sich ebenfalls aus den fünf Standard- und fünf Lateintänzen zusammensetzen, sind sie eigenständig.²¹⁰

1987 werden die *German Open Championships* (GOC) ins Leben gerufen, die mittlerweile als eines der größten Tanzturniere der Welt gelten. Basierend auf der Idee des Tanzsporttrainers Harry Körner und dem Mannheimer Clubpräsidenten Alex Buttweiler, die nach dem Vorbild der Blackpool Meisterschaften ein ähnliches Turnier in Deutschland aufziehen wollen, sollen in diesem Wettbewerb Amateur:innen und Professionelle aller Sektionen und Altersklassen in einem Turnier tanzen. Das erste Turnier findet im Mannheimer Rosengarten am 1. September statt, bei dem ca. 600 Paare starten und zwölf Wettbewerbe für Amateur:innen und Professionelle stattfinden. Bereits beim ersten Turnier nehmen Paare aus dem Ausland teil, ab 1990 vermehrt vor allem aus den osteuropäischen Staaten, was dazu führt, dass sich die Melde- und Teilnehmer:innenzahlen 1991 schon mehr als verdoppeln. 1997 sind es bereits über 2.000 Paare, die an nicht wie zu Beginn drei, sondern mittlerweile fünf Tagen in 23 Wettbewerben starten. 1998 finden schließlich sogar die

²⁰⁹ Vgl. Schäfer, „Die Geschichte des Formationstanzens“; Burgauner, „Chronik“, 38, 44, 56.

²¹⁰ Vgl. World Dance Sport Federation, „WDSF Competition Rules“; Deutscher Tanzsportverband e.V., „Formationen“, *tanzsport.de*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.tanzsport.de/de/service/downloads-und-formulare/sportwelt/formationen>.

Europameisterschaften der Professionals bei den 12. GOC statt, was auch mit sich bringt, dass die Zuschauer:innenzahlen auf 5.000 steigen und die Kapazitäten des Mannheimer Rosengartens vollständig ausgenutzt werden. Bis 2003 finden während den GOC diverse weitere Welt- und Europameisterschaften statt, unter anderem auch im Rock 'n' Roll oder Tango Argentino. 2003 werden die GOC schließlich auf sechs Tage ausgeweitet, ab 2004 werden sie im Kultur- und Kongresszentrum Stuttgart ausgetragen und wieder auf fünf Tage festgesetzt. 2019 sind es schließlich ca. 4.000 Meldungen für 45 Turniere.²¹¹

Die allgemeinen Richtlinien für die Teilnahme an Turnieren wird in der Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsport Verbandes e.V. (TSO) festgehalten. Dort wird auch definiert, dass Amateurtanzsportler:innen „Personen [sind], die mit ihrer Betätigung im Tanzsport keinen unmittelbaren wirtschaftlichen Vorteil erlangen.“²¹² Bei den Professionals im Standardtanz wird zwischen Einzelwettbewerben als Paar, Solo oder Duo, Gruppenwettbewerben, Mannschaftswettbewerben und Formationswettbewerben unterschieden. Dabei gibt es für jedes Turnier eine Turnierleitung, die bei internationalen Meisterschaften aus einem/einer Turnierleiter:in, mindestens einem/einer Beisitzer:in und mehreren Protokollführer:innen besteht, wobei einer davon von der WDSF sein muss. Zusätzlich werden Wertungsrichter:innen benötigt, die je nach Klasse und Turnierart variieren. So kann es bis zu neun Wertungsrichter:innen geben, wie bei den Deutschen Meisterschaften der S-Klasse gefordert sind.²¹³

²¹¹ Vgl. Heidi Estler, „Die Geschichte der German Open Championships“, *goc-stuttgart.de*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.goc-stuttgart.de/event-guide/die-goc-stuttgart>; Petra Dres, „Goodbye aus Stuttgart“, *goc-stuttgart.de*, 18. August 2019, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.goc-stuttgart.de/news/detail/news/goodbye-aus-stuttgart>; SportRegion Stuttgart e.V., „Tanzen | German Open Championships fallen aus.“, *sportregion-stuttgart.de*, 12. März 2021, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.sportregion-stuttgart.de/kommunikation/details/news/tanzen-german-open-championships-fallen-aus>.

²¹² Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, Januar 2022, 3.

²¹³ Vgl. ebd., 4, 10, 12.

1. Startgruppen und Startgruppenzugehörigkeit

1.1

im Wettkampf-jahr vollendetes Lebensjahr	Zugehörigkeit zur Startgruppe	Anmerkungen
Bis zum 9.	Kinder I	Höchstalter des älteren Partners 9 Jahre
10. und 11.	Kinder II	Höchstalter des älteren Partners 11 Jahre
12. und 13.	Junioren I	Höchstalter des älteren Partners 13 Jahre
14. und 15.	Junioren II	Höchstalter des älteren Partners 15 Jahre
16. bis 18.	Jugend	Höchstalter des älteren Partners 18 Jahre
Ab 19.	Hauptgruppe	Mindestalter des älteren Partners 19 Jahre
Ab 28.	Hauptgruppe II	Mindestalter eines Partners 28 Jahre
Ab 30./35.	Senioren I	Mindestalter des jüngeren Partners 30 Jahre Mindestalter des älteren Partners 35 Jahre
Ab 40./45.	Senioren II	Mindestalter des jüngeren Partners 40 Jahre Mindestalter des älteren Partners 45 Jahre
Ab 50./55.	Senioren III	Mindestalter des jüngeren Partners 50 Jahre Mindestalter des älteren Partners 55 Jahre
Ab 60./65.	Senioren IV	Mindestalter des jüngeren Partners 60 Jahre Mindestalter des älteren Partners 65 Jahre
Ab 70./75.	Senioren V	Mindestalter des jüngeren Partners 70 Jahre Mindestalter des älteren Partners 75 Jahre

Abb. 10 Startgruppen²¹⁴

2. Startklassen und Startklassenzugehörigkeit

2.1

Startgruppe	Turnierart		
	Standard	Latein	Kombination Standard/Latein
Kinder I	D, C	D, C	
Kinder II	D, C	D, C	
Junioren I	D, C, B	D, C, B	C/B, B/C, B/B,
Junioren II	D, C, B	D, C, B	C/B, B/C, B/B
Jugend	D, C, B, A	D, C, B, A	B/A, A/B, A/A
Hauptgruppe	D, C, B, A, S	D, C, B, A, S	A/S, S/A, S/S
Hauptgruppe II	D, C, B, A, S	D, C, B, A, S	A/S, S/A, S/S
Senioren I	D, C, B, A, S	D, C, B, A, S	A/S, S/A, S/S
Senioren II	D, C, B, A, S	D, C, B, A, S	A/S, S/A, S/S
Senioren III	D, C, B, A, S	D, C, B, A, S	A/S, S/A, S/S
Senioren IV	D, C, B, A, S		
Senioren V	S		

Abb. 11 Startklassen²¹⁵

Die Startgruppen richten sich in erster Linie nach dem Alter der Tänzer:innen. Innerhalb dieser Startgruppen wird außerdem das Niveau der Paare unterschieden und in Klassen eingeteilt. Jedes Paar muss dabei in der untersten Klasse, der D-Klasse, starten und kann dann durch genügend Aufstiegsplätze und -punkte in höhere Klassen aufsteigen. Die Zugehörigkeit zur Klasse richtet sich nach der höchsten Startklasse eines/einer Partner:in. Außerdem unterscheidet sich bei den Klassen auch, welche Tänze getanzt werden. In der D-Klasse werden im Standard Langsamer Walzer, Tango und Quickstep getanzt. In der C-Klasse kommt der Slowfox hinzu und in den B-, A-

²¹⁴ Ebd., 19.

²¹⁵ Ebd., 20.

und S-Klassen müssen alle fünf Standardtänze getanzt werden, inklusive des Wiener Walzers also.²¹⁶

Heute steht beim Einzelturniertanz der Wettbewerb im Vordergrund, die Jury ist somit die Zielgruppe des Tanzens. Diese achtet hier darauf, dass die Schritte, die Technik und der Stil präzise und dem Standard nach korrekt ausgeführt werden. Jeder Fehler wird mit Punktabzug bestraft, weshalb es keine Fehlerkultur gibt und jegliche Interpretation der/des Folgenden, die nicht das ist, was der/die Führende intendiert, eliminiert werden sollte. Deshalb trainieren kompetitive Ballroom-Tänzer:innen sehr viel, um 100% zu erreichen. Die Technik der Tänze ist auf Wettbewerbe ausgerichtet und entspricht deshalb dem höchsten Niveau. So wird garantiert, dass nur die besten Tänzer:innen sie beherrschen und bei Wettbewerben die besten von den guten Tänzer:innen unterschieden werden können. Wie bei den anderen Formen wird das Selbstbewusstsein durch die Ausübung gestärkt, hinzu kommt beim Turniertanzsport die Befriedigung, den Tanz in all seinen Facetten zu beherrschen, andere zu beeindrucken und natürlich zu gewinnen. Für die Turniere werden im Voraus Choreografien erarbeitet – nicht zwingend vom Paar selbst, sondern größtenteils von Trainer:innen. Sie bestehen aus Elementen und Figurenkonstellationen, die je nach Niveau in den Wertungsrichtlinien festgelegt sind.²¹⁷

2.3 Die Perfektion der Bewegung: Das Paartanzsystem des Turniertanzes

In Deutschland ist vor allem der Deutsche Tanzsportverband e.V. (DTV) prägend für den Gesellschaftstanz und somit den Ballroom Dance. Seit 2008 gibt es zudem den Deutschen Verband für Equality-Tanzsport e.V. (DVET), der für den Profitanzsport von gleichgeschlechtlichen Paaren verantwortlich ist. Obwohl es sich bei beiden Vereinen um die Ballroom Dances, also die fünf Standard- und Lateintänze handelt, sind der Umgang und die Anforderungen – gerade bei Turnieren – unterschiedlich. Während der DTV besonders die Qualität und die Ansprüche an die Tänze ins Zentrum stellt, orientiert sich der DVET eher am Social Dance und setzt zusätzlich zu den technischen Anforderungen auch den Spaß am Tanzen und am Wettbewerb in den Fokus.

²¹⁶ Vgl. ebd., 20f.

²¹⁷ Vgl. Powers und Enge, „The Three Worlds of Ballroom Dance“, 29ff.

2.3.1 Tradition auf der Tanzfläche: Der DTV

Der 1920 gegründete Reichsverband für Tanzsport (RfT), der als Vorläufer des Deutschen Tanzsportverbands (DTV) gilt, wird am 4. November 1921 in Berlin in das Vereinsregister eingetragen und findet so sein Gründungsjahr. Bereits zu dieser Zeit ist im Verein festgehalten, was den DTV heute ausmacht: „[E]in reiner Amateurverband als eingetragener Verein, im Verhältnis zu den ‚Profis‘ stärker als jeder andere in der Welt, mit Präsidium, Satzung und Verbandsorgan; Arbeitsteilung mit der Tanzlehrerschaft; Startklassen mit Aufstiegsregelung und Wertungskriterien usw.“²¹⁸ Dadurch, dass der Verein aus Amateurtänzer:innen besteht, betätigen sie die Tänze als Sport und „bemächtigen sich [...] ohne Zögern der neuen Tänze.“²¹⁹

Die 1922 abgespaltene Gruppe *Reichskartell* wird 1923 in den RfT integriert. Dieser schließt außerdem einen Kartellvertrag mit dem Allgemeinen Deutschen Tanzlehrerverband (ADTV) ab, welcher die Aufgabenverteilung zwischen den Verbänden festhält. Der Vertrag ist der Vorläufer des noch heute gültigen ADTV/DTV-Abkommens. Um potenziell weitere Kreise anzusprechen, wird der Verband am 1. Mai 1925 als *Reichsverband zur Pflege des Gesellschaftstanzes* (RPG) neu gegründet bzw. umbenannt. Dennoch bleibt der RfT noch formell bestehen, wenn auch das Präsidium der beiden Verbände identisch ist. Im gleichen Jahr tritt daraufhin die erste reichseinheitliche Tanzordnung in Kraft.²²⁰

Durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten soll ab 1933 der Fokus auf den Tanz als Vorführung gelegt werden, nicht mehr als Sport.

Kurz nach dem Ermächtigungsgesetz, wird dem RPG mitgeteilt, man habe sich „freiwillig“ als korporatives Mitglied im „Kampfbund für Deutsche Kultur“ anzumelden: „Sämtliche Clubmitglieder haben dem Kampfbund die eidesstattliche Versicherung (schriftlich) abzugeben, daß sie selbst und ihre Ehefrauen ohne Ausnahme arischer Abstammung sind und keiner Lage oder einem Geheimorden angehören.“²²¹

²¹⁸ Burgauner, „75 Jahre Deutscher Tanzsportverband“, 71.

²¹⁹ Burgauner, „Chronik“, 38.

²²⁰ Vgl. ebd., 39; Burgauner, „75 Jahre Deutscher Tanzsportverband“, 73.

²²¹ Burgauner, „75 Jahre Deutscher Tanzsportverband“, 75.

Besonders deutlich wird die Verschiebung in Richtung ‚Tanz als Vorführung‘, als der RPG als *Fachschaft Tanz* in die *Theaterkammer* eintritt. Der Versuch der Nationalsozialisten, den Gesellschaftstanz in Gemeinschaftstanz umzubenennen, gelingt und damit geht die Etablierung von ‚deutschem Tanzen‘ einher. Im darauffolgenden Jahr wird auch die deutsche Tanzlehrer:innenschaft in die Reichstheaterkammer eingegliedert.²²²

Nach dem Krieg soll der Reichsbegriff schließlich nicht mehr vorkommen, weshalb der IPG (Interessenverband deutscher Clubs zur Pflege des Gesellschaftstanzes) 1946 in Köln neu gegründet wird. Gleichzeitig wird in Berlin der Deutsche Tanzsport-Verband gegründet, der allerdings 1947 mit dem IPG fusioniert. Das Turnieramt der Gesellschaftstanzschulen (TAG) wird im Oktober 1948 durch die Arbeitsgemeinschaft deutscher Tanzlehrerverbände gegründet. Bereits im nächsten Monat wird es in Deutsches Amateur-Turnieramt (DAT) umbenannt und 20 Jahre später, 1968, aufgelöst. Nach der Gründung der Bundesrepublik Deutschland wird der IPG dann in DPG (Deutscher Verband zur Pflege des Gesellschaftstanzes) umbenannt. Dabei darf diesem Verband jede:r beitreten, der/die Interesse am Gesellschaftstanz hat, also sowohl Profis wie Tanzlehrer:innen, als auch Amateur:innen.²²³

Am 2. Februar 1953 wird der deutsche Amateurverband dem DSB (Deutscher Sport-Bund) angegliedert und in DATV (Deutscher Amateur-Tanzsport-Verband) umbenannt. Zwei Jahre später, am 8. April 1955, teilt sich der DATV schließlich in den Südverband DATV und den Nordverband ATVD auf, was als ‚schwarzer Karfreitag des deutschen Amateurverbandes‘ bezeichnet wird. Diese Trennung ist vor allem geprägt durch zwei Tanzpaare: Dem aus Bremen stammenden Paar Hegemann und dem Gießener Paar Wolf. Nachdem Dr. Wilhelm Wolf 1959 stirbt, kann die Wiedervereinigung der Amateurverbände angedacht werden, die durch die Zusammenführung der zwei Verbände zum Deutschen Tanzsport-Verband e.V. (DTV), am 1. Mai 1961 vorgenommen wird. 1965 wird der DTV Mitglied im Deutschen Sportbund, wodurch nicht nur der Spitzensport, sondern auch der Breitensport in den Fokus rücken kann.²²⁴

²²² Vgl. ebd.

²²³ Vgl. Burgauner, „Chronik“, 48; Burgauner, „75 Jahre Deutscher Tanzsportverband“, 76ff.

²²⁴ Vgl. Burgauner, „Chronik“, 50; Burgauner, „75 Jahre Deutscher Tanzsportverband“, 77–81.

In Enzklosterle im Schwarzwald wird am 24. August 1968 das ADTV/DTV-Abkommen verhandelt. In diesem geht es darum, die unterschiedlichen Aufgaben der Verbände festzuhalten. Der ADTV darf zukünftig keinen Tanzsport mehr organisieren, was mit sich bringt, dass der DAT aufgelöst werden muss und in den DTV eingegliedert wird. Dafür ist es den Amateur:innen, also den Mitgliedern des DTV, nicht mehr erlaubt zu unterrichten und Tanzkurse zu geben. Zehn Jahre später kann der DTV bereits mehr als 100.000 Mitglieder verzeichnen. Auch die Dopingkontrolle bei Meisterschaften wird 1978 vom DTV eingeführt. Im darauffolgenden Jahr geht aus einer Satzungsänderung des DTV hervor, dass Landestanzsportverbände nun berechtigt sind, „Volkstanz-, Squaredance-, Beat- und Jazz-Gruppen sowie Majoretten als Anschlußmitglieder aufzunehmen.“²²⁵ Der Senior:innen-Tanzsport wird dadurch gestärkt, dass der bisherige *Senioren-Cup* 1985 in der TSO verankert wird. Zudem erhält dieser bisher eher inoffizielle Cup den Namen *Deutschland-Pokal* für die Senior:innen-Klassen A-II und S-II, also die der über 45-Jährigen.²²⁶

Das Ende der 80er Jahre ist der nächste Meilenstein für die Veränderung des DTV/ADTV-Abkommens. Dadurch, dass die Zahl der ausgebildeten Tanzlehrer:innen, die aus dem Amateur:innentanzsport hervorgehen, sich ständig verkleinert und dafür diejenigen ohne Tanzlehrer:innenausbildung und Tanzschule zunimmt, wird eine Reorganisation der Tanzsporttrainer-Vereinigung herbeigeführt. Der Anschluss dieser an den DTV ist in der Folge unabdingbar. 1988 wird deshalb die bisher dem ADTV zugehörige TSTV (Tanzsport-Trainer-Vereinigung) als eingetragener Verein neu gegründet und dem DTV angegliedert. Somit wird auch der Konflikt zwischen den Profitrainer:innen und Amateur-Übungsleiter:innen entschärft. 1990 werden schließlich die Gebietsmeisterschaften und Ranglistenturniere eingeführt, welche die Ergebnisse für die Qualifikation zur Deutschen Meisterschaft mit sich bringen. Außerdem beschließt der ADTV, die Turnier- und Sportordnung des DTV zu übernehmen, wodurch eine Symbiose der Basisregeln des Tanzes der beiden Vereine entsteht. 1995 hat sich die Mitgliederzahl seit 1955 bereits verachtfacht, von 25.000 auf ca.

²²⁵ Burgauner, „Chronik“, 58.

²²⁶ Vgl. ebd., 39, 55, 58f; Burgauner, „75 Jahre Deutscher Tanzsportverband“, 84; Deutscher Tanzsportverband e.V., „Deutsche Meister Standard“, *tanzsport.de*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.tanzsport.de/de/tanzsportarchiv/hall-of-fame/deutsche-meister-einzel>.

200.000.²²⁷ Am 7. Dezember 2019 beschließt der Deutsche Olympische Sportbund (DOSB), dass der DTV ab 2020 den Olympischen Spitzenverbänden zugeordnet wird.²²⁸ 2018 verzeichnet der DTV über 224.000 Mitglieder in rund 2.100 Vereinen und ist hauptsächlich verantwortlich für den Turnierbetrieb und die Repräsentation des Tanzsports. Im Mittelpunkt steht dabei der Standard- und Lateintanz, allerdings sind durch ihn auch weitere Tänze, wie das Breaking, vertreten, das 2024 erstmalig zu den Disziplinen der Olympischen Spiele hinzugezählt wird.²²⁹

Zweck des DTV ist es zunächst, „den Tanzsport zu pflegen, zu fördern und seinen ideellen Charakter zu wahren“²³⁰, besonders mit Blick auf die Jugend. Zudem tritt der DTV als Kommunikationsstelle zur Öffentlichkeit auf und vertritt den Tanzsport auch international. Diese Zwecke werden durch konkrete Aufgaben umgesetzt, die im Kern noch die Zuständigkeiten aus den 1960ern Jahren widerspiegeln:

1. Ausschreibung und Vergabe der offiziellen nationalen Meisterschaften und von Länderkämpfen sowie Ausschreibung von internationalen Meisterschaften,
2. Zusammenarbeit mit den Tanzsportverbänden des Auslandes,
3. Unterrichtung der Öffentlichkeit über den Tanzsport und Förderung der Öffentlichkeitsarbeit für den Tanzsport,
4. Förderung des Tanzsportes als Leistungs-, Breiten-, Freizeit-, Schul-, Senioren- und Gesundheitssport,
5. Erstellung von Regelwerken für die Durchführung von Wettkämpfen,
6. Aus- und Fortbildung von Lizenzträgern.
7. Doping im Sport mit allen zu Gebote stehenden Mitteln zu bekämpfen.²³¹

Im Zentrum steht folglich das Tanzen als wettkampffähiger Sport, weniger der soziale und gesellschaftliche Aspekt des Tanzens. Neben den in der Satzung festgehaltenen Zwecken definiert der DTV in seinem Leitbild schwerpunktartig die Diversität, einerseits bezüglich des Alters, da der Jugendsport eine zentrale Rolle spielt, andererseits

²²⁷ Vgl. Burgauner, „75 Jahre Deutscher Tanzsportverband“, 86–89.

²²⁸ Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Geschichte des Tanzsports in Deutschland und seiner Organisationen seit Beginn des 20. Jahrhunderts“.

²²⁹ Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Breaking. Unser Weg zu den Olympischen Spielen 2024“, 1.

²³⁰ Deutscher Tanzsportverband e.V., „Satzung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (DTV)“, Juni 2014, 1.

²³¹ Ebd., 2.

in Hinblick auf Menschen mit Behinderung, denen der Zugang zum Tanzsport ermöglicht werden soll. Doch auch hier wird der Fokus auf den (Hoch-)Leistungssport verdeutlicht, was einen zentralen Unterschied zum DVET bildet.²³²

2.3.2 Gleichberechtigung auf der Tanzfläche: Der DVET

Der Deutsche Verband für Equality Tanzsport e.V. (DVET) wird am 2. Mai 2008 während der Deutschen Meisterschaften für Frauen- und Männerpaare in München gegründet. Der Zweck gliedert sich dabei in drei Punkte:

1. den Equality-Tanzsport unter besonderer Berücksichtigung einer fairen, dopingfreien und umweltverträglichen Sportausübung zu pflegen, ihn zu fördern und seinen ideellen Charakter zu wahren,
2. die gemeinschaftlichen Interessen seiner Mitglieder im Deutschen Tanzsportverband e.V. (DTV) und dessen Mitgliederorganisationen sowie in der Bundesrepublik Deutschland und in der Öffentlichkeit zu vertreten,
3. den deutschen Equality-Tanzsport in seinen internationalen Angelegenheiten zu vertreten.²³³

Um dies umzusetzen, setzt der Verband sich zum Ziel, sportliche Übungen und Leistungen zu fördern und dafür Sportanlagen zu errichten und zu unterhalten, Turniere auszurichten – vor allem nationale und internationale Meisterschaften –, Öffentlichkeitsarbeit zu betreiben und die Zusammenarbeit mit anderen Tanzsportverbänden, wie dem internationalen Equality-Tanzsportverband ESSDA (European Same-Sex Dance Association), zu fördern.²³⁴ Der ESSDA selbst wird nur ein Jahr vor dem DVET am 18. Februar 2007 in London gegründet. Dabei handelt es sich um eine Dachorganisation, die von mehr als 50 Gründungsmitgliedern aus acht europäischen Ländern ins Leben gerufen wurde, um wie der DVET den gleichgeschlechtlichen Turniertanz

²³² Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Leitbild Tanzsport Deutschland. Tradition und Moderne – Die Zukunft des Tanzsports gestalten“, Januar 2020, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.tanzsport.de/de/service/downloads-und-formulare/verband/satzungen-und-ordnungen>.

²³³ Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., „Deutscher Verband für Equality-Tanzsport – DVET. Pressemitteilung“, *Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V.*, 3. Mai 2008, letzter Zugriff am 12.02.2024, <http://www.dm-equalitydancing.de/Pressemitteilungen/Pressemitteilung%20080503%20-%20DVET-Gruendung.pdf>.

²³⁴ Vgl. ebd.

zu fördern und zu verbreiten, Kommunikations- und Organisationsstrukturen über Ländergrenzen hinweg zu errichten und einen hohen Standard bei Turnieren zu etablieren.²³⁵

Wie beim traditionellen Gesellschaftstanz wird der Equality Tanzsport zunächst im sozialen Kontext getanzt. Obwohl seit den 1980ern Jahren bereits diverse Tanzabende und Tanzangebote aus der und für die queere Community angeboten werden, findet erst 1995 bei den *EuroGames* in Frankfurt das erste Turnier für Equality-Tanzsport in Europa statt. Die Parallele zum heteronormativen Ballroom Dancing findet sich unter anderem in den bereits von mir vorgestellten drei Kategorien social, exhibition und competitive:

Unabhängig davon [von den unterschiedlichen Kenntnissen und vorangegangenen Tanzerfahrungen der Tänzer:innen] legen die Paare für sich einen unterschiedlichen Schwerpunkt: Die einen auf sportliche Professionalität, die anderen auf schönes Socialdancing und wieder andere auf individuellen Ausdruck mit Showelementen.²³⁶

Allerdings tritt hier bereits ein fundamentaler Unterschied zum DTV auf. Während der DTV klar für Turniere und den Leistungssport verantwortlich ist, spricht der DVET eine größere Zielgruppe an und vertritt auch das Social Dancing. Dies zeigt sich auch in den Anforderungen an die Turnierteilnahme, da das Niveau der Turniere und somit die Einstiegshöhe wesentlich tiefer ist. Die grundlegenden Aspekte der Ballroom Dances, die erneut in die fünf Standard- und Lateintänze unterteilt sind, werden dabei auch fokussiert. Das Figuren-Repertoire gleicht sich und bei der Tanztechnik und den Trainingsmethoden liegt der Schwerpunkt ebenfalls auf tanz- und sportwissenschaftlichen sowie pädagogischen Erkenntnissen und der Körpermechanik.²³⁷ Die Kategorien des Wettbewerbs werden durch vier Parameter definiert:

²³⁵ ESSDA – European Same-Sex Dance Association, „ESSDA About Us. Founding Notes“, 2. März 2007, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://essda.eu/about/> zuletzt aufgerufen am 31.03.2022.

²³⁶ Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., „Leitbild des DVET. Selbstverständnis des Equality-Tanzsports im DVET“, *Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V.*, 16. Mai 2013, 2.

²³⁷ Vgl. ebd., 3; Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., „Turnierregeln für Equality Tanzwettbewerbe des DVET“, *Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V.*, April 2018, 7.

- i. das Geschlecht des Tanzpaares
- ii. durch den Tanzstil
- iii. die Altersklasse des Tanzpaares, und
- iv. der [sic] Leistungsklasse der Teilnehmer_innen²³⁸

Das bedeutet, dass bei Turnieren jeweils Frauenpaare und Männerpaare in ihrer Alters- und Leistungsklasse gegeneinander antreten. Die Altersklasse wird beim DVET nur in zwei Kategorien unterteilt: Hauptgruppe und Senior:innenklasse. An der Senior:innenklasse dürfen Paare teilnehmen, deren Alter am Tag des Turniers zusammen 90 ergibt, wobei der/die jüngere Partner:in mindestens 40 sein muss. In der Hauptklasse tanzen alle anderen Paare, wobei das Mindestalter von 16 eingehalten werden muss. Die Startklassen unterteilen sich in D- bis A-Klassen. Die A-Klasse stellt dabei das höchste Niveau dar. Obwohl die Bezeichnungen der Klassen denen des DTV gleichen, entsprechen sie ihnen nicht. Die geforderten Tänze sind jedoch wieder analog, in der D- und C-Klasse werden LW, TG und QS gefordert, in der B-Klasse zusätzlich der SF und in der A-Klasse alle fünf Standardtänze.²³⁹

Allgemein möchte sich der Equality-Tanzsport vom DTV-Tanzsport abheben und eine eigenständige Authentizität entwickeln. Dafür hat der DVET in seinem Leitbild acht Punkte benannt:

1. Equality-Tanzturniere im Spannungsfeld zwischen sportlichem Ehrgeiz und gesellschaftlichem Event
2. Flexible Klasseneinteilung/Sichtungsrunden als Herausforderung für TrainerrInnen und WertungsrichterInnen
3. Bewertung von Frauen- und Männerpaaren
4. Das Aufbrechen traditionellen [sic] Rollen und Prinzipien des Tanzsportes
5. Führungswechsel
6. Vielfalt bei der Kleidung
7. Wahlfreiheit bei Schritten und Figuren bei Wertungen sowie Lehre & Ausbildung
8. Offene Turniere für alle²⁴⁰

²³⁸ Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., „Turnierregeln für Equality Tanzwettbewerbe des DVET“, 7.

²³⁹ Vgl. ebd., 8ff.

²⁴⁰ Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., „Leitbild des DVET. Selbstverständnis des Equality-Tanzsports im DVET“, 3–6.

Was alle Punkte gemeinsam haben, ist das Hervorbringen der Vielfalt in den Tänzen und bei den Tanzpaaren. So soll auf die verschiedenen Erfahrungshintergründe und Vorlieben der Paare eingegangen werden, damit ein eigens für das Paar möglicher Schwerpunkt gefunden werden kann. Das zeigt sich unter anderem an den Klassen, da die Tagesform der Paare darüber entscheiden kann, in welcher Klasse sie bei welchem Turnier starten. „Es gibt zwar einzelne Paare, die auf eine Klasse abonniert sind, in der Regel jedoch tanzen die Paare je nach Tagesform und je nach antretender Konkurrenz in unterschiedlichen Klassen. Die Paare müssen im Zweifel ein/zwei Tänze mehr im Repertoire haben.“²⁴¹

Diese Vielfalt stellt zudem eine Herausforderung für die Wertungsrichter:innen und Trainer:innen dar. So dürfen bei Turnieren zum Beispiel keine übermäßigen Showelemente bewertet werden, sondern alleinig die tänzerische Qualität. Und gerade diese ist nicht einfach zu bewerten, da die unterschiedlichen körperlichen Voraussetzungen, das Alter und vor allem die unterschiedlichen Schwerpunkte der Paare miteinander verglichen werden müssen. Und das, obwohl sie gegebenenfalls nicht vergleichbar sind, zum Beispiel bei den Parametern Sportlichkeit vs. Eleganz oder Dynamik vs. Paarharmonie. Besonders schwierig ist allerdings die Wahlfreiheit bei Schritten und Figuren. So gibt es für die Paare die Möglichkeit, C-Klasse-Folgen bei Turnieren der A-Klasse zu tanzen, obwohl andere Paare im gleichen Turnier wesentlich komplexere Figuren tanzen. Für Wertungsrichter:innen soll nun nicht eine anspruchsvolle Folge oder das Ausbleiben von Fehlern in einer leichten Folge ausschlaggebend sein, sondern eine Mischung aus Schwierigkeitsgrad und Qualität des Tanzens bewertet werden.²⁴²

Außerdem steht das Aufbrechen der traditionellen Rollen im Zentrum. Das zeigt sich daran, dass zwei Personen mit dem gleichen Geschlecht miteinander tanzen und somit auch das Führen und Folgen individuell gestalten. Besonders dieses Element des fluideren Führens und Folgens ist gewünscht, so darf auch während eines Tanzes die Rolle gewechselt werden. Allerdings gibt der DVET nicht vor, dass ein Führungswechsel Teil der beim Turnier getanzten Choreografie sein muss. Folglich darf auch

²⁴¹ Ebd., 4.

²⁴² Vgl. ebd., 3–6.

in den festen Rollen getanzt werden. Dies liegt unter anderem daran, dass es laut DVET vor allem in den Standardtänzen nicht so sinnvoll ist, wenn der kleinere Körper den größeren führt. Auch die Kleiderordnung soll mit den gängigen Vorschriften und Rollenbildern brechen, so gibt es die Möglichkeit „[v]on Frack-Frack-Kombinationen, zwei kurzen Röckchen [bis] [...] hin zu speziell auf das Equality-Tanzen neu entwickelte[n] ‚Klamotten‘“. ²⁴³

Zuletzt ist es eminent, dass die Turniere für alle offen sind, also nicht nur für Menschen aus der queeren Community, sondern auch für heterosexuelle Menschen, die daran interessiert sind, gleichgeschlechtlich zu tanzen. Diese müssen sich allerdings mit den Werten der LGBTQ-Community identifizieren und im Bewusstsein tanzen, dass sie somit auch zu dieser Community dazugehören. Dadurch dass die Turniere offen gestaltet sind, kann es dazu kommen, dass Personen miteinander tanzen, die gegebenenfalls erst kurzfristig zusammengefunden haben, zum Beispiel aufgrund von Verhinderungen der eigentlichen Tanzpartner:innen und daher als Paar nicht sehr gut harmonieren oder unterschiedliche Niveaus haben. Hier soll aber dennoch die Priorisierung auf harmonische Paare gelegt werden, weniger auf die tänzerischen Qualitäten der einzelnen Tänzer:innen. ²⁴⁴ Durch eine gute Harmonie – die sich in diesen Fällen im Gegensatz zu den DTV-Turnieren also nicht durch Training und das größtenteils jahrelange gemeinsame Tanzen entwickelt – ist es gerade erst möglich, sich als Tänzer:in auf den Tanz einzulassen und somit ein Führen und Folgen zu ermöglichen.

Eine Problematik bei der Zusammensetzung der Paare findet sich jedoch in der genauen Betrachtung der Turnierregeln. Dort wird festgehalten, dass Equality-Tanzpaare sich entweder aus zwei weiblichen oder zwei männlichen Partner:innen zusammensetzen sollen, eine abweichende Regelung muss jeweils beim Sportausschuss beantragt werden. ²⁴⁵ Bei der Geschlechterdefinition wird auf die Regelung der EGLSF (European Gay & Lesbian Sport Federation) verwiesen, die auf deren Seite jedoch nicht näher definiert ist. Es gibt allerdings die Regelung der *Gay Games* 2018, die

²⁴³ Ebd., 5.

²⁴⁴ Vgl. ebd., 6.

²⁴⁵ Vgl. Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., „Turnierregeln für Equality Tanzwettbewerbe des DVET“, 4f.

besagt, dass Teilnehmer:innen sich mit dem Geschlecht anmelden, mit dem sie sich am wohlsten fühlen, also mit dem Geschlecht, mit dem sie sich identifizieren, allerdings auch in der binären Unterteilung männlich und weiblich. Was eigentlich also auch bei Turnieren des DVET gelten sollte, bringt eine Hürde mit sich, wenn aufgrund der Teilnahme von Transgender oder intersexuellen Personen aus einem gleichgeschlechtlichen Paar ein gemischtgeschlechtliches wird. Dieses Paar müsste dann also bei regulären DTV-Turnieren teilnehmen, was wiederum die Frage mit sich bringt, ob das Paar sich dabei wohlfühlen würde.²⁴⁶ In der Realität wird von der Möglichkeit, Ausnahmeregelungen für einzelne Turniere zu beantragen, oft Gebrauch gemacht. So zum Beispiel beim 3. Equality Turnier in München 2002, bei dem Jörg Faulhammer und Stefani M. Pfeifer als gemischtgeschlechtliches Paar in der Kategorie Männer Latein teilnehmen.²⁴⁷

²⁴⁶ Vgl. Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., „Intersexuelle, Transgender oder Transsexuelle im gleichgeschlechtlichen Tanzturnier“, *Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V.*, 26. Juli 2018, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.equalitydancing.de/index.php/dvet-neuigkeiten/232-intersexuelle-transgender-oder-transsexuelle-im-gleichgeschlechtlichen-tanzturnier>.

²⁴⁷ Vgl. equalitydancing.de, „3. Equality-Turnier im TSC Savoy München - Tanzsportclub Savoy München e.V. 30.04.2022 - EQT, Männer 18+ A Latein“, *Equality Dancing*, 30. April 2022, letzter Zugriff am 12.02.2024, https://www.equalitydancing.de/files/Ergebnisse/220430_3EQT_Savoy_MUC/19-eqt_maenner18palat/index.htm.

3 Die Sprache des Körpers: Kommunikation in Bewegung

Wohl kaum ein Tag, ja kaum eine Stunde unserer wachen Zeit, vergeht, ohne dass wir kommunizieren.²⁴⁸

Die omnipräsente Natur der Kommunikation in jedem Moment des Tages unterstreicht die fundamentale Bedeutung für zwischenmenschliche Interaktion und soziale Existenz. Sei es verbal oder nonverbal, Kommunikation ermöglicht uns, Gedanken, Emotionen und Ideen zu vermitteln und bildet die Basis zur Teilnahme an Gemeinschaft. Dass Theater als Bühnenkunst einen Ort der Kommunikation par excellence bildet, zeigt sich nicht nur daran, dass der Entstehungsprozess auf rein kommunikativer Ebene stattfindet, sondern auch daran, dass die Darsteller:innen Geschichten, Situationen und Gefühle einem Publikum vermitteln. So entstehen zwei Kommunikationsbereiche²⁴⁹, einerseits die Kommunikation innerhalb der Inszenierung, also zwischen den Darsteller:innen im Bühnengeschehen, und andererseits die Kommunikation durch die Inszenierung, folglich zwischen Regie, Darsteller:innen und anderen Akteur:innen sowie dem Publikum.²⁵⁰ Manfred Pfister formuliert im Theaterkontext bzw. für die Kommunikation im Drama zwei Ebenen: Das innere und das äußere Kommunikationssystem. Dabei stellt das innere Kommunikationssystem „die Interaktion bzw. die Kommunikation *fiktionaler* [Hervorhebung im Original] Figuren miteinander innerhalb der Fiktion der dargestellten Welt“ dar, während das äußere „den Austausch von Informationen zwischen Bühne und Zuschauerraum“²⁵¹ reguliert. Da der Dramentext für die Theoriebildung der Theaterwissenschaft nicht mehr alleinig im Zentrum steht, rückt in der theaterwissenschaftlichen Forschung das

²⁴⁸ Klaus Beck, *Kommunikationswissenschaft*, 7., überarbeitete Auflage, utb Kommunikationswissenschaft, Soziologie, Literaturwissenschaft 2964 (München: UVK Verlag, 2023), 13.

²⁴⁹ Eva Schlinkmann weist in ihrer Forschung noch eine dritte Ebene auf, die Kommunikation nach der Inszenierung. Da ich allerdings mich primär auf die Kommunikation zwischen den Darsteller:innen und zwischen Darsteller:innen und Publikum beziehe und diese für meine Forschungsfrage relevant sind, soll die dritte Kommunikationsform an dieser Stelle außen vor gelassen werden. Vgl. Eva Schlinkmann, *Kommunikative Rekonstruktion in der Theaterpause. Eine Gattungsanalyse von Pausengesprächen im Theater*, LiLi: Studien zu Literaturwissenschaft und Linguistik, Band 2 (Berlin [Heidelberg]: J.B. Metzler, 2021).

²⁵⁰ Vgl. ebd., 1.

²⁵¹ Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 5., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, ESV basics (Berlin: Erich Schmidt, 2014), 121.

äußere Kommunikationsmodell im theatralen Zusammenhang weiter in den Vordergrund.²⁵²

Wie Balme benennt, ist das innere Kommunikationsmodell im Kontext der post-modernen Theaterstücke weitestgehend zu vernachlässigen. Gleichwohl lässt sich die im Modell benannte Kommunikation zwischen den fiktionalen Akteur:innen gerade bei der formalen und stilisierten Form des Paartanzes im Turnierformat betrachten. So verkörpern die zwei Tänzer:innen, deren Körper während des Tanzens zu einem verschmelzen sollen, in gewisser Weise fiktionale Figuren, die eine Geschichte oder eine bestimmte Stimmung innerhalb der tänzerischen Darbietung vermitteln. Wenngleich sie keine Rolle im klassischen Sinne darstellen, bilden sie dennoch Rollenbilder ab und weisen daher andere Charakteristiken auf als diejenigen, die sie in ihrer eigenen Persönlichkeit vertreten. Die „Fiktion der dargestellten Welt“²⁵³ bezieht sich daher auf die Kommunikation dieser für den Tanz entwickelten Rollen und den dafür der ‚regulären Welt‘ abgesprochenen Regeln und Normen. Die Tänzer:innen erschaffen gemeinsam durch das Tanzen eine stilisierte, den Normen des Turnieres unterlegene Tanzwelt, in der sie ihre Rollen als Tanzpartner:innen ausfüllen und die vorgegebene Choreografie interpretieren. Um einen Austausch zwischen den Tänzer:innen zu ermöglichen, wird eine nonverbale, körperliche Kommunikation benötigt.

Um diese Kommunikation innerhalb der verschiedenen Akteur:innen des Paartanzes genauer betrachten zu können, muss das Erfassen und Interpretieren von tänzerischen Bewegungen ermöglicht werden. Diese Untersuchungen werden mit dem Begriff der ‚Lesbarkeit des Tanzes‘ benannt, was durchaus ein Paradoxon mit sich bringt.²⁵⁴ Der Begriff des Lesens – aus dem Kontext der Sprache und deren Zeichensystemen kommend – muss zunächst auf Bewegungen adaptiert werden. Im engeren Kontext bezeichnet Lesen primär „etwas Geschriebenes, einen Text mit den

²⁵² Vgl. ebd.; Manfred Pfister, *Das Drama: Theorie und Analyse*, Information und Synthese ; Bd. 3 (München: W. Fink, 1977).

²⁵³ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 121.

²⁵⁴ Vgl. Wibke Hartewig, *Kinästhetische Konfrontation: Lesarten der Bewegungstexte William Forsthes*, *Aesthetica theatra* 3 (München: Epodium, 2007), 20.

Augen und dem Verstand erfassen“²⁵⁵, allerdings kann es durch einen weitergefassten Kontext bedeuten, nicht nur Einzelzeichen entziffern zu müssen, sondern auch „Zusammenhänge eines Textes zu erschließen und ihn so synthetisierend zu verstehen. In diesem Sinne können z. B. auch Bilder oder Filme als Texte wahrgenommen und ‚gelesen‘ werden.“²⁵⁶ Die Bedeutung, die (sprachliche) Zeichen erhalten, sind dabei abhängig von dem/der Zeichenempfänger:in: „Sprachliche Zeichen sind, semiotisch gesehen, wie Zeichen allgemein, als bloße Zeichengestalten ohne Bedeutung; diese erhalten sie, indem ihnen Benutzer (Sprecher/Schreiber, Hörer/Leser) Bedeutung verleihen (Bedeutungskompletion).“²⁵⁷ Durch den Zusammenhang der Wörter, sowohl bezogen auf die Anordnung innerhalb eines Satzgefüges als auch auf den Kontext, in dem gesprochen/geschrieben wird, geht die Bedeutung der Texte über die wörtliche Bedeutung hinaus. Und genau an diesem Punkt greift das Modell der Pragmatik ein: „Die Pragmatik untersucht, nach welchen Regeln und Mechanismen dieses Mehr an Bedeutung zustande kommt und in welcher Weise der Kontext dabei eine Rolle spielt.“²⁵⁸ So stellt jedes verbale, aber auch nonverbale Zeichen immer etwas über die eigentliche Bedeutung hinaus dar. Abhängig vom Kontext, in dem Zeichen geäußert und auch gelesen werden, können sich die Bedeutungen verändern. Rückführend auf den Kommunikationsaspekt des Tanzens, spielt auch dort der Kontext, in dem getanzt und dabei (nonverbal) kommuniziert wird, eine Rolle. Während in der Sprache die Unterscheidung zwischen Semantik und Pragmatik hervorgehoben wird, gilt beim Tanz die Einordnung in verschiedene Settings, in denen getanzt und somit kommuniziert wird. Da ich mich in meinen Untersuchungen primär auf den hochklassigen Turniertanz beziehe, ist der Kontext, in dem miteinander kommuniziert wird, festgelegt. Durch das Wettbewerbssetting sind klare Regeln dafür festgeschrieben, wie sowohl zwischen Tänzer:innen als auch zwischen Tänzer:innen und Publikum bzw. Jury kommuniziert und auf welches Bewegungsvokabular dabei zurückgegriffen

²⁵⁵ duden.de, „lesen“, *Duden*, letzter Zugriff am 12.02.2024, https://www.duden.de/rechtschreibung/lesen_dozieren.

²⁵⁶ NE GmbH Brockhaus, „Lesen“, *Brockhaus Enzyklopädie Online*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/lesen?isSearchResult=true>.

²⁵⁷ Ebd..

²⁵⁸ Regine Eckardt, *Sprache und Kontext: Eine Einführung in die Pragmatik*, 1. Aufl. (Boston: De Gruyter, 2021), 1.

wird. Nichtsdestotrotz gibt es verschiedene Arten der Kommunikation, sowohl bezogen auf die unterschiedlichen Akteur:innen als auch in Hinblick auf die verschiedenen Kommunikationsarten innerhalb der Gruppen.

Die Lesbarkeit des Tanzes ist – ähnlich wie Kommunikation – in vielerlei Hinsicht interpretierbar. Bewegung an sich unterscheidet sich dabei dahingehend von Sprache, dass es sich bei Bewegung um eine Form von ‚Text‘ handelt, die „nicht ausschließlich zeichenbasiert ist, sondern auch Informationen beinhaltet, an die sich keine Bedeutung im klassischen sprachwissenschaftlichen Sinne binden lässt.“²⁵⁹ Es werden also durch Bewegung eher Informationen als Zeichen ausgetauscht, da Informationen im Gegensatz zu Zeichen Wahrgenommenes einschließen und dadurch die Körperlichkeit inkludiert wird. Aus dieser Argumentation weiterführend lässt sich feststellen, dass sich die Begrifflichkeit eines ‚Bewegungstextes‘ als passend erweist, da das Medium Bewegung ein Informationssystem begreift und durch den Zusatz des Textes eine Gesamtheit der dargestellten Zeichen inkludiert wird. Analog zu Wibke Hartewigs Argumentation lässt sich folglich auch in meinem Fall das Lesen von Bewegungstext erweitern:

Lesen heißt nun ‚ein als textuell begriffenes Phänomen mit allen von ihm angesprochenen Sinnen zu erfassen und anschließend mit dem Verstand zu reflektieren und weiterzuverarbeiten.‘ Dieser Akt zielt dann nicht ausschließlich auf das Zeichenhafte des Phänomens, sondern integriert auch all jene Informationen in die Betrachtung, die einen nicht-repräsentierenden Charakter aufweisen und sich zunächst einer Festschreibung von Bedeutung entziehen. Der Ausdruck ‚Lesen von Bewegung‘ versteht sich als Kompromiss zwischen einer sprachlich operierenden Wissenschaft und ihrem medial andersartigen Untersuchungsgegenstand. [...] Der Begriff ‚Lesen‘ wird hier metaphorisch verwendet, um einen Vorgang zu benennen, der sowohl die (bewusste und unbewusste) Wahrnehmung von Bewegung als auch ihre geistige Reflexion, sowohl ihre Analyse als auch ihre (synthetisierende) Interpretation einschließt.²⁶⁰

Hervorzuheben ist folglich die Wahrnehmung, die sowohl bewusst als auch unbewusst geschieht. Der Wahrnehmungsprozess spielt also beim Lesen der Bewegungen wie auch bei der Kommunikation durch diese eine große Rolle.²⁶¹ Da beim Tanz im

²⁵⁹ Hartewig, *Kinästhetische Konfrontation*, 21.

²⁶⁰ Ebd., 21f.

²⁶¹ Vgl. ebd., 20ff.

Allgemeinen die sprachliche Dimension ausgelassen wird, eignet sich dieser besonders, um das Wissen, das außerhalb der Sprache liegt und weitergegeben wird, zu untersuchen. Folglich bedarf es einer erweiterten hermeneutischen Betrachtung, bei der „Sichtbares, Hörbares, Spürbares, Bilder und Zeichen eine Rolle spielen“²⁶². Wird das nun im Kontext des Turniertanzes betrachtet, so lässt sich feststellen, dass die Tänzer:innen einerseits die Bewegungen des/der Partner:in, andererseits die Bewegungen der anderen Paare lesen und interpretieren müssen. Auf zweiter Ebene sollen das Publikum und die Jury die Bewegungen auf der Tanzfläche, sowohl von einzelnen Paaren als auch von allen Paaren gemeinsam, lesen und decodieren bzw. bewerten.

Es braucht also eine Erweiterung der sprachlichen Dimension durch die Integration nonverbaler Kommunikation, um die Kommunikation möglich zu machen. Grundlegend ist dafür, dass die beobachtende und empfangende Person den nicht sprachlichen Ausdruck erfassen, verstehen und gegebenenfalls die Information umsetzen möchte. Somit wird durch das Lesen der Bewegungen eine Kommunikation ermöglicht, durch die Wissen und Informationen ausgetauscht werden können und die Bewegung interpretiert werden kann. Die zieht sich genau auf diese nonverbale, in der Bewegung entstehende Kommunikation.²⁶³

3.1 Mit dem Körper erzählen: Nonverbale Kommunikation durch Bewegung

Die *Kinästhetische Kommunikation* [Hervorhebung im Original] ist eine Form der nichtsprachlichen Kommunikation, die im Kern auf dem motorischen System und dessen Beteiligung an Prozessen des Einfühlens in physische, mentale und emotionale Zustände anderer Menschen basiert. Charakteristisch dabei ist, dass alle Kommunizierenden ganzkörperlich beteiligt sind. Bei der *Kinästhetischen Kommunikation* [Hervorhebung im Original] wird mittels Bewegung zwischen mindestens zwei Personen, die zur selben Zeit am selben Ort sind, gemeinsam Wissen generiert und ausgetauscht.²⁶⁴

²⁶² Susanne Quinten und Stephanie Schroedter, Hrsg., *Tanzpraxis in der Forschung - Tanz als Forschungspraxis: Choreographie, Improvisation, Exploration*, Jahrbuch Tanzforschung, Band 26 (Tagung Practice as Research in Dance, Bielefeld: transcript, 2016), 38.

²⁶³ Vgl. ebd., 38ff.

²⁶⁴ Ebd., 40.

Im Rahmen dessen wird allerdings vorausgesetzt, dass nicht-sprachliches Wissen vorhanden ist und dieses zudem nonverbal generiert und anschließend vermittelt werden kann. Auch setzt eine erfolgreiche Übertragung von Wissen voraus, dass mindestens zwei Personen zur selben Zeit am selben Ort körperlich anwesend sind. Die Austauschprozesse können dabei unbewusst geschehen, sie müssen keine bewusste Kommunikation darstellen. Im Allgemeinen wird bei der Kinästhetischen Kommunikation von zwei Personen oder Personengruppen ausgegangen, mindestens eine die Tanzbewegung ausführende und eine beobachtende Person. So bezieht sich die Kinästhetische Kommunikation auf die „enge Verbindung zwischen Beobachtung (visueller Input) und der kinästhetischen Resonanzbereitschaft des Körpers“²⁶⁵ bei der die Bewegung beobachtenden Person. Da gerade beim Paartanz – wenn die zwei kommunizierenden Personen das Tanzpaar bilden – nicht zwingend eine visuelle Beobachtung gegeben ist, sondern über den Körperkontakt kommuniziert wird, benötigt es neben der visuell-kinästhetischen andere Formen der Kommunikation. Unterschieden werden kann daher zudem zwischen einer taktil-kinästhetischen, einer auditiv-kinästhetischen und einer motorisch-kinästhetischen Kommunikation.²⁶⁶

Bevor ich die unterschiedlichen kinästhetischen Kommunikationsformen in Hinblick auf die Turniertänze genauer erläutere, möchte ich kurz auf die Differenzierung zwischen kinästhetischem und motorischem Gedächtnis bzw. Wissen eingehen, was grundlegend für das Verständnis der Kinästhetischen Kommunikation ist. Kinästhesie versteht „die Gesamtheit der sensorischen Leistungen, die von Rezeptorsystemen in Muskeln, Sehnen und Gelenken erbracht werden [...]“²⁶⁷ und bezieht sich daher eher auf den Bewegungssinn, der „sowohl auf den körperlichen Prozess der Wahrnehmung eigener Bewegung als auch auf das >Nachempfinden< fremder Körperbewegung“²⁶⁸ referiert. Kinästhetische Reize werden somit mit

²⁶⁵ Ebd., 41.

²⁶⁶ Vgl. ebd., 40ff.

²⁶⁷ Henry Charlton Bastian, *The brain as an organ of mind* (London, 1880) zit. nach Hartewig, *Kinästhetische Konfrontation*, 24.

²⁶⁸ Claudia Jeschke, „Re-Konstruktionen: Denkfiguren und Tanzfiguren: Nijinskys FAUNE. Erfahrungen im Umgang mit tänzerischer Kompetenz“, in *Wissen in Bewegung. Perspektiven Der Künstlerischen Und Wissenschaftlichen Forschung Im Tanz*, hg. von Sabine Gehm, Pirkko Husemann, und Katharina von Wilcke, Bd. 8, TanzScripte (Bielefeld: transcript, 2007), 188.

Gedächtnismustern und dem Körpergedächtnis in Zusammenhang gebracht.²⁶⁹ Das motorische Gedächtnis hingegen „erlaubt die Erinnerung an die Befehle zur Initiierung motorischer Impulse in den Muskeln“²⁷⁰. Es geht also bei der Motorik vielmehr um die Klassifizierung einer Bewegung, die Koordinationsfähigkeit, und darum, wie diese ausgeführt wird, als um die Wahrnehmung und das Bewusstsein der Bewegung. Wird nun der Aspekt der Kommunikation betrachtet, muss zwar auch auf diese motorische Information zugegriffen werden, vielmehr aber noch darauf, wie sich Bewegungen anfühlen, gerade in Hinblick auf die innerpaarliche Kommunikation beim Führen und Folgen.²⁷¹ Die Durchführung von Tanz und das Erlernen und Weitergeben des Wissens steht also im Fokus, was sich auch in der motorisch-kinästhetischen Kommunikation betrachten lässt: „Die *motorisch-kinästhetische Kommunikation* [Hervorhebung im Original] liegt vor im direkten einfühlenden motorischen Nachvollzug einer tänzerischen Bewegung (wie beispielsweise beim Erlernen einer Tanzbewegung über Imitation) [...].“²⁷² Folglich imitieren beim Training, sei es alleinig mit dem/der Partner:in oder einem/einer Trainer:in, die Tänzer:innen die Bewegungen dieser und ziehen so die Bewegungen zunächst motorisch nach. Die Tänzer:innen können dadurch ein feineres Körperbewusstsein entwickeln, da sie durch die Imitation, also das motorische Fühlen der Bewegung auf subtile Veränderungen, Spannungen und Bewegungsdetails achten. Diese bewusste Wahrnehmung ermöglicht es ihnen, ihre Bewegungen präziser auszuführen und ihre Körperhaltung, Balance und Ausdruckskraft zu verbessern. Hier entsteht bereits eine teilweise nicht mögliche Trennung zwischen Motorik und Kinästhesie.

Die taktil-kinästhetische Kommunikation bildet auf den ersten Blick die offensichtlichste Form für den Paartanz, da hier durch den konkreten Körperkontakt zwischen den Tänzer:innen die „eingehenden taktilen Informationen [...] jeweils im motorischen System verarbeitet und die entstehenden Resonanzen oder Reaktionen in die Kommunikation rückgebunden [werden]“²⁷³. Es spielen bereits sowohl das

²⁶⁹ Vgl. ebd.; Hartewig, *Kinästhetische Konfrontation*, 23.

²⁷⁰ Hartewig, *Kinästhetische Konfrontation*, 26.

²⁷¹ Vgl. Mary M. Smyth, „Kinesthetic Communication in Dance“, *Dance Research Journal* 16, Nr. 2 (Fall 1984): 21.

²⁷² Quinten und Schroedter, *Tanzpraxis in der Forschung - Tanz als Forschungspraxis*, 42.

²⁷³ Ebd.

motorische als auch das kinästhetische Wissen eine Rolle. An dieser Stelle sollte also ebenfalls eine Zusammenführung geschehen, da sie gerade in der Wahrnehmungspraxis des Tanzes „untrennbar miteinander verwoben sind.“²⁷⁴ Vor allem beim Mit-einandertanzen kann die motorische Ausführung der einzelnen Tänzer:innen nicht identisch sein, da die Bewegungsmuster auf die entsprechenden Körper angewandt werden und sich somit individuelles Bewegungswissen generiert. Auf Basis dessen sollte eine erweiterte Definition der Kinästhesie verwendet werden, die unter dem Begriff des kinästhetischen Empfindens alle sensorischen Informationen erfasst. Über die kinästhetischen Empfindungen wird schließlich Rückmeldung über die Effekte der motorischen Aktivitäten gegeben, sodass die Systeme zusammenarbeiten und im weiteren Verlauf ein weitergefasstes Verständnis der Kinästhetischen Kommunikation verwendet werden kann.²⁷⁵ Diese spezielle Dimension ist gerade für den Turniertanz, der verschiedene kinästhetische Kommunikationsstrukturen erfordert, elementar. Besonders in Hinblick auf das Führen und Folgen ist schließlich klar ersichtlich, dass Impulse durch den Körperkontakt taktil-kinästhetisch weitergegeben und umgesetzt werden, weshalb die strikte Trennung zwischen ‚motorisch‘ und einem engen Verständnis von ‚kinästhetisch‘ unmöglich ist. Der/die Führende gibt durch Impulse über den Körperkontakt Hinweise auf die gewünschten Bewegungen an den/die Folgende weiter, der/die diese taktilen Signale wiederum empfängt und mit entsprechenden, aus dem eigenen Körpergedächtnis entstammenden Bewegungen reagiert. Es benötigt keine verbalen Äußerungen, welche Figur oder in welche Richtung getanzt oder wie weit Drehungen oder Neigungen durchgeführt werden sollen. Diese Informationen können über den Körperkontakt kommuniziert und interpretiert werden.

Beim Turniertanz ist nun auch die auditiv-kinästhetische Kommunikation wichtig, da das Gehörte dabei mit der Tanzbewegung einhergeht. Primär ist hier die Musik, zu der getanzt wird, relevant und nicht zwingend andere Geräusche, die bei einem Turnier entstehen, wie das Klatschen des Publikums oder die Atmung des/der Partner:in.²⁷⁶ Bei der Betrachtung von zunächst dem/der Führenden zeigt sich, dass

²⁷⁴ Hartewig, *Kinästhetische Konfrontation*, 27.

²⁷⁵ Vgl. ebd., 26ff.

²⁷⁶ Vgl. Quinten und Schroedter, *Tanzpraxis in der Forschung - Tanz als Forschungspraxis*, 42.

hier bereits die Musik mit der eigenen Körperbewegung synchronisiert wird. Dabei wird nicht nur der Rhythmus der Musik in Hinblick auf Schritte interpretiert, sondern auch Phrasen und Höhepunkte inkludiert. Wenngleich bei den Einzelturnieren – im Gegensatz zu den Standard-Kür- und Formationswettbewerben – die Musik im Vorhinein nicht festgelegt ist, unterliegt sie in der Regel einem Aufbau, der immer gleich ist. So besteht ein Tanzmusikstück in den meisten Fällen aus vier Takten Vorspiel, 16 Takten Verse und 32 Takten Refrain oder Chorus. Es kann aber auch ein Vielfaches der genannten Takte sein.²⁷⁷ Aus diesem Grund lässt sich die Choreografie der Schritte an den Rhythmus der Musik anpassen, während Ausführungen von Neigung, Drehgrad und Geschwindigkeit auch spontaner angepasst werden können. Diese musikalische Interpretation wird nicht nur von dem/der Führenden, sondern auch von dem/der Folgenden – in Einklang mit dem/der Partner:in – ausgeführt. Bei Formationswettbewerben ist die Musik gleichzeitig das Mittel, durch das die Synchronität innerhalb der Paare gegeben ist, bei Kürwettbewerben wird die Musik sogar thematisch umgesetzt. Auf zweiter Ebene ist es entscheidend, die Bewegungen innerhalb des Paares mit der Musik abzustimmen, damit eine Synchronisation zweier Körper zur Musik entstehen kann. Darüber hinaus sollte sich das Paar nicht nur im Einklang mit der Musik bewegen, sondern idealerweise sollten auch die anderen Paare auf der Tanzfläche ihre Bewegungen harmonisch auf die Musik abstimmen. So entsteht eine Kommunikation zwischen den Paaren mit Basis auf der Musik, wobei die Bewegungen durch diese Kommunikation geleitet und gerahmt werden.

Während sich diese drei Formen der Kinästhetischen Kommunikation vor allem auf das Tanzpaar an sich bzw. auf die Tanzpaare auf der Fläche als Gesamtes beziehen, kann die visuell-kinästhetische Kommunikation in Einklang mit dem theatralen Kommunikationsmodell, das sich aus dem äußeren Kommunikationsmodell nach Pfister generiert, gebracht werden und Zuschauer:innen, in Form von Publikum und Jury, inkludieren. Das äußere Kommunikationsmodell bezieht das Geschehen außerhalb des Bühnenraums respektive der Tanzfläche ein, indem es den Austausch von Informationen zwischen Bühne und Zuschauer:innenraum ins Zentrum der Betrachtung zieht. Christopher Balme synthetisiert verschiedene Theorien diesbezüglich und

²⁷⁷ Vgl. Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 161.

stellt diese theatrale Kommunikation in eine gleichwertige Dreiecks-Beziehung dar, welche die Zuschauer:innen, die Darsteller:innen und den Raum beinhaltet.²⁷⁸

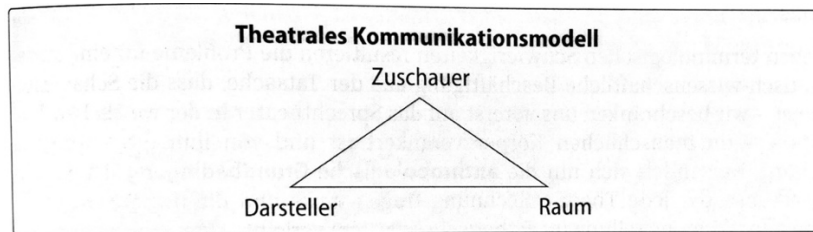


Abb. 12 Theatrales Kommunikationsmodell²⁷⁹

Die visuell-kinästhetische Kommunikation setzt nun voraus, „dass ein Zuschauer einen Tänzer beobachtet, ein Tänzer einen Zuschauer beobachtet oder sich zwei Tänzer beispielsweise während eines Trainings, einer Probe oder einer Aufführung gegenseitig beobachten.“²⁸⁰ Auch hier entsteht wieder eine Rückkopplung dadurch, dass die eingehenden Informationen im motorischen und kinästhetischen System verarbeitet werden und in die Reaktionen und dadurch in das kommunikative Geschehen einfließen. Wie durch Susanne Quinten verdeutlicht, gibt es wiederum drei Ebenen der visuell-kinästhetischen Kommunikation, die ich in Hinblick auf die Turniertänze genauer darlegen möchte.

Zunächst gilt es, das Tanzpaar aufzuteilen und die zwei Tänzer:innen als kommunizierende Individuen zu betrachten. Die visuelle Interpretation existiert hierbei – wie die motorisch-kinästhetische Kommunikation – primär im Trainingskontext. Beim gemeinsamen Tanzen im Standard-Turnierkontext gibt es keine Möglichkeit, aus der Choreografie und Tanzhaltung herauszubrechen und den/die Partner:in visuell zu betrachten und Informationen dadurch umzusetzen.²⁸¹ Hingegen ist das sich gegenseitige Beobachten zweier Tanzpaare während eines Turniers nachvollziehbar, wenngleich in diesem Moment nicht immer eine direkte Interpretation und Übertragen auf

²⁷⁸ Vgl. Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 121; Pfister, *Das Drama*.

²⁷⁹ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 121.

²⁸⁰ Quinten und Schroedter, *Tanzpraxis in der Forschung - Tanz als Forschungspraxis*, 42.

²⁸¹ Dies unterscheidet sich zu den lateinamerikanischen Tänzen, gerade beim Cha Cha Cha oder der Rumba. Hier ist es im Turnierbereich üblich, nebeneinander zu tanzen und daher die taktil-kinästhetische Kommunikation aufzubrechen und eher in Form der visuell-kinästhetischen und auditiv-kinästhetischen Kommunikation zu tanzen.

das eigene motorische System geschieht. Auch hier sollte zwischen zwei Formen der Beobachtung unterschieden werden. Zunächst gilt es, Tanzpaare bzw. Tänzer:innen zu benennen, die abseits der Tanzfläche stehen und die geraden aktiven Tänzer:innen beobachten. Dabei wird das eigene motorische System zwar dahingehend angesprochen, dass die beobachtenden Paare für die eigene zukünftige Tanzpraxis Bewegungen imitieren und interpretieren können, sie aber nicht direkt umgesetzt werden. Anders verhält es sich bei Tanzpaaren, die sich gleichzeitig auf der Tanzfläche bewegen. Hier unterliegt es primär den Führenden eines jeden Tanzpaares, die anderen Tanzpaare visuell wahrzunehmen und die eigenen Bewegungen dahingehend anzupassen. Gerade in Situationen, in denen ein anderes Tanzpaar denselben Raum einnehmen bzw. an der gleichen Stelle tanzen möchte, muss die eigene Bewegung angepasst und ggf. eine kurze Pause oder Richtungsänderung innerhalb der Choreografie eingebaut werden. Es entsteht folglich eine Kommunikation zwischen den Paaren im Rahmen der visuell-kinästhetischen Kommunikation. Was sich hier bereits zeigt, ist, dass sich die Kinästhetische Kommunikation im Allgemeinen gerade in Bezug auf die Tanzpaare – also unabhängig eines/einer externen Beobachtenden/Beobachterin in Form von Wertungsrichter:in oder Zuschauer:in – aus allen vier Formen, also der visuell-, auditiv-, taktil- und motorisch-kinästhetischen Kommunikation, speist. So sind zwar bei einigen Praktiken manche der Formen präserter als andere, dennoch gibt es Überschneidungen in der Tanzpraxis wie auch beim Training, bei dem nicht nur die visuell-kinästhetische, sondern auch die taktil- und motorisch-kinästhetische Kommunikation Anklang findet. Auch bzw. gerade bei der finalen Turnierpraxis lassen sich alle Kommunikationskanäle antreffen, je nachdem welche anderen Parameter einbezogen werden – die Tänzer:innen alleinig, die anderen Tanzpaare oder zusätzlich das Publikum oder die Wertungsrichter:innen.

Nicht nur in Bezug auf die Tanzpaare, sondern auch in Hinblick auf die Interaktion zwischen Zuschauer:innen und Tänzer:innen lässt sich im Turniertanz visuell-kinästhetische Kommunikation beobachten. Da hier nun das theatrale Kommunikationsmodell, wie Balme es darstellt (siehe weiter oben Abb. 12), greift und ich somit die Turniertänze in einen theatralen Kontext einbette, möchte ich – bevor ich die dort stattfindende Kommunikation darstelle – zunächst den Aufführungsbegriff einführen und in Hinblick auf die Turniertänze erörtern. So lässt sich in der Definition einer

Aufführung eine Interaktion durch die Begegnung zwischen den Teilnehmer:innen feststellen, wobei diese Interaktion nicht zwingend verbal geschieht, da gerade auch das Nonverbale elementar für den Kontext einer Aufführung ist.

Mit A. [Aufführung] wird ein Ereignis bezeichnet, das aus der Konfrontation und Interaktion zweier Gruppen von Personen hervorgeht, die sich an einem Ort zur selben Zeit versammeln, um in leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine Situation durchzuleben, wobei sie, z.T. wechselweise als Akteure und Zuschauer agieren.²⁸²

So wird hier bereits deutlich, dass sich eine Theater- und Aufführungssituation weder alleinig durch eine räumliche Einordnung noch durch die ästhetische Darstellung eines Werkes durch eine:n oder mehrere Darsteller:innen definiert. Vielmehr zeichnet sie sich besonders durch die Ko-Präsenz eines Publikums und deren Wahrnehmung des Geschehens aus. Max Herrmann formuliert bereits in den 1920er Jahren, dass die Aufführung „nicht aus einer spezifischen Relation der verwendeten künstlerischen Mittel zueinander, sondern aus dem Verhältnis zwischen Darstellern und Zuschauern“²⁸³ bestimmt wird. Vor allem seit den siebziger Jahren wird dieser Zuschauer:innen-Darsteller:innen-Beziehung ein großer Stellenwert zugeschrieben, da der/die Zuschauer:in „zum primären Spieler‘ bei der Theateraufführung erklärt [wird].“²⁸⁴ Die Interaktion zwischen Bühne und Zuschauer:innenraum grenzt folglich die theaterwissenschaftliche Forschung von anderen Fächern ab. So beschreibt Max Herrmann, dass bei einer theatralen Leistung – im Gegensatz zu anderen Kunstformen – drei oder vier Faktoren schöpferisch beteiligt sind: Der/die dramatische Dichter:in, der/die Schauspieler:in, das Publikum und der/die Regisseur:in mit Team. Besonders das Publikum bezeichnet er nicht nur als den empfangenden Teil, sondern als Mitwirkende, die auch ohne aktive Beteiligung, sondern alleinig durch ihre Präsenz eine Aufführung gestalten können. Das Publikum ist ein elementarer Faktor, ohne dessen

²⁸² Erika Fischer-Lichte, „Aufführung“, in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, und Matthias Warstat, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage (Stuttgart: J.B. Metzler, 2014), 16.

²⁸³ Ebd.

²⁸⁴ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 137.

Mitwirkung „das Ganze kaum je zu wirklichem Leben erwacht.“²⁸⁵ Wenngleich beim Turniertanz diese vier Faktoren nicht direkt anzufinden sind, lassen sich Parallelen finden, die zeigen, dass das Konzept übertragbar ist. Der/die dramatische Dichter:in steht in erster Linie für die Basis, für den Theater text, was durch die Schritte, Technik und Bewegung der Tänzer:innen, aus denen sich eine Choreografie bildet, ersetzt wird. Die Tänzer:innen nehmen die Position der Schauspieler:innen bzw. der Performer:innen ein und der/die Regisseur:in als Schöpfer:in des Dargestellten ist in der Regel durch den/die Trainer:in, der/die gemeinsam mit dem Tanzpaar die Choreografie entwickelt, vertreten. Das Publikum hingegen lässt sich auf zweierlei Weisen darstellen. Zunächst im klassischen Sinne eines Publikums, welches das Geschehen wertfrei beobachten darf. Andererseits als Ansammlung von Menschen, die etwas beobachtet und interpretiert – hierzu sind auch die Wertungsrichter:innen zu zählen.

Die visuell-kinästhetische Kommunikation setzt nun genau an dieser Schnittstelle zwischen Darsteller:innen und Zuschauer:innen an. Durch die Ko-Präsenz beider Gruppen entsteht eine nonverbale, folglich Kinästhetische Kommunikation. Der amerikanische Tanzkritiker John J. Martin (1893-1985) bezeichnet bereits Anfang des 20. Jahrhunderts den/die Zuschauer:in als Resonanzraum, dessen Körper auf die kinästhetischen Reize wiederum mit eigenen Bewegungen oder Lage- und Spannungsänderungen reagiert.²⁸⁶ Ann Daly beschreibt diese Reaktion auf Tanz als *kinesthetic empathy*, also eine kinästhetische Empathie, die den Tänzer:innen von den Zuschauer:innen entgegen gebracht wird.²⁸⁷ Undine Eberlein hingegen spricht bei dem Austausch zwischen Zuschauer:innen und Tänzer:innen von einer leiblichen Resonanz, also einer wechselseitigen, körperlichen Beziehung zwischen ihnen. Dabei setzt sie die Individualität der einzelnen Zuschauer:innen zur Kollektivität eines Publikums ins Verhältnis. Die „beiden konträren Aspekte der unvertretbaren Subjektivität und

²⁸⁵ Vgl. Max Herrmann, „Das theatrale Raumerlebnis“, *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Nr. 25, Beilagenheft: 4. Kongress-Bericht (1931): 153.

²⁸⁶ Vgl. Undine Eberlein, „Leibliche Resonanz. Phänomenologische und andere Annäherungen“, in *Gefühle als Atmosphären: Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*, hg. von Kerstin Andermann und Undine Eberlein (Berlin: Akademie Verlag, 2012), 148 zit. nach Quinten und Schroedter, *Tanzpraxis in der Forschung - Tanz als Forschungspraxis*, 42f.

²⁸⁷ Vgl. Matthew Reason und Dee Reynolds, „Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance“, *Journal of the American Psychoanalytic Association* 42, Nr. 2 (2010): 49.

Individualität eigenleiblichen Spürens und der den einzelnen Leib dabei immer schon übergreifenden Gemeinsamkeit und potenziellen Gemeinschaftlichkeit²⁸⁸ werden durch die leibliche Resonanz miteinander verschränkt. Die Subjektivität der einzelnen Zuschauer:innen und die kollektive Wahrnehmung bilden gemeinsam die Rezeption im theatralen Kontext ab und führen zur leiblichen Resonanz oder einer nach Fischer-Lichte benannten Feedback-Schleife. Diese wiederum besagt, dass durch die leibliche Ko-Präsenz von Akteur:innen und Zuschauer:innen beide Gruppen zu dem Gelingen einer Aufführung beitragen und gewissermaßen als Ko-Produzent:innen aufeinander angewiesen sind.²⁸⁹ Das kommunikative Geschehen, was sowohl durch die visuell-kinästhetische Kommunikation als auch durch Fischer-Lichtes Feedback-Schleife betrachtet wird, zeichnet sich durch das theatrale Kommunikationsmodell, also die Beziehung zwischen Darsteller:innen, Zuschauer:innen und dem Raum, ab. Dennoch steht vor allem im Turnierkontext die Interaktion zwischen den Tänzer:innen selbst im Zentrum. Gleichzeitig schreibe ich den Zuschauer:innen einen elementaren Anteil an der theatralen Aufführung zu, indem ich das Turnier als eine solche Aufführung begreife. Doch auch diese Interaktion lässt sich nicht nur – wie in der bisherigen Argumentation – mithilfe der Kinästhetischen Kommunikation beschreiben.

3.2 Symbole und Zeichen: Eine semiotische Betrachtung der Aufführungspraxis

Eng verbunden mit Kommunikationsprozessen, egal ob sprachlich oder nicht sprachlich, ist die Semiotik, die Lehre der Zeichen, welche die Strukturen und Funktionen von Zeichenprozessen untersucht.²⁹⁰ Wenn folglich die Darstellung der Tänzer:innen als theatraler Kontext heruntergebrochen wird, dann sollte die Theatersemiotik, die zu Beginn der 70er Jahre ihren Anfang findet, fortan als Unterdisziplin der Semiotik gilt und das Erforschen von unterschiedlichen Zeichensystemen in Aufführungs-,

²⁸⁸ Eberlein, „Leibliche Resonanz“, 147.

²⁸⁹ Vgl. Jens Roselt, „Gemeinschaft/Kollektivität“, in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, und Matthias Warstat, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage (Stuttgart: J.B. Metzler, 2014), 130f.

²⁹⁰ NE GmbH Brockhaus, „Semiotik (Sprachphilosophie)“, *Brockhaus Enzyklopädie Online*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/semiotik-sprachphilosophie>.

folglich Theaterkontexten in den Vordergrund stellt, nicht außen vor gelassen werden. Die Theatersemiotik ordnet sich in die allgemeine Zeichenlehre, die Semiotik, ein, die sich in der Grundlage der linguistisch-strukturalistisch ausgerichteten Semiotik auf Ferdinand de Saussure bezieht. In seinen Forschungen entwickelt er außerdem ein dyadisches Modell, bestehend aus einem Signifikanten und einem Signifikat, während Charles Peirce das Modell eher philosophisch-zeichentheoretisch hin zu einem triadischen erweitert.²⁹¹

Als Phänomen der Drittheit bringt das Zeichen drei Konstituenten oder besser Korrelate in eine triadische Beziehung, nämlich erstens das Zeichen im engeren Sinn, auch Repräsentamen genannt, zweitens das Objekt, auf das sich das Zeichen bezieht, und drittens der sogenannte Interpretant, in etwa die Bedeutung des Zeichens.²⁹²

Pierce benennt eine:n Zeichenträger:in, eine:n Zeichenbenutzer:in und ein Objekt, die sich aufeinander beziehen. Den dadurch entstehenden Prozess bezeichnet er als Semiose, einen Zeichenprozess, der wiederum unter dem Gesichtspunkt der Theatersemiotik einen theatralen Prozess widerspiegelt.²⁹³

Gleichwohl der Turniertanz performative Elemente enthält, kann dieser weder gänzlich mit einem Bühnentanz noch mit einem theatralen Prozess, also einer Semiose, gleichgesetzt werden. Vor allem aufgrund der Fluidität der Bewegung, die sich nicht als Objekt subsummieren lässt, ist das semiotische Dreieck in der Konkretheit wie es bei regulären Theateraufführungen der Fall ist, nicht vollständig anwendbar. Auch möchte ich mich von der klassischen Theatersemiotik dahingehend distanzieren, als dass ich ihr die eindimensionale Interpretation von Zeichen abspreche und mich vielmehr auf Fischer-Lichte beziehe, die betont, dass bei der semiotischen Aufführungsanalyse „stets von der Voraussetzung der Vieldeutigkeit der Aufführung“²⁹⁴ ausgegangen wird und daher eine einheitliche Deutung nicht möglich ist. Die

²⁹¹ Vgl. ebd.; Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 64f.

²⁹² Winfried Nöth, *Handbuch der Semiotik*, 2., vollständig neu bearbeitete und erweiterte Auflage (Stuttgart Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2000), 62.

²⁹³ Vgl. Erika Fischer-Lichte, „Semiotik“, in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, und Matthias Warstat, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage (Stuttgart: J.B. Metzler, 2014), 321f.

²⁹⁴ Ebd., 323.

Tanzsemiotik überschneidet sich hinsichtlich des polysemantischen Verständnisses mit der Interpretation der Theatersemiotik. Dies liegt auch daran, dass theatrale ebenso wie Bewegungs- oder tänzerische Zeichen aus einem Konglomerat verschiedener Zeichensysteme bestehen und daher nicht zu einem bestimmten Zeichensystem zugeordnet werden können. Während in der konventionellen Linguistik Zeichen auf Konsens und Konventionalisierung basieren, gilt dies gerade nicht für theatrale Zeichen. Der Zeichenprozess wird durch Valerie Preston-Dunlop und Ana Sánchez-Colberg eher als „desemiotisation“²⁹⁵ bezeichnet. Dem liegt vor allem die Mehrdeutigkeit, der Exzess und die Negation von Bedeutung zugrunde, die eben dazu führen, dass verschiedene Interpretationen der verschiedenen Zeichen möglich sind und somit der Prozess des Konventionalisierens des Zeichens unterbrochen wird.²⁹⁶ Im Falle des Turniertanzes habe ich gezeigt, dass verschiedene Kommunikationsmöglichkeiten genutzt werden. Gleiches gilt für Zeichen. Gerade in Hinblick auf die Schnittstelle zwischen einer Wettbewerbsform und einer künstlerisch-ästhetischen Darstellung gibt es keine eindeutigen Zeichenzuweisungen und die von Preston-Dunlop und Sánchez-Colberg angebrachte Desemiotisierung findet auch hier Anklang. Wenngleich eine Festschreibung von Bedeutung im Turniertanz also widerlegt ist und gerade durch die Fluidität des Mediums Tanz eine strikte Einordnung hinderlich scheint, möchte ich eine Parallele zu den drei von Pierce genannten Parametern ziehen und diese mit dem Turniertanz verknüpfen.

²⁹⁵ Valerie Preston-Dunlop und Ana Sánchez-Colberg, *Dance and the Performative: A Choreographical Perspective - Laban and Beyond* (London: Verve Publishing, 2002), 104f zit. nach Hartewig, *Kinästhetische Konfrontation*, 29.

²⁹⁶ Vgl. Hartewig, *Kinästhetische Konfrontation*, 29f.

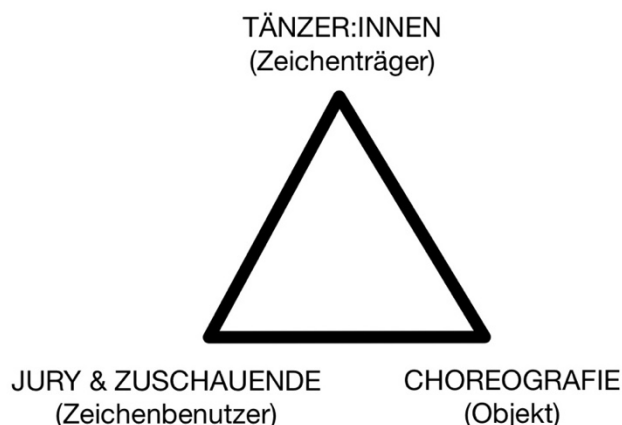


Abb. 13 Triadisches Modell aufbereitet für den Turniertanz in Anlehnung an Pierce²⁹⁷

Wie bei Pierce wird im Fall des Turniertanzes ebenfalls ein:e Zeichenträger:in von einem/einer Zeichenbenutzer:in auf einen Gegenstand bezogen, wobei ich den/die Zeichenträger:in als Tänzer:in und den/die Zeichenbenutzer:in als Konglomerat aus Jury und Zuschauer:innen sowie das Objekt als Choreografie²⁹⁸ definiere. Die Zeichen an sich umfassen – wie in einer Theaterperformance – verschiedene Parameter wie Bewegung, Körperhaltung, Gesten, aber auch Kostüme, Bühnenausstattung oder Musik²⁹⁹ und sind, wie bereits beschrieben, miteinander verwoben. Dabei trägt jedes dieser Elemente zur Schaffung von Bedeutung innerhalb der Tänze bei. So können zum Beispiel bestimmte Bewegungen oder Körperhaltungen eine bestimmte Stimmung oder Emotion vermitteln, während Kostüme und Musik den Stil oder die Ästhetik des Tanzes unterstützen. Die Performativität spielt also im Turnierkontext ebenso eine Rolle wie bei einer Theateraufführung. Die einzelnen Zeichen können in verschiedenen Zeichensystemen zusammengefügt werden, die unterschiedliche Bedeutungen mit sich bringen. So könnte ein Zeichensystem bestehend aus Körperhaltung und Bewegung spezifische Teile einer Choreografie ausmachen, während

²⁹⁷ Eigene Darstellung durch die Autorin, 2024.

²⁹⁸ Ich möchte darauf hinweisen, dass unter Choreografie diejenige der einzelnen Turnierpaare zu verstehen ist. Gleichzeitig soll nicht außer Acht gelassen werden, dass auch das gesamte Turnier als Veranstaltung als Choreografie betrachtet werden kann. Ebenso lässt sich die entstehende Choreografie aller Paare, die gleichzeitig auf der Tanzfläche tanzen, berücksichtigen.

²⁹⁹ Hier möchte ich kurz anmerken, dass die Musik bei den Turniertänzen nicht immer als Mittel eingesetzt werden kann. Bei den Formations- und Kürwettbewerben dürfen die Paare bzw. die Formationsgruppen die Musik passend zur Thematik des Auftritts wählen. Bei den Einzelturniertänzen wird hingegen eine beliebige Musik gespielt, auf welche die Tanzpaare ihre erarbeitete Choreografie tanzen müssen.

Kostüm und Make-Up eine Einordnung des Tanzes in ein bestimmtes Thema ermöglichen. Das ist vor allem für Kürwettbewerbe von Bedeutung, bei denen neben den tänzerischen Fähigkeiten auch die erzählte Geschichte im Zentrum steht. Die wiederum zusammengesetzten Zeichensysteme bilden abschließend die Gesamtästhetik.

Die spezifische Choreografie eines Paares – das Objekt nach Pierce – stellt die Idee bzw. das Konzept, auf das die Zeichen Bezug nehmen, dar. Im Turniertanz wird eine festgelegte Choreografie getanzt, folglich handelt es sich um eine geplante und strukturierte Abfolge von Bewegungen, die allerdings durch die anderen, gleichzeitig tanzenden Tanzpaare in Form eingeschränkter Bewegungsfreiheit begrenzt werden kann. Diese Choreografie unterscheidet sich in einem elementaren Punkt von den Choreografien, die bei Bühnentänzen erarbeitet und zur Aufführung gebracht werden: Sie dient in erster Linie nicht dazu, eine gewisse Botschaft oder Ästhetik zu zeigen, sondern stellt die sportlichen Anforderungen ins Zentrum. Dass sich dabei einer gewissen tänzerischen Ästhetik bedient wird, ist selbstverständlich. Diese Choreografie wird von den Tänzer:innen, also den Zeichenträger:innen, dargestellt. Durch die Verkörperung der Zeichen in Form von Bewegungen, Gesten, Ausdruck, Kostüm und anderen Parametern, fungieren sie als Medium, welches die Zeichen physisch darstellt und für die Zeichenempfänger:innen, also primär die Jury, bei manchen Turnieren aber auch das Publikum, sichtbar macht. Die Tänzer:innen sind dabei nicht nur passive Übermittler:innen der Zeichen, sondern interpretieren diese zunächst selbst, zum Beispiel durch Variationen in Bewegung, Intensität, Timing oder Ausdruck. Sie bestimmen so das Empfinden und die Wahrnehmung der Zeichenbenutzer:innen. Daran wird auch deutlich, dass einzelne Zeichen nicht eine „fertig verpackte *message* [Hervorhebung im Original] zum Auspacken und Mitnehmen“³⁰⁰ darstellen, sondern immer als Konglomerat aller Elemente interpretiert werden müssen. Sie stehen in dem unmittelbaren Kontext, in dem sie gezeigt werden, weshalb es weniger um „die‘ Bedeutung geht, [...] [als] um einen semiotischen Informations- und semantischen Bedeutungswert“³⁰¹.

³⁰⁰ Peter M. Boenisch, „Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik“, in *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer“*, hg. von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein, 2., überarbeitete und erweiterte Neuauflage, TanzScripte, Band 32 (Bielefeld: transcript, 2015), 38.

³⁰¹ Ebd.

Das Objekt kann allerdings auch mit anderen Dingen konnotiert werden, wie beispielsweise dem Kostüm. Durch dieses wird im gängigen Theaterkontext über die Figur bereits etwas ausgesagt. Im Falle des Einzel- und Formationsturniertanzes ist die Kostümierung allerdings nicht zwingend mit einer thematischen Aussage verknüpft.³⁰² So kann durch die Sich-Selbst-Darstellung der Tänzer:innen beobachtet werden, dass eine nach Keir Elam benannte *iconic identity* stattfindet.

The theatre is perhaps the only art form to exploit what might be termed *iconic identity* [Hervorhebung im Original]: the sign-vehicle denoting a rich silk costume may well be a rich silk costume, rather than the illusion thereof created by pigment on canvas, an image conserved on celluloid or a description. An extreme assertion of literal iconic identity was the basis for one of the gestures made by the Living Theater in the 1960s: Julian Beck and Judith Malina claimed to be representing on stage precisely themselves, so that the similarity between sign and object became – supposedly – absolute.³⁰³

Wenn die Darsteller:innen sich selbst performen, dann gleichen sich Zeichen und Objekt an. Dadurch, dass der Turniertanz keine Theaterform an sich ist, sondern lediglich theatrale Elemente enthält, ist die Angleichung sehr stark ausgeprägt, da die Kostümierung in diesem Fall ohnehin nicht auf eine dargestellte Figur hinweisen soll. An dieser Vieldeutigkeit des Objekts lässt sich zudem zeigen, dass die Choreografie, die ich in erster Linie mit dem Objekt assoziiere, zu fluide ist, um sie in dieses doch etwas starre Modell zu inkludieren. Auch die Zeichenbenutzer:innen nehmen – im Gegensatz zu einer Theaterperformance – verschiedene Funktionen und Rollen ein und lassen sich dadurch nicht einer Art zuordnen, was vor allem an der Tatsache liegt, dass es Zuschauer:innen und Wertungsrichter:innen gibt, die mit unterschiedlichen Zielen die Wettbewerbe beobachten. Beide sind dabei mit vielen Zeichen konfrontiert, die sie interpretieren müssen. Die Rezeption kann sich daher je nach Zeichenempfänger:in unterscheiden, weshalb letztendlich Peter Boenisch so weit geht, die Intention,

³⁰² An dieser Stelle ist wichtig zu betonen, dass bei den Standard-Kürwettbewerben durchaus das Kostüm ein erzählendes Element beinhaltet, da hier neben dem Tänzerischen auch die Geschichte, die erzählt wird, zentral ist. Auf diesen Punkt gehe ich in Kapitel 4.3.1 genauer ein.

³⁰³ Keir Elam, *The semiotics of theatre and drama*, New accents (London; New York: Methuen, 1980), 20.

also „wer die Entscheidungen wann, wie und warum getroffen hat“³⁰⁴, als belanglos zu bezeichnen. Vielmehr stehen die eigene Interpretation und Wahrnehmung der Zuschauer:innen im Zentrum.³⁰⁵ Der Tanztheoretiker, Tänzer und Choreograf Rudolf von Laban (1879-1958) hat bereits 1950 die Verbindung zwischen Bewegung und Bedeutung festgehalten: „Even though only a few of the artist's movements have acquired a conventional meaning, it does not alter the fact that meaning is conveyed by movement.“³⁰⁶ So verdeutlicht er, dass die Bedeutung nicht zwingend bei der Bewegung mitgedacht werden muss, allerdings eine Bewegung immer eine Bedeutung mit sich trägt. Diese Bedeutungsinterpretation liegt schließlich bei den Zeichenbenutzer:innen, also im Fall des Turniertanzes bei den Zuschauer:innen und Wertungsrichter:innen mit ihren unterschiedlichen Rollen und Perspektiven, individuellen Bewertungen und Interpretationen.

Die Jury nimmt zunächst die Darbietung, also das Gemenge der dargestellten Zeichen, wahr und bildet sich aufgrund ihrer Erfahrung und Fachkenntnis aber auch der subjektiven Perspektive eine Meinung, die sie in eine Bewertung weiter interpretiert. Dabei erfolgt hier ein Dreischritt: Wahrnehmung, Analyse und Bewertung der Zeichen. Die Jury beobachtet zunächst die Tanzperformance der einzelnen Paare und nimmt die verschiedenen Zeichen wahr, darunter Bewegungen, Körperhaltungen, Technik, Ausdruck, Musikalität und mitunter auch die Kostüme. Sie erkennt das Zusammenspiel dieser Zeichen und wie sie zur Schaffung einer Tanzperformance, aber vor allem auch zu der korrekten Ausführung der Tänze beitragen. Im zweiten Schritt analysieren die einzelnen Wertungsrichter:innen die Zeichen, indem sie Faktoren wie Technik, Stil, Synchronisation, Ausdruckskraft, Interpretation der Musik und künstlerischen Ausdruck bewerten. Sie interpretieren das Gesehene aufgrund ihrer Kenntnisse und Erfahrungen im Turniertanz und bewerten die Qualität der Darbietung anhand festgelegter Wertungskriterien.³⁰⁷ Aufgrund ihrer Interpretation geben die

³⁰⁴ Boenisch, „Tanz als Körper-Zeichen“, 37.

³⁰⁵ Vgl. ebd., 36ff.

³⁰⁶ Rudolf von Laban, *The Mastery of Movement*, 4. ed., rev.enl (Alton: Dance Books, 2011), 88 zit. nach Boenisch, „Tanz als Körper-Zeichen“, 37.

³⁰⁷ Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Wertungsrichtlinien im DTV für die Standard- und lateinamerikanischen Tänze“, *tanzsport.de*, 1. Januar 1998, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.tanzsport.de/files/tanzsport/downloads/sportwelt/lehre/lehre-ausbildung/wr-richtlinien.pdf>.

Wertungsrichter:innen zuletzt ein Urteil über die Darbietung ab. Sie bewerten die Umsetzung der Choreografie, die technische Fertigkeit der Tänzer:innen, den künstlerischen Ausdruck und die Gesamtwirkung der einzelnen Tanzpaare. Gleichwohl die Mitglieder der Jury als objektive Betrachter:innen in Erscheinung treten und nach festgelegten Wertungsrichtlinien beurteilen, können sie sich nicht von subjektiven Erfahrungen und Meinungen freimachen. Die Interpretation der Zeichen ist aufgrund eigener ästhetischer Vorlieben, kultureller Hintergründe und individueller Perspektiven divers und kann somit letztlich nicht zu einer 100-prozentigen Objektivität führen. Gerade auch die in den Wertungsrichtlinien festgehaltenen Parameter der Charakteristik zeigen diese Subjektivität.

4. Charakteristik

4.1 Darstellungsform der verschiedenen Tänze

Die historische Entwicklung der einzelnen Tänze und ihre Charakterisierung durch verschiedene musikalische Einflüsse. Auch bei der zukünftigen Entwicklung der einzelnen Tänze muß eine Verbindung zu deren Historie herstellbar sein.

4.2 Umsetzung der Charakteristik innerhalb des Wettkampfes

Die Choreographie, die ein Paar tanzt, ist ebenso ein beliebtes Ausdrucksmittel wie das Loslösen davon, um den freien Raum zu nutzen. (Floorcraft, Raumdisziplin).

4.3 Persönliche Interpretation als Ausdrucksmittel

Die persönliche Interpretation umfaßt das Einbringen von Individualität, Kreativität, Spontanität, Antizipation, Charisma etc. in die wettkampfmäßige Darbietung (Künstlerische Wiedergabe).³⁰⁸

Neben diesen fluideren Richtlinien zeigen dennoch vor allem die ersten drei Kategorien „1. Musik [...] 2. Balancen (allgemeine Bewegungslehre) [...] 3. Bewegungsablauf“³⁰⁹ recht klar die benötigte Technik und die an Vorschriften orientierten Maßnahmen an. Hier gilt es, die technischen Anforderungen an den Tanz zu bewerten, was an relativ klaren Normen und Regeln festzumachen ist und als Richtig und Falsch zu kategorisieren ist.³¹⁰

³⁰⁸ Ebd., 4.

³⁰⁹ Ebd., 2ff.

³¹⁰ Die Frage danach, inwiefern diese Wertungsrichtlinien zu einer sportlich objektiven Beurteilung beisteuern, evaluiere ich in Kapitel 5.2.

Während also Wertungsrichter:innen feste Voraussetzungen – vor allem an technischem Know-How – mitbringen müssen, bildet das Publikum eine breite Palette an Perspektiven und Erfahrungen ab. Seine Kenntnisse vom Turniertanz, seine individuellen Vorlieben, die kulturellen Hintergründe und persönlichen Erfahrungen beeinflussen die Wahrnehmung und somit auch die Interpretation der Zeichen und des Geschehens auf der Tanzfläche durch die Zuschauer:innen. Im Gegensatz zur Jury haben die Zuschauer:innen möglicherweise weniger fachliche Kenntnisse und bewerten die Darbietung daher aufgrund ihrer emotionalen Reaktionen und persönlichen Vorlieben. Besonders die emotionalen Reaktionen sind eine Eigenschaft, die den Wertungsrichter:innen abgesprochen wird. Bei den Zuschauer:innen sind sie jedoch elementar für die Erfahrung und wie bereits durch die Kinästhetische Kommunikation dargestellt wurde, auch für die Bewertung der einzelnen Tänzer:innen. Zudem dürfen sie ihre Reaktionen direkt zeigen, indem sie zum Beispiel applaudieren oder verbale Äußerungen machen. Dies kann wiederum dazu führen, dass die anderen Zuschauer:innen und ggf. sogar die Wertungsrichter:innen beeinflusst werden. Hier zeigt sich also der fundamentale Unterschied zu Theaterperformances dadurch, dass es beim Turniertanz zwei Formen des Publikums gibt. Die Pragmatik dieser zwei Gruppen unterscheidet sich. Während die eine Gruppe, die der Zuschauer:innen, eher die Rolle eines üblichen Theaterpublikums einnimmt, beobachtet die Gruppe der Wertungsrichter:innen zwar auch das Geschehen, muss dies aber bewerten und darf sich nicht emotional auf das Gesehene einlassen. Dennoch gelten sie als Teil der Zuschauer:innen, als Adressat der Performance, und bilden zudem mit allen Akteur:innen gemeinsam eine Gesamtperformance, wie Jonathan S. Marion beschreibt: „If ballroom competitions are a spectacle of sights, sounds and movement, they are also performances by dancers, officials and audience members alike.“³¹¹ So zeichnen sich Ballroom-Wettbewerbe also nicht nur durch das performative Geschehen auf der Tanzfläche, sondern vor allem durch die Performances von Tänzer:innen und Zuschauer:innen, sei es Jury oder (Fach-)Publikum, aus. Ähnlich wie sich eine Theaterperformance durch das Zusammenspiel aller Beteiligten, auch des Publikums, definiert.

³¹¹ Marion, *Ballroom*, 62.

3.3 Im Spiegel der Bewegung: Beobachtung von Tanz

Zentral für die Kommunikation ist der Gegenstand, in meinem Fall also der Paartanz, der zunächst beobachtet sowie gelesen werden muss, weshalb das Festlegen einer Technik für diese Beobachtung unablässig ist. Dabei sind die Gründe für die Beobachtung und Analyse von Tanz abhängig von den Erfahrungshorizonten der beobachtenden Personen. So können auch die Beobachtung und Analyse der Bewegungen durch Trainer:innen bereits als Bewegungsanalyse gelten, die in diesem Fall direkt mit den Unterrichtsmethoden verwoben wird. Gerade im zeitgenössischen Tanz existieren Methoden der Bewegungsbeobachtung, die auf die (Selbst-)Reflexion abzielen und mit der Wahrnehmung des Körpers arbeiten. Während diese Methoden also auf die Bewegungspraxis abzielen, soll es hier um jene gehen, die auf die theoretische Auseinandersetzung abzielen. Diese Methoden sind in erster Linie dazu da, die Tanzpraxis in einen weitergefassten Kontext einzubetten und somit von einem äußeren Standpunkt reflektieren zu können, um Erkenntnisse aus der Bewegung gewinnen zu können.³¹² Obwohl diese Methoden oftmals für den zeitgenössischen Tanz und vor allem den Bühnentanz ausgelegt werden, möchte ich an dieser Stelle die Anschlussfähigkeit an den Turniertanz darstellen.

Wenngleich ich für meine Arbeit jene Methode von Wibke Hartewig anwende, die sich in der Basis auf Claudia Jeschkes *Inventarisierung von Bewegung (IVB)* bezieht und diese erweitert, werde ich zunächst auf eine weitere Methode eingehen, die die Bewegungsanalyse geprägt hat. Vorrangig zählen die *Kinetographie Laban/Labannotation* und die *Laban Movement Analysis (LMA)* zu den am häufigsten angewandten Notations- bzw. Analysemethoden, auf denen auch die IVB beruht. Rudolf von Labans Kinetographie, die er in den 1920er Jahren entwirft, ist eng verbunden mit der Choreutik, eben jener Raumanalyse, die ihm zufolge untrennbar davon ist.³¹³ Nach dem Zweiten Weltkrieg führt schließlich von Labans Schülerin Irmgard Bartenieff die – auch unter der Mitarbeit von Labans entstandene – *Effort/Shape*-Lehre mit der

³¹² Vgl. Wibke Hartewig, „Techniken der Beobachtungen. Bewegungsanalyse für Zeitgenössische Tanztechniken“, in *Tanztechniken 2010: Tanzplan Deutschland*, hg. von Ingo Diehl und Friederike Lampert, 2. Aufl. (Leipzig: Henschel, 2011), 134f.

³¹³ Auf Labans Choreutik gehe ich in Kapitel 4.1 genauer ein und stelle den Anschluss zwischen dieser und den Turniertänzen her.

Labannotation zusammen und entwickelt so die LMA. In dieser Methode steht der Bewegungsvorgang im Mittelpunkt, weshalb der geometrische Gehalt und die „lebendige Architektur“ beschrieben werden. So beinhaltet die LMA verschiedene Kategorien – Körper (*Body*), Antrieb (*Effort*), Raum (*Space*) und Form (*Shape*) (BESS) – die nicht nur den Einsatz des Körpers und seine Veränderungen beschreiben, sondern ihnen auch, verbunden mit der Reflexion der Innenwelt des/der Tänzer:in, Eigenschaften zuschreiben. Dabei fragt die LMA danach, was Bewegung mit dem Körper macht, welche dynamischen Quellen Bewegung hervorbringt oder wie sich Bewegung im Raum definiert. Somit wird die Beobachtung bereits durch die Analysemethode an sich interpretiert und nicht nur beobachtet und kategorisiert. Die IVB formuliert hingegen eher die Frage danach, welche Bewegungen entstehen, wenn Faktoren wie Körper, Raum und Zeit auf eine bestimmte Weise zusammenwirken. So unterscheiden sich auch die Ziele der zwei Methoden, da die *Labannotation* eher zu Dokumentations- und Reproduktionszwecken verwendet wird und das Interesse der IVB eher einer tanz- und theaterwissenschaftlich verwertbaren Bewegungsanalyse, wie sie auch in dieser Arbeit im Fokus steht, gilt.³¹⁴

Auf Grundlage der *Movement Evaluation Graphics* (MEG)³¹⁵ entwickelt Claudia Jeschke in den 1990er Jahren ein weiterführendes Untersuchungsmodell von Tanz, die *Inventarisierung von Bewegung*, die sie 1999 veröffentlicht (siehe Abb. 14). Dieses Bewegungsbeobachtungs- und Notationsverfahren verweist – im Gegensatz zu seinem Vorgänger – vielmehr auf den systemimmanenten, ergebnisneutralen und an die Bewegungsaktivität orientierten Schwerpunkt. Es greift dabei ebenfalls die bei den Systemen der Bewegungsbeschreibung oder -analyse verwendeten Kriterien von Körper, Bewegungsart, Raum und Zeit auf.

³¹⁴ Vgl. Hartewig, „Techniken der Beobachtungen“, 137ff; Hartewig, *Kinästhetische Konfrontation*, 116–20.

³¹⁵ MEG – entwickelt durch Claudia Jeschke in Zusammenarbeit mit dem Tanztherapeuten Cary Rick – zielt heute eher auf tanztherapeutische Zwecke ab, weshalb in der Tanzanalyse andere Methoden verwendet werden. Das Interesse Ricks, der von dieser Methode nach wie vor Gebrauch macht, gilt eher jeglicher Art von Bewegung und nicht zwingend der tänzerischen, weshalb mit MEG Bewegungsprofile erstellt werden, die anschließend zu therapeutischen Zwecken verwendet werden. Vgl. dazu weiterführend u.a. Hartewig, *Kinästhetische Konfrontation*, 111–21; Cary Rick und Claudia Jeschke, „Movement Evaluation Graphics“, in *Tanztherapie: eine Einführung in die Grundlagen*, von Cary Rick (Stuttgart ; New York: G. Fischer, 1989).













Aktivitäten	Kategorien	Motor. Phänomene	
1 Mobilisieren 	1.1 Selektion	1.1.1 Körper und Körpersektoren	
		1.1.2 Körperteile (Rumpf, Kopf, Gliedmaßen, Gelenke) und Körperflächen	
	1.2 Delegation	1.2.1 bewegen	/
		1.2.2 innehalten	//
		1.2.3 Folge	//
	2 Koordinieren 	2.1 Artikulation	2.1.1 auf zu/von weg
2.1.2 beugen/strecken kontrahieren/expandieren			XX
2.1.3 verdrehen			W
2.1.4 Reichweite			◇
2.2 Räumlicher Verlauf		2.2.1 Richtungen und Wege auf Achsen, Flächen und sogenannten Zwischenflächen	+
3 Belasten 	3.1 Belastung beibehalten	3.1.1 Stellung	
		3.1.2 Pivot	
	3.2 Belastung wechseln	3.2.1 übertragen	
		3.2.2 übertragen mit vorübergehender Entlastung	
4 Regulieren 	4.1 Energieaufwand	4.1.1 Kraft	
		4.1.2 Stabilität	
		4.1.3 Modulation	
	4.2 Energieverteilung	4.2.1 Phrasierung	
		4.2.2 Tempo	

Abb. 14 Inventarisierung von Bewegung (IVB) nach Jeschke³¹⁶

Im Zentrum stehen dabei Bewegungsabläufe als Aktionen, wodurch eine Prozess- und nicht Produktorientierung der Bewegung auftritt. Jede Bewegung setzt sich dabei aus vier motorischen Aktivitäten zusammen: Mobilisieren, Koordinieren, Belasten, Regulieren. Diese Kategorien erhalten jeweils zwei Unterkategorien, eine körperliche und eine motorische.³¹⁷

³¹⁶ Jeschke, *Tanz als Bewegungstext*, 52f.

³¹⁷ Vgl. ebd., 45–48; Hartewig, „Techniken der Beobachtungen“, 136f; Hartewig, *Kinästhetische Konfrontation*, 111f.

Mobilisieren lokalisiert die Bewegung im Körper [...] [und differenziert zwischen] sich Bewegen [und] Innehalten und ihre Abfolge innerhalb des Körpers [...], Koordinieren erläutert die Bewegungen der Gelenke [...], Belasten beobachtet die möglichen Bewegungen der Körperschwere in ihren Auswirkungen auf den Bewegungsapparat [...] und in ihren räumlichen Veränderungen [...], Regulieren setzt sich mit Kraft und Zeit auseinander, indem diese Aktivität die Tätigkeit der Muskeln im Umgang mit der Körperschwere und/oder die zeitliche Gliederung des Bewegungsvorgangs verfolgt [...].³¹⁸

Dadurch, dass sich bei diesem Analyseinstrumentarium die Terminologie auf das Bewegungsvokabular der Körpermotorik an sich und nicht auf Tanzstil, -ästhetik oder -genre bezieht, ist die IVB flexibel anwendbar und übertragbar auf jede Art von menschlicher Körperbewegung.³¹⁹ Auch trägt sie dazu bei, dass Bewegungen eben als motorischer Prozess verstanden werden und die Übertragung der Beobachtung in Verbalsprache und nicht nur in die Zeichen einer Bewegungsschrift oder ein anderes visuelles oder digitales Medium erfolgt.³²⁰ Tanz zu lesen und als Bewegungstext zu begreifen, spielt bei der IVB dadurch eine Rolle, dass das Motorische eng mit dem Körpergedächtnis verbunden ist und somit der/die Betrachter:in durch „[s]trukturelle und funktionale Ähnlichkeiten der motorischen Körperapparate von Tanzendem und Beobachtendem [...] [das Gesehene] ‚am eigenen Leib‘ nachempfinden kann.“³²¹ Mithilfe der IVB soll sich daher der/die Beobachter:in durch die kinästhetische Wahrnehmung in den Körper des/der Bewegenden hineinversetzen und die Herstellung der Bewegung in die Analyse einbringen.³²²

Dadurch versteht Jeschke die IVB einerseits als Mittel, andererseits auch als Mittler, also als ein Kommunikationsmodell, da sie „Bewegungen als Konzepte [und] Strukturen begreift [...]“.³²³

IVB hingegen lässt sich, in seiner Konzentration auf die Mittel der Motorik, auch als Diskurs über Bewegung verstehen. Es vermittelt überall dort, wo Bewegung diskutiert wird, zwischen dem Machen und Reflektieren, zwischen Praxis und

³¹⁸ Jeschke, *Tanz als Bewegungstext*, 47f.

³¹⁹ Vgl. Hartewig, *Kinästhetische Konfrontation*, 112.

³²⁰ Vgl. Hartewig, „Techniken der Beobachtungen“, 136f.

³²¹ Hartewig, *Kinästhetische Konfrontation*, 114f.

³²² Vgl. ebd.

³²³ Jeschke, *Tanz als Bewegungstext*, 49.

Theorie, zwischen Tradition und Zeitgenössischem, zwischen Gesehenem und Geschriebenen [sic], zwischen dem Produkt und der Rezeption.³²⁴

Wie sich jedoch zeigt, sind die Modelle von und nach Laban sowie die IVB bewegungsanalytische Modelle, die zwar sowohl Teil einer Tanz- als auch Aufführungsanalyse sein können, diesen Aspekt der Aufführung und Performanz aber nicht inkludieren. Wibke Hartewig, die sich in ihrer Forschung auf William Forsythes Arbeiten bezieht, erweitert die IVB daher unter dem Einfluss verschiedener anderer Analyseformen, die weitere Ausdrucks- und Referenzebenen inkludieren. So benennt sie Janet Adsheds Tanzanalyse von 1988, in der zwischen vier verschiedenen Analyseschritten unterschieden wird: *components*, *form*, *interpretation* und *evaluation*. Dabei gehören zu der ersten Stufe, *components*, auch visuelle Ausdruckselemente wie Bühne, Licht, Kostüm und Requisite ebenso wie akustische Elemente. In der zweiten Stufe, *form*, wird die Form des Tanzes beschrieben, woraufhin in der dritten Stufe, *interpretation*, die Beziehung der Elemente, allerdings im Zusammenhang mit dem sozio-kulturellen Hintergrund des Tanzes, seinem Kontext, Genre und Stil, Charakter, Qualitäten und inhaltlichen Themen folgt. Wenngleich diese Schritte in Teilen der IVB ähneln, zum Beispiel durch die Bestimmung der Elemente innerhalb der Bewegung, dem Aufzeigen der Verknüpfungstechniken oder der Interpretation als motorische Konzepte, inkludiert Adsheds Modell theatrale Ausdrucksebenen. So lässt sich – wie Hartewig argumentiert – Jeschkes Form der Analyse

als Mikrosystem des Makrosystems von Adsheds Tanzanalyse denken: Wo Adsheds bei der Analyse der Bewegungen eher allgemein bleibt, lediglich einige Begriffe Labans als Beobachtungskriterien vorschlägt, liefert IVB das Werkzeug, um Bewegung als selbstaussagekräftiges Medium zu untersuchen [...].³²⁵

Weiter geht sie auf verschiedene tanz- und theaterwissenschaftliche Modelle unter anderem von Susan Leigh Foster, Peter Boenisch, Guido Hiß, Preston-Dunlop/Sanchez-Colberg und Patrice Pavis ein. Auf Basis der IVB und unter Berücksichtigung der Ästhetik Forsythes entwickelt sie schließlich Beobachtungskriterien, die eben nicht

³²⁴ Ebd.

³²⁵ Hartewig, *Kinästhetische Konfrontation*, 123.

nur die Bewegung an sich, sondern zudem die Interaktion zwischen den Tänzer:innen aufgreift. Somit ist eine detailliertere Analyse möglich.

Beobachtungskriterien dieser Studie	IVB, motorische Aktivitäten (zum Vergleich) ⁸⁴
Grundhaltung Fluss Nutzung und Hierarchie der Körperteile Optische Aufteilung des Körpers/ Körpergeometrie	Mobilisieren
Körper-Raum-Bezug Dimensionalität Reichweite Koordination der Arme Hände Zusammenwirken Arme – Beine Koordination der Beine Füße Koordination des Rumpfes Kopf/ Blick Besondere Merkmale der Koordination Tendenz der Bewegungsrichtung Nutzung der Raumebenen	Koordinieren
Belastete Körperteile Gewichtsverlagerung Schritte Sprünge Drehungen	Belasten
Modulation. ⁸⁵ Kraftaufwand/ Stabilität/ Muskelelastizität Balance/ Kontrolle Ausnutzung physikalischer Gesetze Tempo Akzente Rhythmus/ Dynamik	Regulieren
Interaktion Berührung Stützen/ Heben Manipulation Symmetrien Räumliches Verhältnis zueinander Zusammenspiel/ Aufgabenverteilung	(bei IVB nicht explizit thematisiert)

Abb. 15 IVB angepasst durch Wibke Hartewig³²⁶

Wenngleich also Wibke Hartewig die Unterkategorien von Jeschkes IVB neu formuliert und die Interaktion inkludiert, bleiben die Kernparameter gleich. Auch die performativen, theatralen Elemente finden in ihren Beobachtungskriterien keine nennenswerte Rolle, obwohl sie diese in ihrer Hinführung berücksichtigt. Dadurch dass die Modelle der Bewegungsanalyse zwar sowohl Teil einer Tanz- als auch Aufführungsanalyse sein können, sich allerdings – wie der Name sagt – auf die Bewegung und nicht das Theatrale fokussieren, ist eine gänzliche Übertragung auf meinen

³²⁶ Ebd., 129.

Forschungsschwerpunkt zwar möglich, aber nicht von mir favorisiert. Für mich ist die Fragestellung nach dem Schnittpunkt zwischen sportlich-tänzerischer und künstlerisch-tänzerischer Auslegung des Turniertanzes relevant, weshalb ich in meiner Analyse das Theatrale und Inszenatorische auch bei der Bewegungsanalyse nicht ausklammern möchte. Wenngleich also Analysemethoden eine Art und Weise der Analyse beschreiben, sollten sie immer als ein „Angebot von Bewegungsinstrumenten“³²⁷ begriffen werden, die unter Berücksichtigung des Entstehungskontextes an den jeweiligen Analysegegenstand und das Ziel des Gegenstands, angepasst werden. So werde auch ich zwar die vorgestellten Methoden sowohl von Jeschke/Hartewig als auch Laban sowie die Weiterführung seiner Methoden berücksichtigen, da sie anschlussfähig sind und Elemente beinhalten, die für die Betrachtung des Turniertanzes als theatrale Aufführungspraxis relevant sind, allerdings mich nicht ausschließlich auf eine Methode fokussieren. Aus diesem Grund verwende ich auch andere Benennungen der Beobachtungskriterien, die auf der einen Seite sowohl die Bewegungen, auf der anderen Seite aber auch den inszenatorischen Aspekt berücksichtigen. Daher werde ich im Folgenden zwischen Bewegung, Raum und Performanz differenzieren und unter diesen Aspekten die verschiedenen Formen des Standard-Turniertanzes beleuchten.

³²⁷ Hartewig, „Techniken der Beobachtungen“, 138.

4 Turniertanz als theatrales Bewegungsphänomen

Die Reproduktion sozialer Ordnung z.B. durch Inszenierungen von Macht, Hierarchie oder sozialer Distanz wurde und wird in vielen Gesellschaften oft entscheidend durch entsprechende Körperzeichen vergegenwärtigt.³²⁸

Nach Hahn und Meuser werden soziale Ordnungen in Körperzeichen widerspiegelt, was sich beim Führen und Folgen in den Ballroom Dances sehr klar feststellen lässt. So entsteht innerhalb des Paares eine Hierarchie, die sich dadurch manifestiert, dass ein:e Partner:in führt und der/die andere folgt. Das ultimative Ziel des Ballroom Dancing besteht darin, eine physische und emotionale Verbindung zu schaffen, um zwei Körper so aufeinander abzustimmen, dass sie während des Tanzens zu einer gemeinsamen Bewegung verschmelzen.³²⁹ Um dies zu ermöglichen, sollte es eine Person geben, die führt und eine, die folgt. Zona und George beziehen sich bei der Beschreibung des *Partnering* auf die Außenwahrnehmung, welche für die Darstellung der Paartänze, jedoch nicht zwingend für die korrekte Ausführung von Technik und Durchführung, ausschlaggebend ist: „Making each other look good on the dance floor is what ballroom dancing is all about.“³³⁰ Wenn es allerdings nach Rudi Trautz geht, dann ist das Gutesehen-Lassen eher einseitig: „Listen Gentleman, you are not there to show how good looking you are or what brilliant hold you have. You are only there to make the Lady look beautiful.“³³¹ Egal, ob nur eine Person oder doch beide sich gegenseitig gut aussehen lassen müssen, liegt in diesen Aussagen auch der Kern des Tanzens als Inszenierung. Es geht darum, sich selbst ebenso wie jemand anderen darzustellen und bei einem Turnier zu präsentieren. Das gewählte Mittel der Umsetzung ist das Führen und Folgen, wodurch Charakteristiken dargestellt werden und die Handlung, in diesem Fall die Choreografie, kontrolliert wird. Wie bereits anhand der ersten Zitate beschrieben, ist das Ballroom Dancing nicht nur in seiner Gesamtheit als Tanz zu betrachten, sondern in verschiedene Bereiche einzuteilen: Einerseits das Miteinander-Tanzen, was durch Führen und Folgen ermöglicht wird, und andererseits

³²⁸ Kornelia Hahn und Michael Meuser, Hrsg., *Körperrepräsentationen. Die Ordnung des Sozialen und der Körper* (Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002), 9.

³²⁹ Vgl. Zona und George, *Gotta Ballroom*, 59.

³³⁰ Ebd., 59.

³³¹ Rudi Trautz, *The Art and Technique of Ballroom Dancing* (Deiningen, 2019), 31.

das sich selbst nach außen Präsentieren, sowohl gegenüber einer Jury als auch eines Publikums. Aus diesem Grund ist die Selbstpräsentation nicht nur in Hinblick auf das Gutessehen von Bedeutung, sondern auch dazu da, um besonders bei den Einzelturnieren aus der Menge hervorzustechen und sich abzusetzen. So spielt vor allem der Parameter der Choreografie, die im Turniertanz – im Gegensatz zum Social Dancing – gefordert wird, eine Rolle. Dazu gehören aber auch die Kostümierung, die Auf- und Abtritte ebenso wie das Erfüllen stereotyper Rollenbilder.

Im Vergleich mit anderen Sportarten und -wettbewerben sind hier markante Unterschiede auszumachen, da bei jenen nicht die künstlerischen Komponenten, sondern andere Merkmale zur Messung der Leistung im Mittelpunkt stehen, wenngleich beim Sport im Allgemeinen Leistung und Wettkampf als ein zentrales Sinnmuster vorherrschen. So scheint auch für Trendsportarten zu gelten, dass sie sich nur etablieren können, wenn sie sich zu Wettkampfsportarten entwickeln. Bevor ich also auf die Turniertänze an der Schnittstelle zwischen Sport und künstlerischer Aktivität, und vor allem mit Hinblick auf die Inszenierungsmerkmale der Tänze und des Turniersettings eingehe, möchte ich sie zunächst kurz in den Kontext des Sports einordnen. Dabei beziehe ich mich bei der Betrachtung von Sport – im Gegensatz zu Bewegung – auf die Definition von Heinemann, der vier grundlegende konstitutive Merkmale von Sport im engeren Sinne festlegt: Körperbezogenheit, Leistungsbezogenheit, soziale Regelung und Unproduktivität.³³² Dadurch grenzt sich Bewegung im Gegensatz zu Sport dahingehend ab, dass vor allem der leistungs- und wettkampfbezogene Charakter nicht gegeben ist, sondern andere Merkmale wie Fitness, Gesundheit oder Spiritualität in den Vordergrund treten.³³³ Wird zunächst das Merkmal der Unproduktivität betrachtet, so ist damit gemeint, dass die Tätigkeit, der Sport, nicht zur Existenzsicherung erforderlich ist. Sportler:innen verfolgen mit der Ausübung keine außerhalb der Handlung liegenden Ziele wie das Fertigen eines Produkts. Sportler:innen laufen zum Beispiel 400 Meter, um dort wieder anzukommen, wo sie starteten, werfen Bälle durch Körbe mit Löchern oder Gegenstände weg, um sie wiederzuholen und

³³² Vgl. Arne Güllich und Michael Krüger, Hrsg., *Grundlagen von Sport und Sportwissenschaft*, Handbuch Sport und Sportwissenschaft / Arne Güllich, Michael Krüger, Hrsg, 1. Teil (Berlin [Heidelberg]: Springer Spektrum, 2022), 115f.

³³³ Vgl. Kristina Brümmer, „Einführung in ausgewählte sozial-, kultur- und medienwissenschaftliche Konzepte. VL 2: Sport“ (Universität Hamburg, 04 2023).

erneut wegzuwerfen. Dadurch wird nach Kulturphilosoph Ortega y Gasset das Überflüssige zum eigentlichen Notwendigen des Menschen, da er symbolisch und kulturell-schöpferisch tätig wird, ähnlich wie in der Kunst, der Musik oder eben im Tanz(sport).³³⁴ Wenngleich also die Sportart nicht zwingend in direktem Zusammenhang mit einer künstlerischen Tätigkeit steht, so gilt dieses Merkmal dennoch als ein verbindendes Element zwischen diesen zwei Bereichen. Die Standardtänze lassen sich folglich hervorragend mit diesem Merkmal beschreiben, da sie einerseits ebenfalls keine außerhalb der Tätigkeit liegende Folgen haben, andererseits durch das Erschaffen einer Choreografie ein künstlerisches Werk hervorbringen.

Auch verfolgen Turniertänzer:innen durch die Teilnahme am Wettbewerb das Ziel, zu gewinnen und eine gewisse Leistung zu erbringen. Allerdings sollte auch hier die Leistungserbringung eingeordnet werden, da nicht jede außergewöhnliche Tätigkeit eine Leistung darstellt und der Sieg nicht alleinig mit Erfolg zusammenhängt. „Sportliche Leistungen beziehen ihre positive soziale Wirkung vor allem daraus, dass sie das gesellschaftliche Ideal des Leistungsprinzips und des Fairplays in der bürgerlichen Leistungsgesellschaft idealtypisch symbolisieren.“³³⁵ Ebenso muss die Leistung selbst erbracht werden, sprich, sie muss durch persönliches Handeln aufgeboten werden und sollte nicht vorgetäuscht oder erschlichen werden. Das Handlungsergebnis wird nach dem Vollzug auf einen Gütemaßstab bezogen, der sozial akzeptiert und verbindlich ist, außerdem kann die Handlung selbst gelingen oder nicht, weshalb Abstufungen in der Leistungserbringung erfolgen.³³⁶ Wenn also beim Turniertanz das Paar eine bestimmte Figur tanzt, wie den Rechtskreisel im Langsamen Walzer, und beispielsweise die falsche Fußtechnik verwendet und Fersen- statt Ballenschritte tätigt, und ein anderes Paar diese Figur korrekt ausführt, erbringt das falsch tanzende Paar eine schlechtere Leistung als das richtig tanzende. Erfolg ist also davon abhängig, welche Leistungen im Vergleich zu den anderen Kontrahent:innen erbracht werden. Die Teilnehmer:innen streben dabei den Sieg oder eine gute Platzierung an, also ein immaterielles, symbolisches Kapitel, das verbunden ist mit Ansehen, Ehre, Prestige und Ruhm. Der sportliche Erfolg hängt zwar mit der erbrachten Leistung zusammen,

³³⁴ Vgl. Güllich und Krüger, *Grundlagen von Sport und Sportwissenschaft*, 116f.

³³⁵ Ebd., 117.

³³⁶ Vgl. ebd.

allerdings definiert dieser sich vielmehr durch das Ergebnis der sozialen Bewertung der sportlichen Leistung und dadurch Leistungsunterschiede. Während die Leistung durch die Sportler:innen beeinflussbar ist, hängt der Erfolg ihrer Leistung von Faktoren ab, auf die sie keinen Einfluss haben, beispielsweise von der Leistung der anderen Teilnehmer:innen, der Auslosung der Startgruppenzugehörigkeit oder der Zeit, in der sie teilnehmen.³³⁷ Gerade beim Einzelturniertanz ist die Abhängigkeit von den Leistungen der anderen Paare auf der Fläche eminent. Dabei spielt nicht nur die persönliche Fähigkeit der gezeigten Choreografie und Figuren eine Rolle, sondern besonders auch, inwiefern sie sich im Raum bewegen und gegebenenfalls andere Paare beeinflussen. Dem entsprechend ist ein gutes Führen und Folgen und damit zusammenhängend ein guter Überblick über den Raum sowie richtiges Einschätzen der Bewegungen der anderen Paare notwendig, um Einfluss auf den eigenen Erfolg und auf die Möglichkeit der Erbringung der eigenen, bestmöglichen Leistung zu nehmen. Wenn also das Paar den Rechtskreisel im Langsamen Walzer zwar technisch und tänzerisch hervorragend durchführen kann, ein anderes Paar allerdings an die gleiche Position im Raum tanzt und dadurch das erste Paar einschränkt, sinkt die eigene erbrachte Leistung und damit auch der Erfolg im Turnier.

Weiterhin sind sportliche Leistungen an Regeln und Normen gebunden, die sich an den gesellschaftlich geltenden orientieren und auf die sich innerhalb der jeweiligen Sportart die Gemeinschaft der Sporttreibenden einigt. So entstehen Maßstäbe zum Vergleich und zur Bewertung von Leistungen, wobei verschiedene Leistungsdimensionen existieren, denen sich Sportarten zuordnen: Die motorisch-körperliche, künstlerisch-ästhetische, intellektuell-kognitive und kooperative Dimension. Wenn gleich sich eine Sportart Elementen aus anderen Dimensionen bedient und die letzten drei stets auf der motorisch-körperlichen Dimension basieren, gibt es dennoch, wie bei den Standardtänzen die künstlerisch-ästhetische, eine primäre Dimension, bei der die Ausführung „eleganter, harmonischer, ‚schöner‘ Bewegungen“³³⁸ im Zentrum steht. Die Leistungen werden dementsprechend auch in verschiedenen Aktivitäts- und Wertungsdimensionen gemessen. In den Cgs-Sportarten wie Leichtathletik,

³³⁷ Vgl. ebd., 120, 124ff.

³³⁸ Ebd., 118.

Gewichtheben oder Radsport erfolgt die Messung in Zentimetern (c), Gramm (g) oder Sekunden (s). In den Spiel- und Kampfsportarten hingegen wird die Leistung anhand erzielter Punkte im Vergleich zu denen der Gegner:innen bewertet. In anderen Fällen erfolgt ihre Bewertung durch Wertungsrichter:innen, die Kriterien wie den Schwierigkeitsgrad und die ästhetische Ausführung in künstlerisch-kompositorischen Sportarten heranziehen.³³⁹ Dass die Einteilungen sich überlappen, zeigt sich auch an der Vielzahl der Möglichkeiten, Sportarten zu gruppieren. So kann zwischen dem Ort der Ausübung, Sommer- und Wintersport, der Sozialform oder eben der Leistungsstruktur wie Ausdauer-, Kraft/Technik- oder Technik/Taktiksportarten unterschieden werden. Die Leistung setzt sich dabei in der Regel aus verschiedenen Elementen zusammen, wie sich auch anhand des Turniertanzes zeigen lässt. Dennoch gibt es Gruppierungen, welche die Sportarten und das Messen von Leistung und Erfolg von anderen unterscheiden, was sich bei den Paartänzen durch die ästhetisch-künstlerische Komponente manifestiert. So wird in den Wertungsrichtlinien nicht nur die korrekte Ausführung der Bewegungen bewertet, sondern auch die Haltung und Balance, also genau die ästhetische Komponente, die nicht durch Zahlen oder Punkte, sondern durch subjektive Wahrnehmung erfasst wird. Besonders ist, dass die Führung einen zusätzlichen Teil der Wertungsrichtlinien darstellt. Dabei wird zwischen drei Formen unterschieden: Der aktiven Führung (räumlich und zeitlich), der passiven Führung (Einladung) und der Veränderung und/oder Umkehr von Bewegungsrichtungen.³⁴⁰

Aktive Führung bedeutet die Fähigkeit der Übertragung eines Impulses für die folgende Bewegungsrichtung aus dem eigenen Körperzentrum in den Körper des Partners. Passive Führung bedeutet das Aufzeigen des freien Raumes durch Körperlehnen oder Körperdrehen sowie Anspannung oder Entspannung [sic] in einer vertikalen Bewegungsrichtung. Veränderungen der Bewegungsrichtung entstehen durch das Auflösen einer Körpergegenbalance (Counter Balance), Überdehnen (Rebound), Überdrehen, Unterdrehen, bzw. Auspendeln (Pendulum swing) etc.³⁴¹

³³⁹ Vgl. ebd., 118f, 124.

³⁴⁰ Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Wertungsrichtlinien im DTV für die Standard- und latein-amerikanischen Tänze“.

³⁴¹ Ebd., 4.

Was hier sehr technisch erklärt wird, bietet die Basis für die Harmonie des Paares und die Möglichkeit, dass der/die Folgende seine/ihre Bewegungen richtig ausführen kann. Führen und Folgen besteht also, vereinfacht gesagt, aus drei Aspekten: Wer führt und wer folgt, wie geführt wird und dem regulierenden Körperkontakt. Geführt wird einerseits durch die Arme und Hände des/der Führenden, was allerdings nachrangig ist, und andererseits, und darum geht es vor allem, durch Gewichtsverlagerungen und Bewegungen in der Körpermitte, die sich durch den Körperkontakt übertragen. Dabei tragen auch die Folgenden zur Führung bei, vor allem durch den *Bodyshape*, der je nach Schrittfolge variiert und durch Neigung und Rotation, aber auch Körperpositionen beschrieben werden kann.³⁴² Bei den regulären DTV-Turnieren führt der Mann und die Frau folgt. Doch auch bei DVET-Turnieren, den Turnieren im Equality Dance Bereich, gibt es eine Person, die führt, und eine, die folgt. Die Paare dürfen hier zwar aus zwei Personen des gleichen Geschlechts bestehen und die Führung darf auch während des Tanzes wechseln, allerdings bleibt – bis auf den Moment des Wechsels – eine Person führend und eine folgend. Gerade diese Führungswechsel im Tanz sorgen für eine zusätzliche Inszenierung des Führen-und-Folgen-Parameters, da hier von den bisherigen Regelungen abgewichen wird.

Obwohl auf den ersten Blick das Thema Führen und Folgen bei den Lateintänzen präsenter scheinen mag, dadurch bedingt, dass die Haltung öfter aufgebrochen wird und Figuren in verschiedenen Tanzhaltungen – teilweise sogar getrennt voneinander – getanzt werden, ist dieses Thema auch bei den Standardtänzen relevant.

Die Faszination des ST-Tanzens liegt zum großen Teil in dem oft atemberaubenden Wechselspiel von Balance und deren bewußt herbeigeführtem zeitweiligen Verlust. Dies, in Verbindung mit Rotation, räumlicher Progression und ständig wechselnden Körpergeschwindigkeiten, stellt ungeheure Anforderungen an das Koordinations- und Reaktionsvermögen. [...] Die entscheidenden Schwierigkeiten des ST-Tanzens [...] resultieren aus dem Körperkontakt der Partner, der mittels Führung eine völlig synchrone, einheitliche Paarbewegung (mit unterschiedlicher Rollenverteilung) hervorbringt.³⁴³

³⁴² Vgl. Trautz, *The Art and Technique of Ballroom Dancing*, 29.

³⁴³ Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 231.

Wie hier verdeutlicht wird, ist also das Spiel innerhalb des Paares im Mittelpunkt der Debatte um das Führen und Folgen, da das Führen und somit auch das Folgen aus dem konstanten Körperkontakt der Partner:innen hervorgeht und so eine synchronisierte und einheitliche Paarbewegung hervorbringt.³⁴⁴ Diese Prämisse ist bei allen Standardtänzen gleich, wenn diese auch in zwei Bewegungsabläufe unterteilt werden: In die Schwungtänze (LW, WW, SF, QU) und die Schreittänze (TG).³⁴⁵ Während bei den Schwungtänzen der Schwung der einzelnen Schritte genutzt wird, um den nächsten Schritt herbeizuführen, wird beim Tango, ähnlich wie bei den Lateintänzen, die Aktion nach einem Schritt beendet und die nächste Aktion, der nächste Schritt stehen für sich. Diese *Step-and-Step*, *Step-and-Turn* oder *Walk-and-Walk* Formel aus dem Tango unterscheidet sich daher von der Bewegungsanalyse her von der *Step-and-Swing* Formel der Standardtänze.³⁴⁶ Wie sich hier bereits zeigt, unterliegt gerade das Führen und Folgen in den Standardtänzen einer diffizilen Ausarbeitung von Bewegungselementen, die technisch ausgearbeitet und standardisiert sind.

„Technik ist nicht alles, aber ohne Technik ist alles nichts.“³⁴⁷ Wie in anderen Sport- und Tanzarten muss also in den Standardtänzen eine Tanztechnik gelernt werden, die ermöglicht, den Anforderungen der Tänze auf Turnierniveau gerecht zu werden.³⁴⁸ Wie im Zitat verdeutlicht, ist es im Paartanz ausgeschlossen, einerseits lernbare Technik durch Talent überflüssig zu machen, andererseits dynamisches und musikalisches Tanzen allein durch lernbare (Körper-)Technik zu ermöglichen. So ist die Technik zwar notwendig, aber nicht der einzige Faktor zum Erfolg.³⁴⁹ Da sich Tanz durch die Schnittstelle zwischen künstlerischer Produktion und sportlicher Ertüchtigung von anderen Sportbereichen abhebt und die Tanztechnik somit nicht nur Mittel zum Zweck ist, möchte ich kurz auf den Begriff der Technik im Tanz eingehen und diesen in die bestimmende Diskussion im zeitgenössischen Tanz einordnen. Im

³⁴⁴ Vgl. ebd.

³⁴⁵ Vgl. ebd., 139f.

³⁴⁶ Vgl. ebd., 232; Burgauner, *Tanzen weltweit*, 100.

³⁴⁷ Koegler und Kieser, *Wörterbuch des Tanzes*, 262.

³⁴⁸ Hier ist besonders wichtig zu betonen, dass sich die Anforderungen – gerade was die korrekte technische Durchführung anbelangt – eminent zwischen Turniertanz und Social Dance unterscheidet. Im Social Dance steht der Spaß im Vordergrund, weshalb die Tanztechnik nicht so detailliert praktiziert werden muss.

³⁴⁹ Vgl. Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 262.

Zentrum steht die Frage, welchen Ideologien und dementsprechend auch welchen Wertvorstellungen und Leitbildern eine Tanztechnik folgt und ob es überhaupt eine ‚reine‘ Technik gibt. Auch die Frage danach, inwiefern diese Technik vermittelt und gelernt wird, zeigt, dass es durch verschiedene Ansätze, Biografien und Körper unterschiedliche Arten gibt, eine Technik umzusetzen.³⁵⁰

In der Entwicklung der Bühnentänze zeigt sich zunächst beim klassischen Ballett ein Verständnis von physisch-ästhetischer Leistungsfähigkeit, bei der es darum geht, eine koordinative Disziplin zu erlernen, um Tanzfiguren auf einer vorgeschriebenen Zeit-Raum-Achse ausführen zu können. Virtuosität ist zwar gefordert, allerdings sollte auch eine Ausdruckskraft durch das Aufbauen von Muskeln und das Formen des Körpers entstehen. Davon grenzen sich zeitgenössische Tanztechniken ab, indem sie der Forderung nach einer genormten physischen Leistungssteigerung eine untergeordnete Rolle zuweisen. Vielmehr geht es um die Optimierung verschiedener und individueller, tanzrelevanter Fertigkeiten. In diesem Zusammenhang wird auch die Begrifflichkeit der Technik hinterfragt und mit alternativen Begrifflichkeiten wie Technologie, Wissens-System oder Arbeitsmethode versehen. Wenngleich diese unterschiedlich interpretierbar sind, haben sie miteinander gemein, dass sie eine physische Leistungsförderung mit ästhetischen und philosophischen Leitbildern verknüpfen. Die Tänzerin, Choreografin und Tanzlehrerin Gill Clarke verordnet Technik im zeitgenössischen Tanz daher als eine Kombination verschiedener Methoden. Diese sollen dazu dienen, zu verstehen, wie Bewegungen erzeugt werden können, während sie gleichzeitig individuell, auf Wahrnehmung basierend und effizient gestaltet sind. Auch in den kodifizierten Tanzformen – zu denen die klassischen Paartänze ebenfalls gehören – zeigt sich, dass die Vermittlung einer ‚reinen‘ Technik unmöglich ist. So spielen persönliche Vorlieben der Trainer:innen und Tanzlehrer:innen ebenso wie die eigenen körperlichen Voraussetzungen der Tänzer:innen eine eklatante Rolle. Daher zeichnen sich Tanztechniken „immer durch persönliche Bedingungen und kulturelle Konstellationen aus, durch Überkreuzungen und Mischungen von Methoden.“³⁵¹ Wenngleich

³⁵⁰ Vgl. Ingo Diehl und Friederike Lampert, „Einleitung“, in *Tanztechniken 2010: Tanzplan Deutschland*, hg. von Ingo Diehl und Friederike Lampert, 2. Aufl. (Leipzig: Henschel, 2011), 10–16.

³⁵¹ Ebd., 12.

Tanztechniken also auf kodifizierten Systemen beruhen, ist es möglich, diese als dynamische Vermittlungs- und Kommunikationsprozesse zu verstehen.³⁵²

Durch die Historie der Standard- und Lateintänze und die starke Kodifizierung dieser wird der Technikbegriff daher wie beim klassischen Ballett verstanden. Es gilt der physisch-ästhetische Leistungsgedanke, es geht darum, Tanzfiguren in einer bestimmten, ‚korrekten‘ Ausführung zu erlernen und diese dann in der Raum-Zeit-Achse zu verorten. So sind manche Figuren und Schrittfolgen an bestimmten Positionen der Tanzfläche und in Kombination mit anderen Schrittfolgen favorisiert. Demnach ist die Linksdrehung im Langsamen Walzer in einer Ecke eher hinderlich, da durch das zusätzliche Viertel mehr gedreht werden muss. Ein Rechtskreisel wird hingegen gern genutzt, da dadurch ein Viertel ‚gespart‘ wird. Gleichzeitig gilt auch bei den Ballroom Dances, dass es verschiedene Prioritäten und vor allem unterschiedliche Stile gibt, die somit eine ‚reine‘ Technik unmöglich erscheinen lassen.

There has always been a misconception that to have more figures, more complication, more gimmicks than anyone else must lead to success. [...] The teachers or coaches job has always been to understand, interpret and develop the technique with the disciplines required and to look for ways of presenting figures in an efficient and interesting way, without losing the character of the dance.³⁵³

Wie John Knight im Vorwort zu Geoffrey Hearn's Standardwerk *A Technique of Advanced Standard Ballroom Figures* benennt, geht es zwar darum, eine gute Technik zu haben, die eher erfolgsversprechend ist als die Darstellung und Inszenierung, allerdings sollte diese auch von den Lehrer:innen vielseitig interpretiert werden.

Wenn von ‚Technik‘ in den Standardtänzen gesprochen wird, dann bezieht sich dies in der Regel auf Alex Moores Standardwerk *The Revised Technique of Ballroom Dancing*³⁵⁴ von 1954, welches das 1936 erschienene Werk *Ballroom Dancing* erweitert. Wenngleich das Buch in erster Linie für Prüfungszwecke geschrieben ist, wird es

³⁵² Vgl. ebd., 10–16.

³⁵³ Geoffrey Hearn, *A Technique of Advanced Standard Ballroom Figures* (Kingswood: Geoffrey and Diana Hearn, 2004), 6.

³⁵⁴ Alex Moore, *The Revised Technique of Ballroom Dancing*, 4. edition (Kingston-on-Thames: School of Dancing, 1954).

auch heute noch zum Training hinzugezogen. Vorherrschend ist dabei der sogenannte Englische Stil, der sich als Grundlage etabliert hat.³⁵⁵ Moore benennt in seinem Buch bereits, dass der „englische Stil des Gesellschaftstanzes in der ganzen Welt führend ist“³⁵⁶, was auch heute noch der Fall ist. Begründet in der Notwendigkeit, die getanzten Tänze – inspiriert durch die Kodifizierung der Ballett-Technik – zu ordnen und zu standardisieren, wird eine technische Basis für die Standardtänze geschaffen. Während in den 1920er Jahren noch die Differenzierung zu den französischen, höfischen Schreittänzen hergestellt wird, setzt sich der geschmeidigere Englische Stil heute vom härteren kontinentalen Turnierstil ab. Da sich der Englische Stil international durchsetzt und als Grundlage für die Turniertechnik verwendet wird, ist er auch unter dem Begriff des Internationalen Stils bekannt.³⁵⁷ Wenngleich Alex Moore die Tänze bereits sehr detailliert beschreibt, inkludiert das Buch nicht die dynamischen Veränderungen in den Tänzen und in der Haltung sowie neue Schrittfolgen. Aus diesem Grund veröffentlicht Geoffrey Hearn sein Werk, durch das es Turniertänzer:innen ermöglicht wird, „to use the original technique to give even more rhythm, power and freedom to their movement.“³⁵⁸ Auch er beschreibt, dass die Technik viele Facetten beinhaltet und daher von einer reinen Technik abgesehen werden sollte ebenso wie die Tatsache, dass es sich niemals um eine vollständige Beschreibung handeln kann, da Tanz mehr beinhaltet als die reine motorische Körperlichkeit:

Technique always follows the creative talent of the balanced, rhythmic performer, so with the development of posture and hold, coupled with the wish to be more powerful, we see the technique developed in many different ways. Couples, who have come from many different cultures around the world, have also added change and “colour” to the expression used in many of the figures. [...] Of course these chapters can only give a description of body mechanics, requirements of the physical laws of movement and musicality. It would take an encyclopedia to explain in full what has taken so many talented dancers so many years to develop.³⁵⁹

³⁵⁵ Vgl. Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 262f; Alex Moore, *Gesellschaftstanz*, 5. Auflage (Stuttgart: Fritz Iffland, 1965), 9–12.

³⁵⁶ Moore, *Gesellschaftstanz*, 9.

³⁵⁷ Vgl. Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 73f, 230.

³⁵⁸ Hearn, *A Technique of Advanced Standard Ballroom Figures*, 8.

³⁵⁹ Ebd., 8f.

Die WDSF hat 2012 eigens Techniklehrbücher herausgebracht, die eine neue Methode der Kodifizierung der Tänze darstellen, allerdings in der Basis den Werken von Alex Moore und Geoffrey Hearn folgen. In diesen wird detailgetreu dargestellt, inwiefern die Tänze korrekt ausgeführt werden und somit auch, nach welchen Richtlinien sie zu bewerten sind. Dabei werden allerdings die Werte und Richtlinien aus den historisch vorangegangenen Werken nicht unterschlagen, sondern vielmehr detaillierter ausgeführt und an die heutigen Wettbewerbe angepasst. Somit inkludieren sie vor allem die dynamischen Veränderungen der Tänze und fügen technische Details hinzu.³⁶⁰

Die kodifizierte Technik der Standardtänze bietet also eine Basis, damit die Tänze einen Charakter bekommen und nicht nur aus Schritten bestehen. So wird den verschiedenen Tänzen eine unterschiedliche „stilistische *Eigentümlichkeit* [Hervorhebung im Original]“³⁶¹ zugewiesen, die also unterschiedliche Ausdrücke der Tänze mit sich bringt. Stuber und Stuber versuchen diese für die Tänze sogar anhand einzelner Wörter festzumachen: „Gemüt (LW), Kraft (T), Beschwingtheit (WW), Souveränität (SF), Spritzigkeit (QS)“³⁶². Während diese Begriffe auch mit dem tänzerischen Ausdruck einhergehen, gibt es wesentlich fluidere Bezeichnungen, die eher Emotionen mit den Tänzen verknüpfen. So zählt beispielsweise der Langsame Walzer durch die weichen Bewegungen als „Tanz des Herzens“³⁶³. Hingegen bringt der Quickstep durch seine schnellen Schritte eine Spritzigkeit mit sich und gilt durch die zusätzlichen, perlenden, langen Bewegungen als „Sekt unter den Weinen“³⁶⁴. Zwar reichen Schritte aus, um die Technik und somit die Tänze durchzuführen, ohne die verschiedenen

³⁶⁰ Vgl. World Dance Sport Federation, „General Knowledge Test Study Guide“, www.worlddancesport.org, 34, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.worlddancesport.org/WDSF/Academy/General-Knowledge-Test>; World Dance Sport Federation, „Technique Books“, www.worlddancesport.org, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.worlddancesport.org/WDSF/Academy/Technique-Books>.

³⁶¹ Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 48.

³⁶² Ebd., 28.

³⁶³ Burgauner, *Tanzen weltweit*, 117.

³⁶⁴ Ebd.

Ausdrucksformen kann der Tanz jedoch nicht in seiner Gänze strahlen.³⁶⁵ Aus diesem Grund gibt es nicht nur die Haltung, die bereits einen fundamentalen Beitrag dazu leistet, sondern auch Feinheiten, die durch Heben- und Senken, Körperbewegungen, wie Schwünge und Körperneigungen, dem Sway, herausgearbeitet werden können. Damit diese wiederum als Paar getanzt werden können, ist das Führen und Folgen essenziell.³⁶⁶

For two bodies to move together as one, one person decides what the couple is going to do and the other person follows that lead [...].³⁶⁷

[...] the responsibility of leading from one figure to another rests *entirely* [Hervorhebung im Original] with the man. The lady's part is to follow, whether the man is dancing a figure correctly or not.³⁶⁸

Just like in the 1600s, it is the man's job to lead and the lady's job to follow, but only on the dance floor!³⁶⁹

Lead is the Mans ability to create the rhythm, movement and body shape for the Lady to Follow. Lead suggests the direction the Lady must move on the following action, it does not make the Lady do the action. [...] When the Man truly dances himself into an action with perfect balance, rhythm and shape, the Lady will have no choice but to react to the Mans requirements [...].³⁷⁰

³⁶⁵ Der Tänzer Maximilian Winkelhuis schlägt vor, für alle Tänze *key words* zu etablieren, die dabei helfen, den Tänzen unterschiedliche Charakteristika zuzuschreiben und die eigene Persönlichkeit in den Tanz einfließen lassen zu können. Dabei stellt er selbst diverse Wortvorschläge dar, die zu den jeweiligen Tänzen passen und dabei helfen sollen, den Kopf und den Körper in Einklang zu bringen. Vgl. dazu Maximiliaan Winkelhuis, *Dance to Your Maximum: The Competitive Ballroom Dancer's Workbook* (Amsterdam: www.DancePlaza.com, 2001), 53–78.

³⁶⁶ Nicht nur durch ein gelungenes Führen und Folgen ist es möglich, zwei Körper zu synchronisieren. So ist durch eine kontrollierte, aufeinander abgestimmte Körperspannung und Spiegelung der Bewegungen dies genauso möglich. Auch kann die Atmung unterstützend hinzugezogen werden. Besonders bei den lateinamerikanischen Tänzen wird zudem der Blickkontakt hinzugezogen, da bei diesen Tänzen nicht zwingend in einer engen Körperhaltung getanzt wird, sondern die Tänzer:innen sich auch nebeneinander befinden können. Gerade in solchen Fällen hilft die Musik, um die erarbeitete Choreografie synchron ausführen zu können.

³⁶⁷ Zona und George, *Gotta Ballroom*, 59.

³⁶⁸ Moore, *Ballroom Dancing*, 28.

³⁶⁹ Zona und George, *Gotta Ballroom*, 60.

³⁷⁰ Hearn, *A Technique of Advanced Standard Ballroom Figures*, 14.

Wie hier in unterschiedlichen Lehrbüchern klar betont wird, unterliegt das Führen gänzlich einer Person, oftmals dem Mann. Die folgende Person muss sich dann beugen und das Geforderte umsetzen. In den 1920er Jahren werden die Begriffe *lead* und *follow* sehr wörtlich genommen, weshalb unter *lead* ‚befehlen‘ und unter *follow* ‚befolgen/Folge leisten‘ (*obey*) verstanden wird. Dieses starre Verständnis der Rollen ändert sich zwar ab den 1960er Jahren in der Gesellschaft, jedoch bleibt es in den Paartänzen erhalten. Allerdings kann es auch – gerade wie Geoffrey Hearn im letzten Satz des letzten Zitats beschreibt – das Ziel sein, dass eine Führung so abgestimmt ist, dass der/die Folgende das Gefühl des Schwebens und der Vollkommenheit mit dem/der Partner:in erlangt. Somit existieren auch Ansätze, die das Führen und Folgen etwas flexibler gestalten und anders interpretieren.

The man initiates a figure and after that he immediately follows the Lady's movement. The Lady feels what the Man wants to dance and immediately dances herself.³⁷¹

Auch Powers und Enge versuchen eine neuere, akkuratere Definition des Führens und vor allem des Folgens zu finden. Während der Mann dabei Impulse gibt und Bewegungen vorschlägt, übernimmt die Frau diese und wandelt sie in Schritte um, indem sie die Impulse des Mannes interpretiert.³⁷²

Women do not follow. They *interpret* [Hervorhebung im Original] signals they're given, with a keen responsiveness that is not at all passive. [...] Clear leading is the physical equivalent of a perfect diction, not shouting. [...] We prefer the term *tracking* [Hervorhebung im Original]: he leads a move, then tracks her movement and stays with her. [...] A good Lead clearly suggests an option, which is different from controlling her.³⁷³

Genau durch diese Körperlichkeit ergibt sich dann ein gleichwertiges Führen und Folgen, da der Mann zwar die Schritte initiiert, die Frau diese aber dann umsetzt und durch ihre Bewegungen die Figur ebenfalls ‚führt‘.³⁷⁴ So lässt sich an diesen

³⁷¹ Trautz, *The Art and Technique of Ballroom Dancing*, 29.

³⁷² Vgl. Powers und Enge, *Waltzing*, 37ff.

³⁷³ Ebd., 37ff.

³⁷⁴ Vgl. Trautz, *The Art and Technique of Ballroom Dancing*, 29ff.

Perspektiven bereits erkennen, dass Führen und Folgen nicht zwingend das bedeutet, was die Wortwahl suggeriert. Es geht beim Paartanz immer um ein Miteinander, und somit sollte auch eine Enthierarchisierung daraus entstehen. Gerade, weil es sich um die leibliche Aushandlung zweier Körper handelt, kann es eigentlich gar keine so starren Rollenaufteilungen geben, wenngleich eine Tendenz und Zuordnung bestehen bleiben. So gibt es konkrete ‚Aufgaben‘, die den jeweiligen Personen zugeordnet sind und die diese erfüllen müssen, ebenso wie Merkmale, die eindeutig eine Besser- bzw. Schlechterstellung der führenden bzw. folgenden Person mit sich bringen, die ich unter Kapitel 4.2 genauer aufschlüsseln werde. Auch wenn solche Merkmale bestehen, muss das Führen und Folgen gleichwertig betrachtet werden, da beide Rollen voneinander abhängig sind.

A leader cannot do any more actual ballroom dancing without a follower than a follower can without a leader. While to the ballroom-outsider ‘following’ may, perhaps, be seen as ‘lesser’ within the context of current dancesport ‘leading’ and ‘following’, the dominant model stresses the mutual necessity, responsibilities and aptitudes of these as complimentary skill sets. [...] Certainly men and women are cast as having different roles in partnered dancing, including different norms of physical expression, appearance and aesthetics. On its own, however, this should not be automatically seen as unequal or chauvinistic since difference is not, a priori, asymmetrical.³⁷⁵

Wie Jonathan S. Marion beschreibt, sind die Rollen zwar unterschiedlich, allerdings nicht unterschiedlich in ihrer Wichtigkeit und Bewertung. So wie jeder Mensch sich anatomisch von anderen unterscheidet und damit ein unterschiedliches Führen und Folgen tanzen, so unterscheidet sich auch das Führen vom Folgen und anders herum. Es handelt sich folglich eher um eine ‚Gleichheit der Äquivalenz‘ anstelle einer ‚Gleichheit der Identität‘.³⁷⁶

Obwohl die Tänze und die Basis dieser gleich bleiben, gibt es unterschiedliche Anforderungen an das Führen bzw. Folgen in den unterschiedlichen Arten des Paartanzens. Besonders zwischen Social Dancing und Turniertanz wird unterschiedlich an das Thema herangegangen. Während beim Social Dancing der Fokus auf

³⁷⁵ Marion, *Ballroom*, 145.

³⁷⁶ Vgl. ebd., 145ff.

dem/der Partner:in und dem Spaß liegt, gibt es beim Turniertanz eine feste Choreografie, die es scheinen lässt, als sei Führen und Folgen zweitrangig. Dies entspricht allerdings nur bedingt der Wahrheit, da beim Turniertanz lediglich andere Parameter und andere Teile geführt werden, nicht nur die Schritte. So muss dort zwar auch gegebenenfalls eine kurzfristige Änderung der Choreografie von dem/der Führenden geführt werden, allerdings stehen dort vor allem Rotation und Neigung innerhalb des Paares im Zentrum des Führens und Folgens. Hinzu kommt, dass die Tänze und damit auch das Führen und Folgen für die Turniere bis aufs Kleinste inszeniert werden und dadurch auch weitere Parameter wie die Kleidung, die Ausrichtung im Raum oder auch die Interaktion mit der Jury und dem Publikum dazugehören.

Das Besondere am Tanzsport im Gegensatz zu anderen Sportarten ist also unter anderem, dass die Zuschauer:innen zur Interaktion aufgefordert werden und einen Beitrag zum Gelingen des Turniers beitragen. Damit dies erreicht werden kann, ist ein besonders auf den Tanzsport ausgerichteter Raum notwendig. Dabei sollte zwischen dem ludischen Raum, der den Begegnungsort von Zuschauer:innen und Akteur:innen beschreibt, und dem Handlungsraum, der im Fall des Tanzsports die Tanzfläche und das dortige Geschehen begreift, unterschieden werden. So entsteht in einem Wettbewerbskontext ein theatraler Raum, in dem es nicht primär darum geht, einen Wettbewerb zu gestalten, als Sportler:in daran teilzunehmen und zu gewinnen, sondern auch sich einem Publikum zu präsentieren. Im folgenden Kapitel 4.1 widme ich mich diesem Themenbereich und untersuche, inwiefern der Raum, in dem Turniertanz stattfindet, einem Theaterraum ähnelt und sich diese Wettbewerbe somit bereits an der Schnittstelle zwischen Aufführung und sportlichem Wettkampf befinden. Dass es sich hierbei eindeutig um eine Inszenierung handelt, lässt sich anhand Fischer-Lichtes Definition feststellen:

[Inszenierung] ist [...] als ein intentionaler Prozess zu denken, in dem mit den unterschiedlichsten Verfahren – die selbst keineswegs intentional geplant oder gelenkt sein müssen, wie z.B. Improvisation oder Zufallsoperationen – ermittelt wird, welche Elemente zu welchem Zeitpunkt der Aufführung an welchem Punkt des Raumes erscheinen, wie sie sich durch den Raum bewegen [...]. [Inszenierung] lässt sich also als der Prozess beschreiben, in dem allmählich die Strategien

entwickelt und erprobt werden, nach denen was, wann, wie lange, wo und wie vor den Zuschauern in Erscheinung treten soll.³⁷⁷

Eine Inszenierung zeichnet sich folglich dadurch aus, dass Prozesse in Strategien umgewandelt werden und diese in Hinblick auf eine Aufführung erprobt werden.³⁷⁸ Ähnlich ist dies auch im Turniertanz festzustellen. Auch wenn der konkrete Ort nicht von Beginn an mitgedacht wird, zeichnet sich die Tanz-, also Bühnenfläche, dadurch aus, dass sie gewissen Parametern unterliegt, die immer gleich gestaltet sind, sodass für diese geübt werden kann. So gibt es genaue Vorgaben über die Größe der Fläche, genauso wie je nach Turnierform auch über die Ausrichtung der Tänzer:innen auf der Fläche.

Doch nicht nur die Bühnenfläche, der Raum also, in dem die Tänze in Turnierform zur Aufführung gebracht werden, sondern auch andere Parameter stellen eine Parallele zum Theaterkontext dar. "Being noticed thus becomes the first priority of competitive dancing – with grooming, choreography and costuming all intended to help couples stand out."³⁷⁹ So ist es durch die oftmals hohe Anzahl an gleichzeitig tanzenden Paaren elementar, dass sie nicht nur durch das Tanzen, sondern auch durch die Kostümierung die Aufmerksamkeit auf sich ziehen können. Anders als in anderen Sportarten wird beim Turniertanz ein Hauptaugenmerk auf die Performanz gelegt, unter anderem anhand der Kleidung und des Make-Ups. So handelt es sich hierbei folglich eher um eine Inszenierungssituation als um einen sportlichen Wettbewerb. Diese Kostümierung führt auch dazu, dass die Rollen, die getanzt werden – zunächst bezogen auf männlich und weiblich, aber auch unabhängig des Geschlechts, auf führend und folgend – einem hohen Inszenierungscharakter unterliegen. Die dem Geschlecht zugeordneten Rollen von führen und folgen werden zwar im Equality Dance vom Geschlecht getrennt, dennoch existiert ein Führen und Folgen, was die Binarität des Paartanzens unterstützt.

³⁷⁷ Erika Fischer-Lichte, „Inszenierung“, in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, und Matthias Warstat, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage (Stuttgart: J.B. Metzler, 2014), 154.

³⁷⁸ In Kapitel 5 stelle ich weiter die Differenzierung zwischen Aufführung und Inszenierung dar und zeige, inwiefern diese Unterscheidung gerade auch auf die Turniere zutrifft.

³⁷⁹ Marion, *Ballroom*, 55.

4.1 Die Raumgestaltung

Bewegung ist ohne Zeit und Raum nicht denkbar.³⁸⁰

Ein elementarer Bestandteil einer jeden Bewegung ist der Raum, in dem sich der Körper bewegt. Nach dem Anthropologen Merleau-Ponty, der den Raum zunächst als Existenzweise des Leibes vorstellt, wird ein Raum durch Bewegung zu einem Handlungsraum. Dabei lässt sich Bewegung nicht von dem ihr zugehörigen Raum trennen, da Bewegung und Raum immer miteinander gedacht werden sollten. Der Raum wird durch die Bewegung erst bestimmt, weshalb „Bewegung und Hintergrund [Raum] [...] eigentlich nur künstlich voneinander trennbare Momente eines einheitlichen Ganzen“³⁸¹ sind. Daraus lässt sich folgern, dass der Raum eben erst durch die Existenz eines Körpers im Raum geschaffen wird und dieser somit die Existenzweise darstellt.³⁸²

In der Soziologie wird dieser Gedanke dahingehend weitergeführt, dass sich erst durch die Bezugnahme auf den oder das Andere durch die Bewegung der Handlungsraum bildet und seine Grenzen wiederum durch Körperpositionen markiert werden. So machen große Bewegungen Distanzräume auf, durch die Andere, die sich im selben Raum befinden, wiederum in ihren eigenen Handlungsräumen eingeschränkt werden. Um jedoch überhaupt einen Handlungsraum eröffnen zu können, braucht es einen materiellen Raum wie einen Tanzsaal.³⁸³ Auch in der Theaterwissenschaft und dem Theaterkontext spielt Raum eine zentrale Rolle. „Raum [...] zählt neben der Zeit zu den Grundbedingungen von Theater. Die gleichzeitige Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern impliziert einen Ort, an dem die Aufführung stattfindet und durch dessen Disposition sie mitbestimmt wird.“³⁸⁴ Die theaterwissenschaftliche Forschung

³⁸⁰ Gabriele Klein, „Bewegung denken. Ein soziologischer Entwurf“, in *Bewegung: sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, hg. von Gabriele Klein, Sozialtheorie (Bielefeld: transcript, 2004), 148.

³⁸¹ Maurice Merleau-Ponty und Rudolf Böhmer, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, 6. Aufl., photo-mechan. Nachdr. der Ausg. 1966; Reprint 2010, Phänomenologisch-psychologische Forschungen de Gruyter-Studienbuch 7 (Berlin: de Gruyter, 2010), 167.

³⁸² Vgl. ebd., 123–77, 284–346; Klein, „Bewegung denken. Ein soziologischer Entwurf“, 148.

³⁸³ Vgl. Klein, „Bewegung denken. Ein soziologischer Entwurf“, 148f.

³⁸⁴ Jens Roselt, „Raum“, in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, und Matthias Warstat, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage (Stuttgart: J.B. Metzler, 2014), 279.

erweitert den Raumbegriff noch ein Stück mehr, indem sie das Raumproblem „im Sinne einer interaktiven Beziehung zwischen Zuschauer, Bühne und Zuschauer-raum“³⁸⁵ definiert.

Zunächst grenzt Max Herrmann bereits 1931 den theatralischen Raum als realen Raum vom metaphorischen Raum ab. Unter dem Begriff ‚Bühnenkunst ist Raumkunst‘ sollte allerdings nicht missverstanden werden, dass der Raum alleinig der Selbstzweck des Theaters ist. So gibt es zwar Momente, in denen der Bühnenraum – egal wie er dargestellt ist – ohne Menschen inszeniert wird, allerdings steht nach wie vor die Inszenierung von Geschehen im Bühnenraum im Zentrum der Theaterkunst, weshalb sie als „Vorführung menschlicher Bewegung i m [sic] theatralischen Raum“³⁸⁶ zu verstehen ist. Der theatralische Raum nach Herrmann ist dabei wiederum vom realen Raum abzugrenzen, da dieser selten identisch mit dem theatralen Raum ist.

Der Raum, den das Theater meint, ist vielmehr ein Kunstraum, der erst durch eine mehr oder weniger große innerliche Verwandlung des tatsächlichen Raumes zustandekommt, ist ein Erlebnis, bei dem der Bühnenraum in einen andersgearteten Raum verwandelt wird.³⁸⁷

Christopher Balme weist auf, dass nicht nur die von Herrmann genannten unterschiedlichen Räume Teil des Raumbegriffs in der Theaterwissenschaft sind, sondern sich in der aktuellen Forschung vier Raumkategorien aufzeigen. Auch die Zuschreibungen der Begrifflichkeiten, besonders die des theatralen Raumes, sind anders, als Herrmann es darstellt.

- theatraler Raum meint gewöhnlich die architektonischen Gegebenheiten des Theaters, das Gebäude, und umfasst somit Zuschauer- und Spielraum der Akteure;
- szenischer Raum (oder Bühnenraum) bezeichnet das Spielfeld der Akteure einschließlich des Bühnenbilds;
- ortsspezifischer Raum (oder Aufführungsort) umfasst die Einbettung des Theaterraums in den umgebenen kulturellen Lebensraum der Zuschauer;

³⁸⁵ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 151.

³⁸⁶ Herrmann, „Das theatrale Raumerlebnis“, 153.

³⁸⁷ Ebd.

- dramatischer Raum schließlich bezieht sich auf die im Theatertext niedergelegte Raumsemantik.³⁸⁸

Der amerikanische Theaterwissenschaftler Marvin Carlson hingegen bezieht sich in seinen Ausführungen auf den *performance space* oder *ludic space*³⁸⁹, der flexibler gestaltete, nicht ortsgebundene Räume beinhaltet. Der Raum gilt hier als Begegnungsort, der neben der Funktionalität eines Raumes oder Gebäudes wesentlich mehr Konnotationsebenen enthält.³⁹⁰ So muss der Raum nicht zwingend ein Gebäude oder eine Bühne im klassischen Sinne sein, sondern kann „ein Versammlungsort, ein offener oder eingegrenzter Platz sein oder allgemein der Ort, an dem sich Theater ereignet.“³⁹¹

Bei der Betrachtung eines Tanzturniers ist schnell erkennbar, dass der nach Balme benannte theatrale Raum nicht zwingend ein Raum sein muss, der lediglich für das Tanzen gestaltet ist. So werden Turniere an diversen Orten ausgetragen, sei es in Tanzsportvereinen, Sporthallen oder Theatern. Der szenische Raum, also die Tanzfläche, auf der die Paare – also die Akteur:innen – gegeneinander antreten bzw. auftreten, ist hingegen rein normativ klaren Regeln unterlegen, zum Beispiel was die genaue Größe anbelangt. Aus diesem Grund ist die Tanzfläche in jedem dafür geeigneten Raum erstellbar. Durch die Bewegungen auf der Tanzfläche wird ein Handlungsraum etabliert und in verschiedene Bereiche unterteilt, auf denen unterschiedliche Bewegungen stattfinden. So gibt es eine lange und eine kurze Seite, die wiederum mithilfe unterschiedlicher Figurenkombinationen bedient werden. Auch durch die Anwesenheit einer Jury und eines Publikums entstehen Sichtlinien und Fokuspunkte, die gesondert bedient werden. Außerdem wird der komplette Raum in verschiedene Handlungsräume unterteilt, nämlich einen Zuschauer:innen- und einen Tänzer:innen-Raum. Die Zuschauer:innen bewegen sich außerhalb der Tanzfläche und sind hier durch die Bewegungen der anderen, sich ebenfalls dort befindenden

³⁸⁸ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 152.

³⁸⁹ Vgl. Carlson, *Places of performance*.

³⁹⁰ Vgl. Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 151f.

³⁹¹ Roselt, „Raum“, 279.

Zuschauer:innen eingeschränkt. Die Handlungsräume der Zuschauer:innen sind also sowohl durch die Tänzer:innen als auch die anderen Zuschauer:innen begrenzt.³⁹²

Auch aus tanzwissenschaftlicher Sicht, gerade in Hinblick auf Bewegungen im Raum, möchte ich die grundlegende und wegweisende Arbeit Rudolf von Labans, die unter dem Begriff der Choreutik zusammen gefasst wird, nicht unbenannt lassen. Von Laban verortet den sich bewegenden Menschen in dem ihn umgebenden Raum in der Choreutik, der Raumharmonielehre. Mit dem Ziel, Bewegungen im Raum beschreiben und erfassen zu können, fasst er unter dem Begriff der Kinesphäre zunächst den Bewegungsraum des Körpers zusammen, der sich durch die „maximale Streckung der Gliedmaßen vom Körperzentrum aus ergibt.“³⁹³ Dadurch ergibt sich in der Form eines Kubus, der einfachsten geometrischen Darstellung, zunächst eine Aufteilung in Raumrichtungen (vorne, hinten, links, rechts) und Raumlagen (oben, Mitte, unten) bzw. in drei Vektoren: Oben – unten, links – rechts, vorne – hinten.³⁹⁴ Dieser Self Space, gemäß von Labans Bewegungssystematik, bezeichnet also den individuellen dreidimensionalen Raum, den eine Person unmittelbar um sich herum kontrollieren kann. Dieser subjektive Raum wird durch die Wahrnehmung des eigenen, individuellen Körpers begrenzt und umfasst die sechs genannten Hauptrichtungen. Veränderungen im Self Space beeinflussen die Art und Weise, wie eine Person ihre körperliche Präsenz wahrnimmt und in ihrem unmittelbaren Umfeld agiert.

Stärker an die Bewegungen des (tanzenden) Menschen angepasst, entwickelt er daraus ein Ikosaeder, wobei hier die diagonalen Dimensionen dem Kubus hinzugefügt werden.³⁹⁵

³⁹² Ich möchte hier nochmal besonders darauf hinweisen, dass ich im Folgenden primär solche Turniere betrachte, bei denen ein Publikum zugegen ist. Die meisten Turniere finden ohne Publikum statt, da es sich um Qualifizierungsturniere oder um solche handelt, bei denen das primäre Ziel ist, Punkte für die Klassifizierung zu sammeln. Die Wertungsrichter:innen sind folglich – sowohl bei Turnieren, die mit, als auch die ohne Publikum, das primäre Ziel der Tänzer:innen.

³⁹³ Dominik Mohs, *Kinästhetische Interferenzen: Körpertechnik und Tanznotation im Entwurfsprozess architektonischer Räume*, Architekturen 65 (Bielefeld: transcript, 2021), 103.

³⁹⁴ Vgl. ebd., 103, 118ff.

³⁹⁵ Vgl. ebd., 119f.

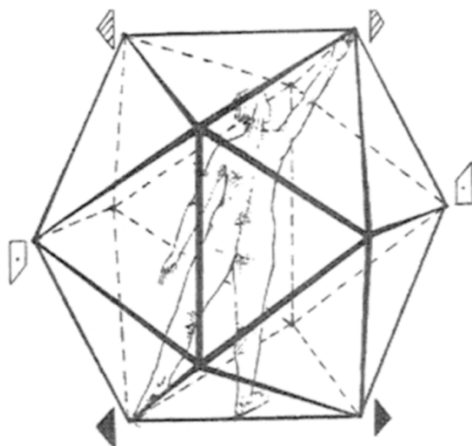


Abb. 16 Ikosaeder als Darstellung der Kinesphäre nach Laban³⁹⁶

Den Raum, in dem die dynamischen Aktionen stattfinden, benennt er schließlich als Dynamosphäre.³⁹⁷ Dieser Bereich ist größer als der Self Space und kann sogar den General Space, also den objektiven dreidimensionalen Raum außerhalb des individuellen Self Space, in dem Bewegungen zwischen verschiedenen Individuen oder Objekten stattfinden, übertreffen. Die Übertragung dieser speziell für den modernen Ausdruckstanz entwickelten Begrifflichkeiten auf die Standard-Turniertänze ist dahingehend besonders interessant, dass die Tänzer:innen zwar alleinige Bewegungen durchführen, aber diese mit den Bewegungen eines/einer Partner:in so in Einklang gebracht werden müssen, dass diese zwei Tänzer:innen als eine Instanz auf der Tanzfläche agieren. Somit lässt sich der Self Space zwar auch als der Bereich definieren, der den/die einzelne:n Tänzer:in umgibt, allerdings überschneidet er sich mit dem des/der Tanzpartner:in, sodass ein Self Space des Tanzpaares entstehen kann. Der General Space ist dann der Raum außerhalb des Tanzpaares, in dem die Interaktionen mit anderen Paaren stattfinden. In seiner Antriebslehre führt von Laban schließlich verschiedene Parameter ein, die zur Analyse von Bewegungen benutzt werden können. Dabei spielen der Raum und die Bewegung darin auch eine Rolle, und zwar durch die zentrale Frage danach, wohin die Bewegung geht.³⁹⁸ Da der Fokus bei diesem

³⁹⁶ Ebd., 119.

³⁹⁷ Vgl. ebd., 119f.

³⁹⁸ Vgl. Katja Schneider, „Wie stehen? Ein Vorschlag zur Kombination von Tanz- und Bewegungsanalyse mit Kontextualisierungs- und Referenzialisierungsstrategien“, in *Methoden der Theaterwissenschaft*, hg. von Christopher B. Balme und Berenika Szymanski-Düll, Forum Modernes Theater, Band 56 (Tübingen: Narr Francke Attempto, 2020), 200.

Modell allerdings vielmehr auf den Tänzer:innen und den Bewegungen im Raum liegt als auf dem Raum und der Beziehung der Tänzer:innen innerhalb dieses Raumes, werden im weiteren Verlauf der Raumanalyse eher die theaterwissenschaftlichen und soziologischen Konzepte in den Blick genommen.

Das soziologische Konzept des Handlungsraums lässt sich zuletzt durch die Bezugnahme auf die Anderen auch dahingehend in die Theater- und Tanzwissenschaft erweitern, als dass im Fall der Turniere der eigene Bewegungs- und somit Handlungsraum klar durch die anderen Paare auf der Tanzfläche eingeschränkt wird und damit Distanzräume geschaffen werden. Gerade in den Standardtänzen, die sich durch die Bewegung im Raum charakterisieren, entstehen oft Situationen, in denen andere Paare ein Hindernis darstellen und somit den Handlungsraum eingrenzen.³⁹⁹ Neben der Einschränkung durch die Tänzer:innen auf der Fläche, sind den Bewegungen der Paare zudem durch die Zuschauer:innen Grenzen gesetzt. Die Barriere zwischen den Tänzer:innen und Publikum kann beispielsweise durch verbale und akustische Zeichen wie das Zurufen der Namen und Nummern oder durch Applaus durchbrochen werden.

Carlson folgend vereint der Begriff des *ludic space* sowohl den theatralen als auch den szenischen Raum und damit auch den Handlungsraum in sich, weshalb ich in meinen weiteren Untersuchungen zwischen dem ludischen und dem Handlungsraum unterscheide. Handlungsräume werden durch Bewegungen in diesen dominiert, was vor allem bei der Betrachtung des Geschehens auf einer Tanzfläche relevant ist. So gibt es zwei zentrale räumliche Vorstellungen im Turniertanz: Den physischen Ort, der sowohl den gesamten Raum des Turniers als auch die Tanzfläche beinhaltet, und eben den abstrakten Raum, der die Handlungen beschreibt. In Kapitel 4.1.1 beziehe ich mich daher zunächst auf den realen Ort, die Tanzfläche und die Anforderungen an jene, ebenso wie den erweiterten Bereich, der auch die Jury und Zuschauer:innen beinhaltet. In Kapitel 4.1.2 steht folgend die Bewegung auf der Tanzfläche, ggf. mit anderen Paaren, im Zentrum. Unterscheiden werde ich jeweils die unterschiedlichen Turnierformen, einerseits die Einzel- und Formationsturniere,

³⁹⁹ Vgl. Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 231.

andererseits die Standard-Kürturniere, da sich hier vor allem der Handlungs- und Distanzraum unterscheidet.

4.1.1 Der ludische Raum

A permanently or temporarily created ludic space, a ground for the encounter of spectator and performer [...].⁴⁰⁰

Der ludische Raum nach Carlson bietet die Basis für einen Ort, an dem Zuschauer:innen und Akteur:innen aufeinandertreffen. Die Begegnung dieser, nicht aber die Aktion der Akteur:innen, wird damit in den Mittelpunkt gerückt und bietet einen wesentlich größeren Interpretationsspielraum als der rein räumliche, theatrale oder szenische Raum. Obwohl Carlson diese Definition für die Theaterraumdiskussion benennt, ist sie ebenfalls auf den Turniertanz anzuwenden, da hier nicht nur der Wettbewerb als Sportveranstaltung durchgeführt wird, sondern auch die Begegnung zwischen Zuschauer:innen und Tänzer:innen von Bedeutung ist und eine Inszenierung auf der Tanzfläche stattfindet. Somit lassen sich der theatrale und der szenische Raum unter den Begriff des ludischen Raumes fassen, da beide Flächen einerseits rein räumlich inbegriffen sind, aber andererseits auch die immaterielle Ebene der Interaktion zwischen den zwei von Balme aufgefassten Begriffen besteht. Hier ist nicht nur der physische Raum mitgedacht, sondern bereits dessen Benutzung und Verwendung, unabhängig von der eigentlichen Spielfläche. Abgesehen davon ist der Raum an sich bereits als ein abstraktes Konstrukt zu begreifen, da ohne subjektive Bezugsgrößen Parameter wie unten/oben, nah/fern, rechts/links, vorne/hinten keine maßgeblichen Angaben darstellen. Somit besteht jeder Raum immer aus einer Relation zwischen Mensch und Raum und damit in meinem Fall auch dem Raum, in denen Turniere ausgetragen werden.⁴⁰¹

Zunächst benötigt es für ein Tanzturnier einen Ort, an dem die Rahmenbedingungen stimmen. Je nach Turnier unterscheiden sich nicht nur die Anforderungen an die Tanzfläche selbst, sondern auch an die sie umgebenden Räumlichkeiten. Während kleinere, regionale Turniere oftmals in Tanzsportvereinen ausgetragen

⁴⁰⁰ Carlson, *Places of performance*, 6.

⁴⁰¹ Vgl. Roselt, „Raum“, 284f.

werden⁴⁰², sind größere, internationale, aber auch nationale Turniere sich wiederholende Veranstaltungen, die einen besonderen Ort benötigen, zum Beispiel aufgrund ihrer Relevanz im internationalen Kontext.

If some of the European competitions are less elegant, more sportsmanlike affairs – taking place in athletic halls and the like – other European events are the epitome of class and distinction, such as: ‘the International’, [...] [that takes place] in London’s Royal Albert Hall [...].⁴⁰³

Nach Balmes Definition handelt es sich also bei dem theatralen Raum um den Raum, in dem das Turnier in seiner Gänze stattfinden kann. Dabei wird nicht nur eine Tanzfläche benötigt, sondern auch Umkleieräume, Toiletten, aber auch Platz für Wertungsrichter:innen und Zuschauer:innen. Das kann, wie bereits benannt, ein Tanzsportverein oder auch ein Theater sein. Zudem gibt es Turniere, bei denen nicht nur der Wettbewerb im Vordergrund steht, sondern auch weitere Veranstaltungen stattfinden wie etwa ein glamouröser abendlicher Ball.

So wird zum Beispiel beim jährlichen Ball der Nationen im Deutschen Theater München der Kampf um den Europapokal in den Standard- oder Lateintänzen ausgetragen. Das Besondere bei diesem Turnier ist, dass nicht nur der Wettbewerb im Vordergrund steht, sondern die Zuschauer:innen die Möglichkeit haben, in den Pausen zwischen den Wettbewerbsrunden selbst zu tanzen. Das Theater wird für diesen Zweck umgebaut, indem das Parkett zur Tanzfläche umfunktioniert wird und die Zuschauer:innen darum herum – neben der Tanzfläche, auf den Rängen und auf der Bühne – sitzen können. Die Bühne fungiert dabei nicht als Bühne im klassischen Sinne. Hier sitzt, neben einem Teil des Publikums, auch das Orchester, das die Live-Musik zum Tanzen spielt. Dadurch verliert die eigentliche Bühne ihren Zweck als Fokuspunkt.

⁴⁰² Solche kleinen Wettbewerbe finden in nahezu jedem Tanzsportverein statt. Siehe u.a. Club Céronne im ETV Hamburg e.V., „Club Céronne Frühlingpokal“, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://ceronne.de/event/fruehlingpokal/>; Gelb-Schwarz-Casino München e.V., „Nikolauspokal 2022“, *balldernationen.eu*, 11. Dezember 2022, letzter Zugriff am 12.02.2024, https://www.gsc-muenchen.de/news/news-detailansicht?tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&tx_news_pi1%5Bcontrol-ler%5D=News&tx_news_pi1%5Bnews%5D=265&cHash=4f60fbc3815e293bfa22503dc003d51.

⁴⁰³ Marion, *Ballroom*, 56f.

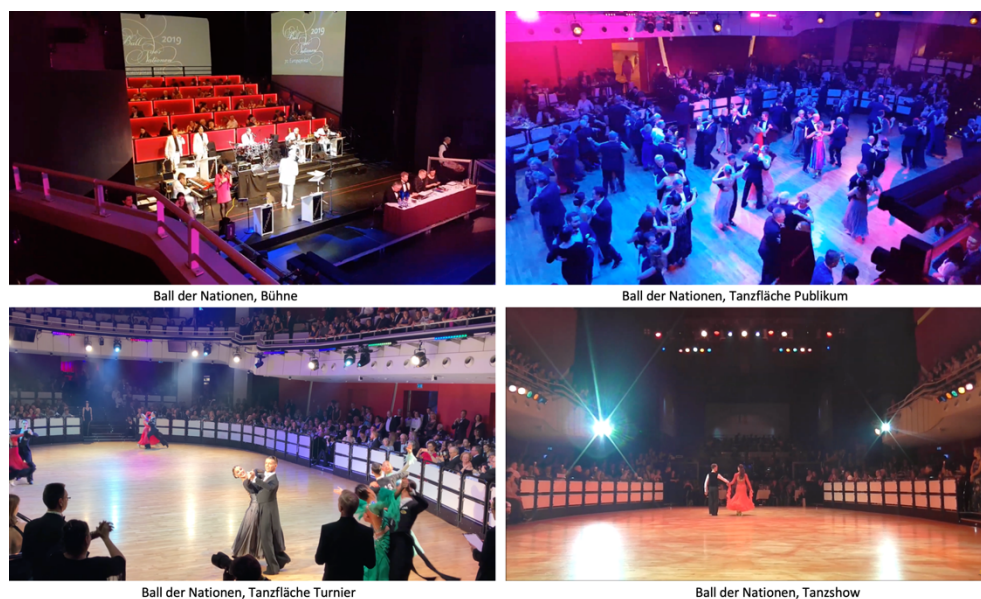


Abb. 17 Ball der Nationen München⁴⁰⁴

Besonders ist bei dieser Veranstaltung die Trennung der Handlungsräume von Zuschauer:innen und Turniertänzer:innen. Während die Benutzung der Tanzfläche bei regulären Turnieren lediglich den teilnehmenden Paaren zusteht, ist dies beim Ball der Nationen anders. Allein der Name weist darauf hin, dass hier nicht der Europapokal im Zentrum steht. Dadurch werden die getrennten Handlungsräume – Tanzfläche und Zuschauer:innenraum – zwar auch geöffnet, allerdings werden sie nicht ausschließlich von den jeweiligen Personengruppen genutzt. Die Tanzfläche bleibt zwar die Tanzfläche, im Zuschauer:innenraum wird also nicht getanzt, jedoch tanzen die Zuschauer:innen ebenfalls auf dieser Fläche. Sie brechen somit aus ihrem Handlungsraum aus und treten in den der Turniertänzer:innen ein. Neben dem Wettbewerb und dem Tanzen findet zudem eine Tanzshow statt. Diese wiederum ist gänzlich in den Theaterkontext einzuordnen, da hier explizit eine Performance erstellt und gezeigt wird, die zwar als Subjekt ebenfalls die Paartänze enthält, allerdings nicht in Wettbewerbsform stattfindet. Die Bühne für die Show bildet ebenfalls die

⁴⁰⁴ Bühne: Юрий Пиотровский, „Ball der Nationen, München, Quickstep, Publikum, 9.02.19“, *YouTube*, 10. Februar 2019, TC 0:14, <https://www.youtube.com/watch?v=MY3zzqnrF0Q>; Tanzfläche Publikum: Ebd., TC 0:20; Tanzfläche Turnier: Tanz-Lehrer.com, „Anton Skuratov & Alena Uehlin Quickstep - Ball der Nationen 2019“, *YouTube*, 13. Februar 2019, TC 1:08, <https://www.youtube.com/watch?v=FBxzCeFYvNA>; Tanzshow: meintanzlehrer, „meintanzlehrer | wochenkalender KW3 | Gehschritte Standard“, *YouTube*, 15. Januar 2020, TC 0:45, <https://www.youtube.com/watch?v=M4AuV6siYrU>.

Tanzfläche, um die das Publikum herumsitzt.⁴⁰⁵ Die unterschiedlichen Arten der Nutzung der Tanzfläche werden zudem, wie in Abb. 17 zu sehen, unterschiedlich beleuchtet, und erhalten somit auch dadurch eine differenzierte Wahrnehmung.

„Der Weg des Turniertänzers zum Parkett führt durch ein Nadelöhr. Dieses Nadelöhr heißt Umkleideraum. [...] Im Wortsinn ist diese Vorhölle ein Ort der Reinigung – und die Vorstufe zum Paradies.“⁴⁰⁶ Wie Anton Baumeister hier sehr treffend formuliert, ist nicht nur die Tanzfläche an sich, sondern gerade auch die Umkleideräume ein sehr elementarer Ort für den Turniertanz. „Er dient auch als Gymnastikzelle, als *beauty-shop* [Hervorhebung im Original] und hin und wieder auch als Beichtstuhl oder gar als Purgatorium.“⁴⁰⁷ Bevor die Paare das Turnier tanzen, müssen sie sich dafür umziehen und kostümieren, wodurch ein ähnlicher Prozess wie bei einer Theaterperformance stattfindet. So kann der Umkleideraum als Transformationsraum gesehen werden, der Ort, an dem sich die Tänzer:innen als Sportler:innen ebenfalls zu Performer:innen verwandeln.⁴⁰⁸ Dass sich die Gegebenheiten zwischen einer Theater- und Turnierumkleide voneinander unterscheiden, wird allerdings an den Anforderungen an diese verdeutlicht. Während es im Theater üblich ist, dass es Materialien wie Haken für Kleidung, Spiegel und vor allem Platz für die einzelnen Performer:innen gibt, ist dies beim Turniertanz nicht zwingend der Fall. Hier kommt es darauf an, an welchem Ort das Turnier ausgetragen wird und in welchem Maß die Räumlichkeiten darauf ausgerichtet sind.

Wenn es die Umstände erfordern, werden folglich alle ankommenden Tanzpaare kunterbunt in irgendeinen Raum zusammengetrieben [...]: in den Geräte-
raum einer Turnhalle; in die Remise einer Gaststätte, wo im Hochsommer die
Dekoration von Fastnacht vor sich hin gammelt; in die Bibliothek eines

⁴⁰⁵ Vgl. Gelb-Schwarz-Casino München e.V., „Ball der Nationen“, *balldernationen.eu*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.balldernationen.eu/der-ball>.

⁴⁰⁶ Anton Baumeister, Hrsg., *Tanzen macht Spaß* (München: Kastell, 1994), 18.

⁴⁰⁷ Ebd.

⁴⁰⁸ Es ist anzumerken, dass die Transformation und die Vorbereitung auf das Turnier bereits weit im Voraus passiert. Auf die genauen Prozesse, vor allem bezogen auf die Kostümierung und das Makeup gehe ich detaillierter in Kapitel 4.3.1 ein. Siehe außerdem u.a. Baumeister, *Tanzen macht Spaß*; Allure, „A Ballroom Dancer’s Entire Routine, from Waking Up to the Dance Floor | Allure“, *YouTube*, 26. Mai 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=hs7by3KxYNA> zuletzt aufgerufen 30.01.2024.

Bildungszentrums, wo es viele lehrreiche Bücher, aber keine Kleiderhaken und ganz sicher keinen Spiegel gibt.⁴⁰⁹

Dass dieser Raum eigentlich einen viel höheren Stellenwert bekommen sollte, lässt sich an der Zeit, die dort verbracht wird, feststellen. Die Vorbereitung und das Umziehen und Schminken, also das Verwandeln zum/zur Turniertänzer:in, kann mehrere Stunden dauern, in denen nicht nur die äußere, sondern auch die innerliche Vorbereitung stattfindet.⁴¹⁰ Hier zeigt sich im Besonderen, dass ein theaternaher Kontext geschaffen wird.

Weiterhin ist der Bereich, in dem sich die Zuschauer:innen und ebenso die Jury aufhalten, wichtiger Bestandteil des theatralen Raumes. Im theaterwissenschaftlichen Kontext lassen sich nach Carlson fünf räumliche Interaktionsformen feststellen, die das Verhältnis von Raum-Zuschauer:innen-Darsteller:innen aufweisen.

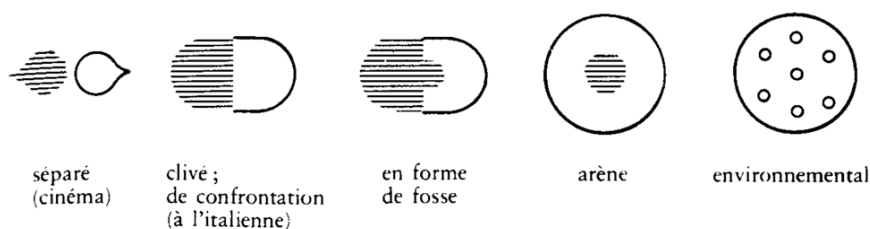


Abb. 18 Interaktionsmodelle nach Carlson⁴¹¹

Während im Theaterkontext die Form der Arena selten in Gänze durchgeführt werden kann, bietet sie die Grundlage für Turniere. Diese Form ist die am stärksten integrierte mit einem klar definierten Publikum-Akteur:innen-Raum, da der Spielraum vollständig vom Publikum umgeben ist. Die Zuschauer:innen nehmen die Akteur:innen als räumlich in die Welt des Publikums integriert wahr. Das Bühnenbild spielt dafür eine nachrangige Rolle und ist beim Turniertanz nicht gegeben.⁴¹² Auch der Begriff der Raumbühne lässt sich in den Kontext des Turniertanzes etablieren.

⁴⁰⁹ Baumeister, *Tanzen macht Spass*, 21f.

⁴¹⁰ Vgl. Ericksen, *Dance with Me*, 135f.

⁴¹¹ Marvin Carlson, „Histoire des codes“, in *Théâtre. Modes d'approche*, hg. von André Helbo u. a. (Bruxelles: Méridiens Klincksieck Editions Labor, 1987), 67.

⁴¹² Vgl. ebd., 66f.

Zentral für diese Entwicklung ist, dass der Aufführungsraum nicht mehr als Kulissenbühne entworfen wird, auf der gemalte Leinwände einen >anderen< oder fiktiven R[aum] repräsentieren, sondern nunmehr der reale R[aum] des Theaters als Handlungs- und Wahrnehmungsraum gestaltet wird.⁴¹³

Der reale Raum, in dem das Turnier stattfindet, ist also bereits auch der theatrale Raum, in dem die Performance stattfindet, da sie nicht transformiert werden muss. Turniere, egal wo sie sich ereignen, bilden nun die Form der Arena ab und integrieren damit die Zuschauer:innen in das Wettbewerbsgeschehen. Im Gegensatz zu einer Theaterperformance, bei der in der Regel Bühnenbilder eingesetzt werden und daher eine vollumfängliche Arenaform selten möglich ist, bietet der Turniertanz durch die Tanzfläche, die ohne weitere Requisiten oder Bühnenbilder bespielt wird, die perfekte Möglichkeit, die Form der Arena zu wählen. Ebenfalls unterstützend ist die Tatsache, dass die Tanzfläche und vor allem die Richtungen der Tanzaktionen nicht auf einer der vier Seiten fokussiert, sondern gleichermaßen in alle Richtungen verteilt sind. Daher kann die Fläche von jeder Position drum herum gleichermaßen gut im Blick behalten werden.

⁴¹³ Roselt, „Raum“, 283.

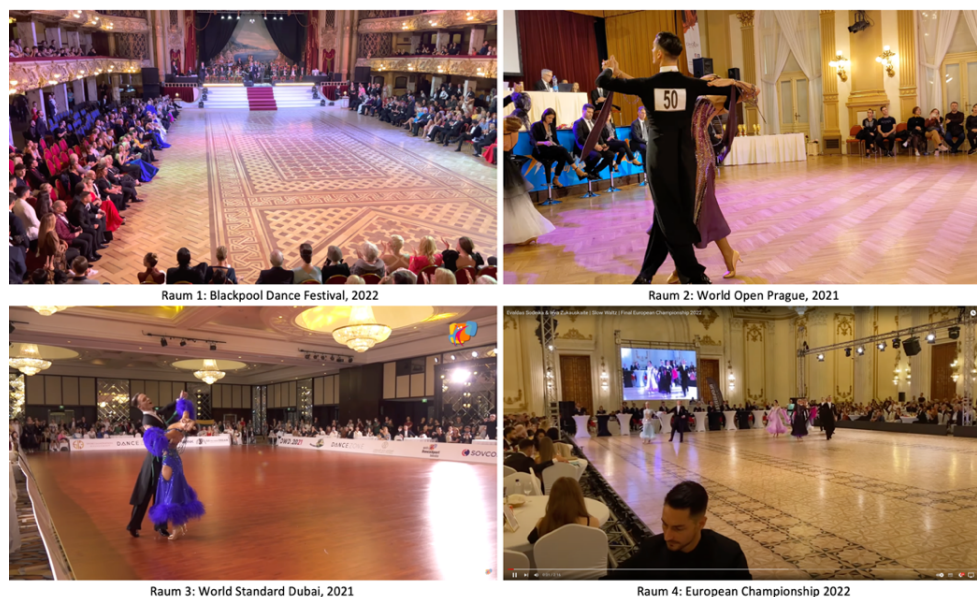


Abb. 19 Turnierräume⁴¹⁴

Wie hier anhand von Abb. 19 gut erkennbar ist, gibt es eine Grundstruktur, die sich bei allen Turnieren ähnelt. So ist die Tanzfläche, wie bereits beschrieben, von den Zuschauer:innen umrahmt. Diese befinden sich allerdings oftmals nur an drei Seiten, da auf der vierten die Wertungsrichter:innen und je nach Turnier auch das Orchester oder die Band positioniert sind. Die Positionierung der Wertungsrichter:innen ist allerdings nur bei größeren Turnieren auf einer Seite festgelegt, bei kleineren und oftmals nationalen Turnieren sind die Jurymitglieder auf alle Seiten verteilt und es ist nicht immer Publikum anwesend.⁴¹⁵ Die Positionierung der Wertungsrichter:innen ist zwar für die Performance der Tänzer:innen nicht prägend, diese wird nicht explizit in Richtung der Jury ausgerichtet, wie sich zum Beispiel beim Beenden des Tanzes und der anschließenden Verbeugung oder auch beim Tanzen von Posen zeigt. Trotzdem

⁴¹⁴ Vgl. Raum 1: DANCE SPORT ONLINE, „The Open Blackpool 2022 | Final | Professional Latin“, *YouTube*, 11. Mai 2022, TC 0:01, <https://www.youtube.com/watch?v=7mpJjnZ9haw>; Raum 2: Ballroom Today, „WDSF World Open Prague | Standard Final Waltz“, *YouTube*, 25. September 2022, TC 1:09, <https://www.youtube.com/watch?v=0GHkCRM8DBc>; Raum 3: DanceSportTotal, „Final | 2021 PD World Standard | Dubai, UAE“, *YouTube*, 20. Dezember 2021, TC 5:40, <https://www.youtube.com/watch?v=bHHI7EOo26k&t=350s>; Raum 4: Ballroom Today, „Evaldas Sodeika & Ieva Zukauskaite | Slow Waltz | Final European Championship 2022“, *YouTube*, 30. Mai 2022, TC 0:02, <https://www.youtube.com/watch?v=V7hziVfsU1M>.

⁴¹⁵ Vgl. dazu u.a. V-I-P.tv, „Sbg LM 2013 - Finale Standard C“, *YouTube*, 8. April 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=aUN5Klt5oDs>; Teen Dance Club Frauenfeld, „SWISS OPEN 2018 - Final Standard Junior II“, *YouTube*, 10. September 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=lxWVfEDyB3s>.

spielt es durchaus eine Rolle, wo das Wertungsgericht positioniert ist, da seine Mitglieder trotz ihrer guten Schulung in der Regel zunächst das betrachten, was direkt vor ihnen passiert. In den Standardtänzen besteht der Vorteil, dass es sich um Tänze handelt, die sich kreisförmig im Raum bewegen, sodass die Tänzer:innen an allen Seiten der Fläche vorbeikommen.

Die Zuschauer:innen sitzen bei den hochklassigen Turnieren in der Regel ähnlich wie im Theater. Allerdings variiert es je nach Turnier, wie viele Zuschauer:innen Platz haben und ob lediglich Stuhlreihen oder gar Plätze mit Tischen aufgebaut sind. So lässt sich auch ein anderer Fokus auf das Turnier richten: Bei einem Aufbau mit Tischen wird der Fokus auch auf die anderen Zuschauer:innen und gegebenenfalls das Essen und/oder Trinken gelenkt, wodurch das Geschehen auf der Tanzfläche nicht mehr alleinig im Mittelpunkt steht und die gesellschaftliche Komponente ebenfalls bedient wird. Die Tanzfläche ist dabei auf unterschiedliche Art und Weise vom Zuschauer:innenraum getrennt. So gibt es Turnierformen, bei denen allein durch die Bestuhlung die Grenzen der Tanzfläche markiert werden, bei anderen Turnieren ist der Bereich extra durch Banden abgetrennt (siehe Abb. 19). Bei kleineren Wettbewerben – gerade bei solchen, die in Vereinsräumen stattfinden – müssen die Zuschauer:innen hingegen oftmals an einer Seite stehen, die sich im Raum befindenden Spiegel werden abgehängt und die Wertungsrichter:innen positionieren sich verteilt um die Tanzfläche. Besonders bei kleinen Turnieren ist es aber auch möglich, dass kein Publikum anwesend ist, sondern dieses nur aus den anderen Tanzpaaren besteht, die wegen der Teilnahme am Wettbewerb und nicht des Zuschauens wegen vor Ort sind.

So manifestiert sich auch bei Turnieren der materielle Raum als Ordnungsraum dadurch, dass die soziale Ordnung in ihm wiedergespiegelt wird. Beim Turnier hat der/die Wertungsrichter:in eine sozial höher gestellte Position als der/die Zuschauer:in, und die Platzierung im Raum gleicht sich dem an, indem die Wertungsrichter:innen direkt an der Tanzfläche stehen, während die Zuschauer:innen sich um diese herum positionieren müssen. Eine Sichteinschränkung ist dabei also für die Zuschauer:innen nicht ausgeschlossen, während die Wertungsrichter:innen freie Sicht auf die Tanzfläche haben. Diese hierarchisierende Ordnung setzt dann wiederum die Bedingungen und Handlungsräume der Akteur:innen fest. So tanzen die

Teilnehmer:innen zwar eine feste Choreografie, können aber ihre Bewegungen durch Schrittgrößen und Drehgrade so variieren, dass sie von Wertungsrichter:innen besser gesehen werden. Wenngleich beim Standard – im Gegensatz zu manchen der eher stationären lateinamerikanischen Tänzen – die Positionierung vor Wertungsrichter:innen durch die Bewegung im Raum nicht so offensichtlich stattfinden kann, ist doch das Gesehenwerden durch diese und nicht das Publikums vorrangig.⁴¹⁶

Eine besondere Form der Turniere und der räumlichen Anordnung im Sinne der Arena entsteht bei Wettbewerben wie *Hessen tanzt*, *Blaues Band der Spree* oder *OWL Tanzt*. Diese finden in großen Hallen und Arenen statt, in denen es sogar diverse Tanzflächen gibt, die gleichzeitig betanzt werden.



Abb. 20 Hessen tanzt 2022⁴¹⁷

Wie in Abb. 20 gut erkennbar ist, entstehen mehrere Tanzflächen, die insgesamt von Zuschauer:innenrängen umgeben sind. Die Wertungsrichter:innen verteilen sich um die jeweiligen Tanzflächen herum, welche die einzelnen Wettbewerbsbereiche markieren. So lässt sich hier also von einer doppelten Arenaform sprechen. Die Wertungsrichter:innen betrachten das Geschehen zwischen den Tanzflächen von allen Seiten und das Publikum wiederum rahmt die gesamte Fläche.

⁴¹⁶ Vgl. Klein, „Bewegung denken. Ein soziologischer Entwurf“, 149f.

⁴¹⁷ İşte Böyle, „Hessen Tanzt 2022 - Frankfurt Eissporthalle“, *YouTube*, 17. Mai 2022, TC 0:01, <https://www.youtube.com/watch?v=EE2dtAW6plc>.

Der szenische Raum bei Turnieren an sich ist folglich die Tanzfläche, auf denen die Paare gegeneinander antreten. Auch wenn die Tanzfläche unterschiedlich gestaltet und strukturiert ist, unterliegt sie strengen numerischen Regeln:

6.3 Turnierflächen

- 6.3.1 Für internationale und Deutsche Meisterschaften der Sonderklassen mindestens 240 m², wobei keine Seitenlänge kürzer als 13 m sein darf.
- 6.3.2 Für alle vom DTV-Präsidium ausgeschriebenen sonstigen Turniere mindestens 180 m², wobei keine Seitenlänge kürzer als 12 m sein darf.
- 6.3.3 Für alle sonstigen Meisterschaften und Offene [sic] Turniere mindestens 80 m², wobei keine Seitenlänge kürzer als 7 m sein darf.⁴¹⁸

In diesem Auszug aus der Turnier- und Sportordnung (TSO) des DTV lässt sich klar erkennen, dass die Fläche je nach Turnierform festgelegt ist. Dies bezieht sich zunächst allerdings nur auf die Einzelturniere. Für Formationsturniere gelten davon abweichende Regelungen:

- 14.1.1. Für Deutsche Meisterschaften und Bundesliga mindestens 200 m², wobei keine Seitenlänge kürzer als 12 m sein darf.
- 14.1.2. Für alle anderen Ligen mindestens 180 m², wobei keine Seitenlänge kürzer als 12 m sein darf.
- 14.2 Small Groups
Für alle Turniere mindestens 120 qm, wobei keine Seitenlänge kürzer als 10 m sein darf.⁴¹⁹

Im internationalen Bereich in den WDSF Competition Rules, wird hingegen nur die Quadratmeterfläche – unabhängig der Turnierform – vorgegeben.

- 8.2.4. The semi-final of any competition must be danced in two heats on a floor with an area of less than 250 square meters.
- 8.2.5. No more than 10 couples may dance in each heat of a competition round, up to the quarter-final in WDSF World Championships, WDSF Open World Championships and WDSF Continental Championships.

For all other competitions with floor of at least 300 sq.m (m²), no more than 14 couples may dance in any heat of a competition round. For all

⁴¹⁸ Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, 28.

⁴¹⁹ Ebd., 55.

other competitions with smaller floors, the maximum number of couples should be reduced proportionately, mandating an absolute maximum of 12 couples for any heat of a competition round.⁴²⁰

Obwohl hier die Seitenlängen nicht benannt werden, gibt es einen weiteren Parameter, der für die Nutzung des szenischen Raumes relevant ist: Die Anzahl der gleichzeitig tanzenden Paare. So darf ab einem bestimmten Niveau bzw. ab einer bestimmten Runde – dem Halb- oder Viertelfinale – nicht mehr mit beliebig vielen Paaren pro Gruppe angetreten werden. Auch bei kleineren Turnieren gibt es die Vorschrift, dass maximal zwölf Paare gleichzeitig auf der Fläche gegeneinander antreten dürfen. Durch die Restriktion der gleichzeitig tanzenden Paare wird gewährleistet, dass alle Paare gesichtet werden können und zudem genügend Platz für die Ausführung der Tänze gegeben ist. Gleichzeitig kann es durch die Vielzahl der tanzenden Paare auch schnell zu einer Überforderung der Zuschauer:innen kommen, da auf der Tanzfläche vieles gleichzeitig passiert.

Im sportlichen Sinne lässt sich also festhalten, dass die Zuschauer:innen eine zweitrangige Rolle spielen. Das Wertungsgericht ist der zentrale Adressat der Tänzer:innen. Da es auch für dieses zu einer Überforderung aufgrund der vielen Tanzpaare kommen kann, ist es sinnvoll, dass die einzelnen Wertungsrichter:innen um die Tanzfläche verteilt sind, damit alle Paare gleichermaßen bewertet werden können. Ansonsten kann es bei den Wertungsrichter:innen, bei denen Tanzpaare nicht in direkter Sichtlinie tanzen, durchaus zu einer auffallend schlechteren Bewertung kommen. Anders verhält es sich bei den Kür- oder Formationsturnieren, bei denen nicht mehrere Paare nach der Aufmerksamkeit der Wertungsrichter:innen streben, sondern ein Paar bzw. eine zusammengehörige Gruppe an Paaren alleinig im Zentrum steht.

4.1.2 Der Handlungsraum

Im Zentrum des Wettbewerbs steht nun das Geschehen auf der Tanzfläche. Wie Gabriele Klein festhält, beschreiben körperliche Bewegungen die Performanz der Handlungsintention und werden dann zu sozialen Handlungen, wenn sie sich auf das

⁴²⁰ World Dance Sport Federation, „WDSF Competition Rules“, 37f.

Verhalten anderer beziehen und ihren Ablauf an ihnen orientieren.⁴²¹ Somit lässt sich das Geschehen auf der Tanzfläche eindeutig als soziale Handlung verstehen, die nach dem Soziologen Erving Goffman fundamental von der Organisation des Körpers in Raum und Zeit abhängt. Er beschreibt, dass eine Situation durch die „leibgebundene Kundgabe“⁴²² anderen Akteur:innen vorhersehbar gemacht wird. Das Erkennen und Verstehen der Anderen wiederum bezeichnet er als „einfache Leibeskontrolle“⁴²³, was jedoch – wie die leibgebundene Kundgabe auch – voraussetzt, dass körperliche Bewegungen kulturell kodiert und dadurch intersubjektiv verständlich sind.⁴²⁴

Die Bewegungen im Raum, in diesem Fall also auf der Tanzfläche, sind in den Standard-Turniertänzen sehr stark kulturell kodiert. So ist zunächst die Tanzrichtung zu beachten. Diese *Line of Dance* ist eine imaginäre Linie, die in den Standardtänzen gegen den Uhrzeigersinn erfolgt. Allerdings verlaufen nicht alle Bewegungen strikt nach dieser Linie. Einige können quer dazu verlaufen, sich ein- und ausflechten oder sich sogar kurzzeitig gegen die Tanzrichtung bewegen. Das hängt von den jeweiligen Figuren ab, die getanzt werden. Die Grundrichtung bleibt allerdings bestehen. Auf den Seiten wird sich in der Regel wesentlich mehr fortbewegt, besonders auf der langen Seite, die Ecken werden für starke Drehungen und Richtungsänderungen genutzt. So gibt es explizite Figuren, durch die möglichst viel Raumgewinn ertanzt werden kann, wie die Rechtsflechte im Langsamen Walzer oder die Chasses, die im Slowfox getanzt werden.⁴²⁵ Durch diesen Bewegungsfluss gibt es – wie bereits im vorangegangenen Kapitel beschrieben – kein ‚Vorne‘ oder keine klaren Sichtlinien seitens des Publikums und der Jury. Dies gilt sowohl für die Standard-Einzelwettbewerbe als auch für die Standard-Kür.

Anders verhält es sich bei den Formationswettbewerben. Hier gibt es eine klare Vorschrift bezüglich der Sichtlinien und der Tanzrichtung. „14.3 Die längere der

⁴²¹ Vgl. Klein, „Bewegung denken. Ein soziologischer Entwurf“, 138.

⁴²² Erving Goffman und Rolf Wiggershaus, *Das Individuum im öffentlichen Austausch: Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*, 1. Aufl., [Nachdr.], Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 396 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009), 32.

⁴²³ Ebd., 34.

⁴²⁴ Vgl. Klein, „Bewegung denken. Ein soziologischer Entwurf“, 141f.

⁴²⁵ Vgl. Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 189.

Flächenseiten muss die Tanzrichtung sein.“⁴²⁶ So wird nicht nur die kreisförmige Tanzrichtung ausgehebelt, sondern auch die Sichtlinien und -richtung, da es nun ein explizites hinten und vorne gibt, das sich nicht ändert.



Abb. 21 WDSF World Championship Formation, 2022⁴²⁷

Das Publikum verteilt sich dennoch, wie in Abb. 21 erkennbar ist, um die gesamte Tanzfläche herum und die Jury positioniert sich ebenfalls, wie bei den Einzelwettkämpfen, an der kurzen Seite. Der/die Trainer:in sitzt hier allerdings auf der Tanzfläche und zeigt die Tanzrichtung an, da es schließlich zwei lange Seiten gibt.

Der Bezug auf die Anderen ist es, was den Handlungsraum ausmacht und auch bei den Turniertänzen – egal in welcher Kategorie – von elementarer Bedeutung ist. Dabei sind die von Goffman eingeführten Begriffe der leibgebundenen Kundgabe und Leibeskontrolle zwar in seinem Fall auf den öffentlichen Raum bezogen, allerdings trotzdem anwendbar auf das Geschehen auf der Tanzfläche, gerade im Einzelturniertanz. „So bewegt [...] das Individuum sich [...] in einer solchen Weise, daß Richtung, Geschwindigkeit und Entschlossenheit zum Einhalten des eingeschlagenen Kurses erkennbar werden.“⁴²⁸ Weiterhin stellt er fest, dass durch eine Intensionskundgabe die

⁴²⁶ Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, 55.

⁴²⁷ DanceSportTotal, „Jantar Elblag (POL) | 2022 WDSF World Championship Formation Braunschweig“, *YouTube*, 11. Januar 2023, TC 2:18, <https://www.youtube.com/watch?v=8WOfhIVeXEI>.

⁴²⁸ Goffman und Wiggershaus, *Das Individuum im öffentlichen Austausch*, 32f.

Handlung eines Individuums durchschaubar wird. Gerade das ist bei den Einzeltur- niertänzen besonders wichtig, da sich hier, wie bereits im vorangegangenen Kapitel beschrieben, oftmals mehrere Tanzpaare gleichzeitig auf der Tanzfläche befinden. Ihre Choreografien sind dabei nicht aufeinander abgestimmt, sondern ko-existieren gleichzeitig. Damit keine Kollisionen stattfinden, benötigt es eine Abstimmung der Paare untereinander und anschließend auch eine Abstimmung des Paares in sich. Nach Goffman findet während des Tanzes zunächst ein Abtasten statt, bei dem sich die Teilnehmer:innen einen Überblick über die Tanzfläche verschaffen.

Wenn ein Fußgänger [...] die Straße entlanggeht, sucht er in der Regel den Kurs der Personen, die sich in einem nahen Umkreis vor ihm befinden, zu kontrollie- ren, während er die ihm nächsten ein oder zwei Personen oder die aus seinem Gesichtsfeld Herausgetretenen nicht mehr beachtet. [...] Kurz, das Individuum tendiert beim Gehen dazu, ständig einen Abtastungs- oder Kontrollbereich im Auge zu behalten.⁴²⁹

Was Goffman hier auf den Straßenverkehr bezieht, lässt sich ebenfalls bei Turnieren beobachten. Sowohl die Führenden als auch die Folgenden müssen jederzeit den Ab- tastungsbereich im Auge behalten. Dabei ist dieser Bereich nicht als kreisförmiges Areal um das Paar herum zu verstehen, sondern vielmehr als der Bereich, der betannt werden soll. Um zu gewährleisten, dass dieser frei bleibt oder wieder frei wird, müs- sen die Tanzpaare ständig die anderen Paare beobachten und anhand ihrer Bewe- gungen ablesen, welche Schritte und Richtungen folgen könnten. Auch bereits beim Betreten der Tanzfläche sondiert in der Regel der/die führende Person die Lage und muss sich gegebenenfalls neu platzieren. Diese Leibeskontrolle ist unabdingbar, um ein Zusammenstoßen zu verhindern und dadurch das Weitertanzen zu ermögli- chen.⁴³⁰ Die Kontrolle darüber, Zusammenstöße zu vermeiden, ist schließlich der Kern des Führens und Folgens, wobei, wie im vorherigen Kapitel bereits erörtert, nicht alles einer der beiden Personen zugeschrieben werden kann. Die Übersicht über den Raum hat zwar in größeren Teilen der/die Führende zu behalten, allerdings gilt gerade bei sich rückwärts bewegenden Figuren aus Sicht der/des Führenden, dass

⁴²⁹ Ebd., 33.

⁴³⁰ Vgl. ebd., 32–36.

der/die Folgende ebenfalls die Übersicht behält und an den/die Führende Signale gibt – oftmals über ein Drücken des Daumens der linken Hand an den Bizeps des/der Führenden –, dass etwas im Weg sein könnte.

Anders verhält sich der Handlungsraum bei Formationstänzen. Hier gilt zunächst, dass es keine Bewegungsrichtung (*Line of Dance*) gibt, da die Tanzrichtung einseitig auf eine der langen Seiten ausgerichtet ist. Hier sind zwar auch mehrere Paare auf der Tanzfläche, allerdings handelt es sich nun um eine Choreografie, die aufeinander abgestimmt ist und somit der Bezug zu den Anderen bereits vorher trainiert werden kann. Das von Goffman beschriebene Abtasten der Situation ist hier also auch gegeben, allerdings in anderer Art und Weise als bei den Einzelturniertänzen. Zwar muss jedes Paar auch hier sehr stark auf die anderen achten, allerdings kennt es deren Bewegungen und trainiert bereits im Vorhinein, welche Abstände zu welcher Zeit gegeben sein müssen. Insbesondere da hier verschiedene Bildentwicklungen und somit gewollte Positionen zueinander entstehen. Im Gegensatz dazu tanzen bei den Kürturnieren die Paare einzeln auf der Tanzfläche, weshalb sich hier kein Handlungsraum im Sinne Goffmans erschließen lässt. Vielmehr ist dieser Handlungsraum nach Klein „ein in der Bewegung hergestellter Raum“⁴³¹.

So unterscheidet sich der Handlungsraum in seinen diversen Formen voneinander und zeigt verschiedene Merkmale der Raumgestaltung. Es gibt jedoch in allen gleichermaßen wechselnde Fokuspunkte, da allein durch die Materie an sich – die Tänze – kein ‚Vorne‘ existieren kann. Aus diesem Grund gibt es mehrere Sichtzentren und daher keine – oftmals in Theaterkontexten übliche – Vierte Wand. Der nach Carlson verwendete Begriff des *ludic space* greift zwar sowohl den theatralen als auch den szenischen Raum auf, allerdings wird in diesem Konzept die Bewegung nicht mitgedacht. Der ludische Raum wird folglich erst dann zum Handlungsraum, wenn Bewegung in ihm stattfindet, was beim Turniertanz stets der Fall ist. Somit begreife ich den Handlungsraum als Teil des ludischen Raums, der sich wiederum erst durch die Bewegung der Tänzer:innen konstituiert, gerade wenn der physische Ort nicht mit dem Tanzen, sondern mit anderen Aktivitäten, wie anderen Sportarten oder Theaterperformances, konnotiert ist. Die Wahrnehmung der Zuschauer:innen setzt sich

⁴³¹ Klein, „Bewegung denken. Ein soziologischer Entwurf“, 148.

dabei aus den Sinneseindrücken zusammen, die sich – je nach Turnier – voneinander unterscheiden können. „Die W[ahrnehmung] der Aufführungsteilnehmer richtet sich auf die räumliche und dingliche Umgebung bzw. deren Atmosphäre, vor allem aber auf die Menschen, die sich im theatralen Raum befinden.“⁴³² Für die Zuschauer:innen ist also nicht nur der Raum relevant, sondern besonders auch die Darsteller:innen, also hier die Tänzer:innen.

4.2 Die Bewegung

Im Zentrum der erfolgreichen gemeinsamen Bewegung steht das Führen und Folgen, das sich in den verschiedenen Tänzen des Ballroom Dancings unterschiedlich beschreiben und feststellen lässt. Zugrunde liegen bei einem erfolgreichen Führen und Folgen die Haltung und die Bewegungen, die sich einerseits durch Schritte, andererseits durch Neigung und Rotation des Körpers manifestieren. In den Schwungtänzen, also Langsamer Walzer, Wiener Walzer, Slowfox und Quickstep, sind die Grundtechnik und Basisbewegungen im Gegensatz zum Schreittanz Tango gleich. Auch wenn sich der Wiener Walzer technisch dadurch absetzt, dass aufgrund der Geschwindigkeit das Heben und Senken vernachlässigt wird und deshalb der Schwung anders generiert werden muss, sind die Basistechniken der Haltung und der Körperbewegungen sowohl innerhalb des Raumes als auch als Einzelperson bzw. Paar gleich.

Stefan Hirschauer beschreibt in seinem Aufsatz *Körper macht Wissen – Für eine Somatisierung des Wissensbegriffs*⁴³³ den Körper als Wissensträger, als Träger von Praktiken. Dabei ist das Wissen größtenteils nicht sprachfähig, sondern stumm, also primär ein körperliches Können, das aus „Fingerspitzengefühl, Orientierungssinn, Geschicklichkeit, Kniffen und Tricks“⁴³⁴ besteht.⁴³⁵ Somit fällt auch das Tanzen unter diesen Aspekt, da hier körperliches Wissen von einem Körper auf den anderen projiziert

⁴³² Willmar Sauter, „Wahrnehmung“, in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, und Matthias Warstat, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage (Stuttgart: J.B. Metzler, 2014), 410.

⁴³³ Stefan Hirschauer, „Körper macht Wissen – Für eine Somatisierung des Wissensbegriffs“, in *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006*, hg. von Karl-Siegbert Rehberg (Frankfurt: Campus Verl, 2008), 974–84.

⁴³⁴ Ebd., 977.

⁴³⁵ Vgl. ebd., 977f.

wird. Vermittelt durch Sprache, aber auch durch Beobachten, Ausprobieren und Wiederholen bzw. Trainieren von Bewegungen, dient der Körper als Wissensträger. Dies setzt allerdings voraus, dass sich der Körper zunächst Wissen angeeignet hat, das dann umgesetzt werden kann.

Bereits diverse Soziolog:innen haben sich mit der Frage auseinandergesetzt, inwiefern körperliche Bewegungen individuell und natürlich sind und bezeichnen körperliche Bewegungen als Kulturtechniken. Besonders Autoren wie Norbert Elias, Michel Foucault und Pierre Bourdieu, die in ihrer Forschung einen Schwerpunkt darauf setzen, inwiefern die Bewegungen der Körper durch Machttechniken der Zivilisierung, Disziplinierung und Habitualisierung konventionalisiert und normiert werden, widerlegen die These, dass körperliche Bewegungen individuell und natürlich sind.⁴³⁶ Wenngleich Bewegungen als reine Lageänderungen des Körpers in Raum und Zeit verstanden werden können und somit den Akteur:innen keine Intentionalität zugeschrieben werden müsste, definieren sich Menschen über die Bewegung als soziale Subjekte. Auch sind die Räume, in denen sich Menschen bewegen, bereits von sozial festgelegten Bedeutungsstrukturen geformte und gesellschaftlich geprägte Räume, weshalb Bewegungen darin immer eine gesellschaftliche Struktur erhalten.⁴³⁷ Somit gelten Körper vielmehr „als habituierte, dass [sic] heißt als materialisierte Gestalt von Geschlecht, Klasse, Ethnie und Bildung [...]“⁴³⁸ und sind daher immer Äußerungsformen sozialer Strukturen und sozialer Prozesse. Die Soziologin, Kultur- und Tanzwissenschaftlerin Gabriele Klein beschreibt in ihrem Aufsatz *Bewegung denken. Ein soziologischer Entwurf*, dass vor allem in der Bewegung, im Sport und im Tanz, die machtstabilisierende Wirkung entsteht. Zunächst wird dort die Ordnung des Sozialen, gekennzeichnet durch die Geschlechterordnung oder die Klassenzugehörigkeit ebenso wie durch das Bildungsniveau oder die generationenspezifische Ordnung manifestiert. Gerade durch den spielerischen Charakter schreiben sich diese Strukturen in die Körper ein und habitualisieren sich. Folglich entsteht durch die Ausübung der Bewegungen auch eine Übernahme der bestehenden Machtstrukturen, sowohl sozial

⁴³⁶ Vgl. Klein, „Bewegung denken. Ein soziologischer Entwurf“, 146f.

⁴³⁷ Vgl. Thomas Alkemeyer, „Bewegen als Kulturtechnik“, *Neue Sammlung. Vierteljahres-Zeitschrift für Erziehung und Gesellschaft*. 43, Nr. 3 (2003): 331ff.

⁴³⁸ Klein, „Bewegung denken. Ein soziologischer Entwurf“, 146.

gesehen als auch körperlich.⁴³⁹ Die von Klein beschriebene Ordnung des Sozialen findet sich gerade in den Turniertänzen wieder, da es ähnlich wie in der Gesellschaft auch hier gewisse Hierarchien, Geschlechterrollen und Erwartungen an das Verhalten der Tänzer:innen gibt. So werden gesellschaftliche Normen widergespiegelt, da sich die Tänzer:innen an die Regularien und Vorschriften halten müssen, um erfolgreich und harmonisch tanzen zu können. Die Bewegung bildet folglich die Schnittstelle zwischen Mensch und Welt, da sie das Medium ist, „mit dem und über das der Mensch die Welt erfasst.“⁴⁴⁰ Dadurch sind Bewegungen intersubjektiv, da sie sich auf etwas oder jemand anderen beziehen.⁴⁴¹

Gerade in den Standardtänzen lassen sich Machtstrukturen und der Bezug auf den/die Andere:n in der Bewegung feststellen. Durch die dort seit Jahrzehnten festgelegten Bewegungsstrukturen, die im Turniertanz sogar noch extrem dargestellt und als starke Merkmale inszeniert werden, hat sich die Körperlichkeit zu einer inneren Haltung und einem Habitus verwandelt. Vor allem durch das Zuschreiben von Rollen, nämlich einer führenden und einer folgenden, herrscht eine gewisse Machtstruktur, die den/die Tänzer:in in der Bewegung einschränkt bzw. befreit. Dies geschieht unabhängig des Geschlechts, da in den DVET-Turnieren zwei Frauen bzw. zwei Männer miteinander tanzen dürfen, allerdings ebenfalls mit den Rollen eines/einer Führenden und Folgenden. Insgesamt lässt sich daher feststellen, dass das körperliche Wissen, das sich seit Jahrzehnten weiterträgt, angewendet und angeeignet wird, gerade im Turniertanz zudem hochgradig inszeniert wird. Die Körper stellen dabei das Objekt dar, durch das gleichzeitig reproduziert und vermittelt wird.

In diesem Kapitel werde ich mich daher zunächst mit der standardisierten Körperlichkeit in den Standard-Turniertänzen beschäftigen. Gegliedert in drei Unterkapitel – 4.2.1 Die Grundhaltung, 4.2.2 Das Bewegen und 4.2.3 Das Neigen – unterteile ich die verschiedenen Ebenen, die für die Tänze notwendig sind. Über alle drei Faktoren hinweg lassen sich Elemente feststellen, die einerseits dazu beitragen, ein Führen und Folgen zu ermöglichen und dies sogar zu verstärken. Auf der anderen Seite

⁴³⁹ Vgl. ebd., 145ff.

⁴⁴⁰ Gabriele Klein, „Choreografien des Alltags. Bewegungen und Tanz im Kontext Kultureller Bildung“, in *Handbuch kulturelle Bildung*, hg. von Hildegard Bockhorst, Vanessa-Isabelle Reinwand, und Wolfgang Zacharias (München: Kopaed, 2012), 610.

⁴⁴¹ Vgl. ebd.

wird deutlich, dass es sich allein bei den technischen Anforderungen um Inszenierungen des Körpers handelt. Dabei soll auf die vier Kategorien der IVB – Mobilisieren, Koordinieren, Belasten und Regulieren – Bezug genommen werden, wenngleich ich die Analyse nicht nach diesen Kategorien strukturiere. Vielmehr möchte ich den Schwerpunkt auf die Fähigkeiten zur Führung bzw. zum Folgen legen, die immer eine Interaktion der Tänzer:innen und ein Zusammenspiel zweier Körper mit sich bringen, wohingegen die IVB eher einzelne Körper betrachtet.⁴⁴²

4.2.1 Die Grundhaltung

Wer den Turniertanz anstrebt, darf nie vergessen, daß der erste Eindruck eines Wertungsrichters die Erscheinung des Paares umfaßt. Eine gute, stilistische, aber ungezierte Stellung und Haltung sind wesentlich. Wie auch immer ein Paar tanzen wird, es wird niemals an Beachtung finden, wenn es ihm an diesen Feinheiten fehlt.⁴⁴³

In Alex Moore's Standardwerk *Gesellschaftstanz*⁴⁴⁴ hält er gleich in der Einleitung fest, dass die Haltung eines der wichtigsten, wenn nicht sogar das wichtigste Merkmal des Turniertanzes ist. Sie präsentiert das Paar nicht nur nach außen und bringt die gewünschte Aufmerksamkeit, die beim Turniertanz von Nöten ist, sondern ist auch Bestandteil der Fähigkeit zu führen bzw. zu folgen.

Doch noch vor der Haltungseinnahme und dem Tanzen muss das Paar auftreten und seine Position auf der Tanzfläche einnehmen. Dabei sollte klar zwischen verschiedenen Turnierformen und auch -stufen unterschieden werden.⁴⁴⁵ Einerseits unterscheiden sich die Auftritte zwischen Einzel-, Formations- und Kürwettbewerben,

⁴⁴² Claudia Jeschke untersucht genau diese Einzelkörperbewegungen anhand des Tangos und diverser Swing Tänze, wie Charleston, Jitterbug und Twist, in ihrem Werk *Tanz als Bewegungstext*. Aus diesem Grund finde ich es neben der Schwerpunktsetzung meiner Arbeit redundant dies für die Standardtänze ebenfalls durchzuführen, sondern fokussiere mich auf den Aspekt, den die Paartänze – im Gegensatz zu anderen Tanzformen – ausmachen, nämlich die Bewegung als Paar. Die genaue Analyse der IVB hinsichtlich Tangos und der Swing Tänze kann bei Jeschke nachgelesen werden. Vgl. u.a. Jeschke, *Tanz als Bewegungstext*, 132–51.

⁴⁴³ Moore, *Gesellschaftstanz*, 10f.

⁴⁴⁴ Moore, *Gesellschaftstanz*.

⁴⁴⁵ An dieser Stelle ist es mir wichtig zu betonen, dass ich nach wie vor hochklassige Turniere auf Weltniveau betrachte. Bei nationalen und lokalen Turnieren können die Strukturen anders sein und somit auch die Abläufe der einzelnen Turnierrunden.

andererseits gibt es noch eine Differenzierung in den Einzelwettbewerben je nachdem, ob es sich um ein Finale oder eine vorherige Runde handelt. Werden die Einzelwettbewerbe betrachtet, so müssen die Tanzpaare zunächst am Rand der Tanzfläche warten, bis sie durch ein Signal – akustisch oder visuell – das Zeichen bekommen, die Tanzfläche betreten zu dürfen. Sobald sie dieses Zeichen erhalten, betreten die Tanzpaare nacheinander und in einer Reihe die Tanzfläche, wobei sich die Reihenfolge in der Regel nach der Startnummer, ggf. auch nach dem Ranglistenplatz, richtet. Bei manchen Turnieren startet die Musik bereits während des Einlaufens, sodass die Paare nicht in der Position voreinander stehen bleiben müssen und auf den Beginn der Musik und somit das Startsignal warten müssen. Bei einem Finale ist es in der Regel etwas anders strukturiert, da die Paare die Finaltänze hier einzeln bestreiten und somit auch die Tanzfläche einzeln betreten.⁴⁴⁶ Ähnlich verhält es sich bei den Kürwettbewerben. Hier werden von dem/der Moderator:in das Tanzpaar und der Name der Choreografie angekündigt, anschließend betreten die Paare die Tanzfläche. Dabei ist das auch bereits Teil der Choreografie, die Tänzer:innen müssen nicht gemeinsam die Tanzfläche betreten, sondern können von unterschiedlichen Seiten auftreten oder bereits mit der Darstellung der Charaktere beginnen und die ‚Show‘ einleiten. So spiegelt sich bereits im Betreten der Tanzfläche die Thematik des Auftritts wider.⁴⁴⁷ Beim Formationstanz hingegen vermischen sich die zwei anderen Turnierformen. Hier betreten die Tänzer:innen den Rand der Tanzfläche ebenfalls paarweise und in einer Reihe, angeführt werden sie allerdings von dem/der Trainer:in,

⁴⁴⁶ Vgl. u.a. Ballroom Today, „WDSF World Open Prague | Standard Final Waltz“; Ballroom Today, „World Championship Standard 2022 Waltz“, *YouTube*, 24. Dezember 2022, 201, <https://www.youtube.com/watch?v=IOZcKrnwp1A>; DanceSportTotal, „2010 IDSF World Standard - Part I“, *YouTube*, 6. Februar 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=IXsc32cSt1g>; DanceSportTotal, „2017 World Open Standard Copenhagen | The Final Reel | DanceSport Total“, *YouTube*, 20. Februar 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=qF6gOnwU-II>; DanceSportTotal, „2022 WDSF International Open Standard Kaunas“, *YouTube*, 8. Mai 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=L9G3IVjKpx4>; DanceSportTotal, „Final | 2021 PD World Standard | Dubai, UAE“; İşte Böyle, „Hessen Tanzt 2022 - Frankfurt Eissporthalle“.

⁴⁴⁷ Vgl. u.a. DanceSportTotal, „Final | 2021 WDSF PD World ShowDance STD | Leipzig, GER“, *YouTube*, 26. Oktober 2021, https://www.youtube.com/watch?v=w_EhVdEjHCw&t=257s; Jakob Schade, „Weltmeisterschaft Formation Latein & Showdance Standard 2017“, *YouTube*, 15. Dezember 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=7nGBf9ijfoc>; DPV e.V. und WDC German Amateur League e.V., „WM Profi Kür Standard 2013“, *YouTube*, 16. November 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=CIV0mqfVxO0&t=288s>.

der/die die Tanzfläche zuerst betritt und auf den für ihn/sie bereitgestellten Stuhl zugeht. Erst wenn diese:r angekommen ist, sich kurz verbeugt hat und zur Tanzfläche schauend bereit steht, laufen die Paare ein und stellen sich auf ihre Startpositionen. Da der Anfang einer Choreografie oftmals kreativere Elemente enthält, positionieren sich die Formationstänzer:innen zunächst nicht in Tanzhaltung. Gleichwohl gibt es auch bei der Formation einen Moment, in dem die reguläre Standardhaltung eingenommen wird, allerdings dann nicht zwingend aus einer starren Position, sondern aus der Bewegung heraus.⁴⁴⁸

Unabhängig der Tanzform muss also, bevor ein Paar anfängt die Standardtänze zu tanzen, eine gemeinsame Haltung eingenommen werden, wobei „jeder der Partner zwei Verwandlungen durchmachen [muss].“⁴⁴⁹ Damit gemeint ist einerseits die Veränderung in der Körperhaltung der eigenen Person und anschließend die Anpassung hin zum/zur Partner:in. Die individuelle Körperhaltung muss zuerst insofern angeglichen werden, als dass die leichte S-Kurve der Wirbelsäule abgeflacht wird, allerdings nur so weit, dass die federnde Wirkung der Wirbelsäule beibehalten und somit der Körper nicht starr wird. Durch die Anspannung der Muskeln im Oberkörper, vor allem im Körperzentrum bis hin zum Becken, entsteht ein leichter Tonus, der allerdings nicht zu stark sein sollte, um noch eine Bewegungsmöglichkeit beizubehalten. Bei dem anschließenden Einnehmen der Tanzhaltung besteht das Ziel primär darin, als Paar eine gemeinsame Mitte zu finden, von der aus Bewegungen während des Tanzens gesteuert werden. So entsteht aus zwei Individuen mit eigenen Balancepunkten ein gemeinsames Ganzes. Die Arme spielen dabei ebenfalls eine Rolle, allerdings dienen diese gerade im Spitzensport weniger der Möglichkeit, zu führen bzw. zu folgen, sondern sind für das Präsentieren und damit das Erlangen von Aufmerksamkeit relevant.⁴⁵⁰

⁴⁴⁸ Vgl. u.a. Schade, „Weltmeisterschaft Formation Latein & Showdance Standard 2017“; Jakob Schade, „Sportclub live - Deutsche Meisterschaft der Formationen 2019“, *YouTube*, 11. November 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=UHluS90m9tk&t=2271s>.

⁴⁴⁹ Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 106.

⁴⁵⁰ Vgl. ebd., 106f.

Daher findet bereits beim Einnehmen der Tanzhaltung, also bevor der Tanz anfängt⁴⁵¹, eine starke Standardisierung und vor allem Inszenierung statt. Auch wenn dieser Teil nicht direkt zum aktiven Tanzen an sich gehört, wird ihm ein großer Stellenwert beigemessen und er genauso ausgiebig trainiert wie das Tanzen an sich. „The very first thing that is important is that the man [the leader] offers a hand [the right hand] to the lady [the follower], and then we'll [the leader] invite the lady to come into the man.“⁴⁵² Wie hier verdeutlicht wird, geht bereits das Einnehmen der Tanzhaltung von dem/der Führenden aus, indem der/die Folgende in den Rahmen und den Tanzbereich des/der Führenden räumlich eintreten muss. Die Einladung sollte mit einer offenen Hand geschehen, der Daumen ist von den restlichen Fingern ab gespreizt. Diese Einladung wird von dem/der Folgenden angenommen, indem die gegenüberliegende rechte Hand in die linke gelegt wird. Anschließend geht der/die Folgende auf die rechte Seite in den rechten Arm des/der Führenden und stellt sich in Position, damit anschließend der/die Führende die rechte Hand auf das Schulterblatt und darauf der/die Folgende die linke Hand auf den Arm des/der Führenden legen kann. Diese Grundhaltung wird auch beim Tanzen beibehalten und bildet das Gerüst für das gemeinsame Tanzen und das erfolgreiche Führen und Folgen.



Abb. 22 Grundhaltung einnehmen⁴⁵³

⁴⁵¹ Ich definiere den Beginn des Tanzes mit dem ersten Schritt der Choreografie. Wenngleich bereits vorher durch das Einnehmen der Tanzhaltung und sogar davor, mit dem Betreten der Tanzfläche, eine stark stilisierte und kodifizierte Darstellung existiert, richte ich mich danach, was bewertet wird. Ein wenig anders verhält es sich bei Formations- und Kürwettbewerben, da dort das Auftreten und das Einnehmen der Tanzhaltung bereits choreografiert wird und während der Darbietung immer wieder geschehen kann.

⁴⁵² jtballroom, „How to take the perfect ballroom hold with your partner | Ballroom Dance Tutorials | Episode 1“, *YouTube*, 6. April 2020, TC 1:20-1:29, <https://www.youtube.com/watch?v=1F183AYfAsU>.

⁴⁵³ Ebd., TC 8:48-8:59.

Nicht nur bei der körperlichen Vorbereitung als Einzelperson, sondern gerade auch beim Zusammenfinden in die Tanzhaltung finden motorische Prozesse statt, die zwar nicht unbedingt von außen beobachtbar, allerdings eminent für das gemeinsame Tanzen sind. Würde nun eine Betrachtung der Bewegungen mithilfe der IVB stattfinden, würden diese Bewegungen folglich nicht berücksichtigt werden, da nur „diejenigen Elemente der motorischen Äußerungen in die Untersuchung einbezogen [werden], die von einer äußeren Beobachtungsperspektive wahrgenommen werden.“⁴⁵⁴ Gerade was die minimale Körpermittenrotation zum/zur Partner:in betrifft, ist diese schwer von außen erkennbar und würde nicht berücksichtigt werden, obwohl sie zentral für die ideale Verbindung der Tänzer:innen und somit für die Führung unabdingbar.

Dem Tanzen an sich wird eine Dreistufigkeit zu Grunde gelegt: Stand, Schritt und Schwung. Die drei Stufen also, die von jede:r Tänzer:in ausgeführt werden muss. Ohne einen guten Stand – sowohl als Einzelperson, als auch als Tanzpaar – ist es nicht möglich, Schritte zu machen, und ohne die korrekte Ausführung der Schritte ist es nicht möglich, in Schwung zu kommen. Besonders der Schwerpunkt und der Kontakt zum Boden durch die Füße sind dabei elementar.⁴⁵⁵ Mit dem Einnehmen der Tanzhaltung wird also der erste Teil, der Stand, etabliert. Somit ist auch ein Teil des Aspekts der Koordination erfolgt, vor allem die Koordination im oberen Körpersektor durch die Verdrehung des Oberkörpers zum/zur Partner:in, die nötig ist, um im Zentrum miteinander verbunden zu sein. Im unteren Körpersektor findet zwar unter dem Aspekt des Mobilisierens eine kurze Bewegung statt, indem der/die Folgende sich zum/zur Partner:in bewegt und beide gemeinsam ihr Körpergewicht auf ein Bein – in der Regel für den/die Führenden rechts und den/die Folgende links – bringen. Allerdings wird der untere Körpersektor primär für die Bewegung im Raum genutzt und weniger für Bewegungen auf der Stelle, wenngleich gerade solche Bewegungen, wie die Neigung oder die Rotation, bereits aus den Füßen generiert werden.⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ Hartewig, *Kinästhetische Konfrontation*, 113.

⁴⁵⁵ Vgl. Burgauner, *Tanzen weltweit*, 98.

⁴⁵⁶ Gerade im Quickstep gibt es in den höheren Klassen Hüppfiguren, die eine stationäre Bewegung des unteren Körpersektors fordern. Auf diese gehe ich im weiteren Verlauf noch genauer ein.

Die Veränderung der Körperhaltung vom Einzel- zum Paartanzen ist bei dem/der Folgenden besonders gut festzustellen. Während zunächst alle Körperteile ‚übereinander‘ positioniert sind, also der Kopf gerade über der Schulter, die Schulter über der Hüfte, die Hüfte über dem Knie und das Knie über dem Fuß, muss der/die Folgende eine leichte Neigung, also Krümmung der Wirbelsäule, nach links und hinten beim Einnehmen der Tanzhaltung vornehmen (siehe Abb. 23). Der Grad der Neigung ist je nach Niveau und Turnierform unterschiedlich und kann durch jedes Individuum angepasst werden. Damit der Balancepunkt des Paares nun nicht gefährdet wird, müssen beide Tänzer:innen eine leichte Drehung des Zentrums nach rechts vornehmen. In der gemeinsamen Tanzhaltung und besonders beim Tanzen ist nun die Balance des Körpers des/der Folgenden in der Position, in der er/sie sich befindet, nicht möglich. Allein durch die Kontrabewegung bzw. -position des/der Partner:in kann die gemeinsame Balance gehalten werden.⁴⁵⁷ Hier findet also die zuvor beschriebene Koordination statt.

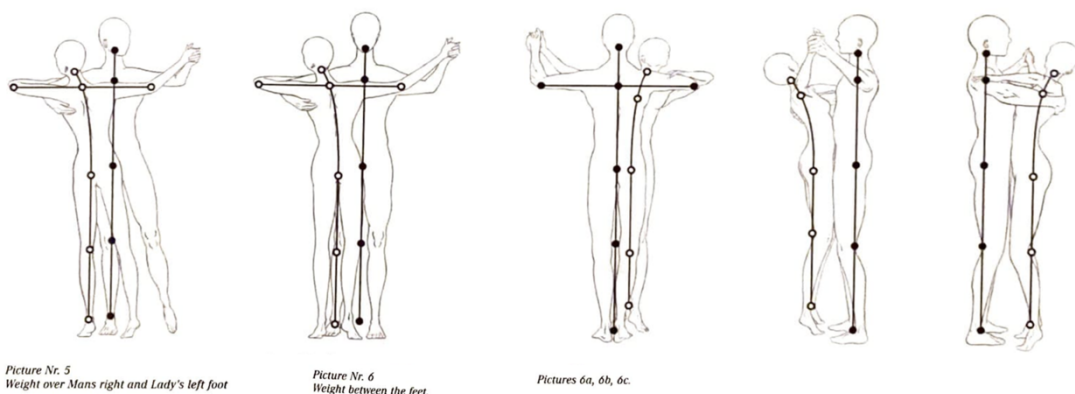


Abb. 23 Tanzhaltung⁴⁵⁸

In der typischen Standardhaltung steht das Paar rechtsversetzt zueinander mit dem jeweils rechten Fuß zwischen denen des/der Partner:in. Diese Versetzung darf allerdings nicht zu stark ausgeprägt sein, da der gemeinsame Balancepunkt ansonsten nicht möglich ist. Diese Position ermöglicht der meist größeren, führenden Person, problemlos über die rechte Schulter der folgenden Person hinweg zu schauen. Die

⁴⁵⁷ Vgl. Burgauner, *Tanzen weltweit*, 98f.

⁴⁵⁸ Trautz, *The Art and Technique of Ballroom Dancing*, 9.

gefassten Hände, bestehend aus der linken Hand des/der Führenden und der rechten Hand des/der Folgenden, sollen im Standardtanz nicht zur Führung verwendet werden, sie dienen vielmehr zur Darstellung des Paares. Elementar ist stattdessen die Verbindung im Zentrum. Dennoch zeigt sich bereits hier, dass der/die Führende die ‚bessere‘ Position hat, um zu Führen und somit Einfluss auf das Paar und die Bewegungen zu nehmen: Der/die Folgende legt seine/ihre rechte in die linke Hand des/der Führenden, sodass diese die des/der Folgenden von unten stützt, sie umfasst und dadurch eine größere Kontrolle hat. Die Hand des/der Führenden darf dabei nicht abgeknickt werden, vom Ellenbogen bis zu den Fingerknöcheln soll eine gerade Linie gebildet werden.

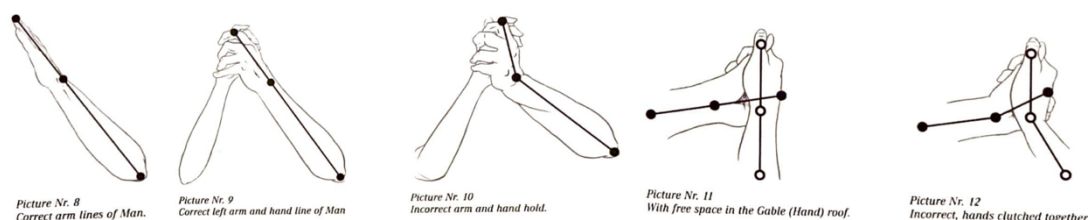


Abb. 24 Armhaltung⁴⁵⁹

Der Führungsvorteil des/der Führenden zeigt sich aber vor allem an seinem/ihrer rechten Arm. Die Hand liegt auf dem Rücken des/der Folgenden unter dem linken Schulterblatt, was die beste Möglichkeit bietet, den/die Folgende:n zu führen. Dies geschieht allerdings nicht aufgrund einer Bewegung im Arm, sondern eines im Zentrum, ungefähr auf der Höhe des Bauchnabels, angefangenen Impulses, der sich neben dem Kontaktpunkt am Zentrum ebenfalls durch den Arm und die Hand auf den/die Folgende:n überträgt. Dabei ist hier eine herabfallende Linie von der Schulter bis zu den Fingerspitzen gedacht. Die linke Hand des/der Folgenden liegt auf dem Bizeps des/der Führenden, der linke Unterarm ruht leicht auf dem rechten Arm des/der Führenden.⁴⁶⁰ Durch den Fokus bei der Haltung auf den Oberkörper lässt sich ganz klar eine von Hartewig benannte Hierarchie der Körperteile feststellen, da in dieser der Oberkörper wesentlich dominanter ist. Der Unterkörper und vor allem die

⁴⁵⁹ Ebd., 11.

⁴⁶⁰ Vgl. Burgauner, *Tanzen weltweit*, 98; Moore, *Gesellschaftstanz*, 12ff.

Beine sind viel mehr bei der Schrittgestaltung und Bewegung im Raum im Zentrum. Somit ist auch hinsichtlich der optischen Aufteilung des Körpers eine klare Hinführung des Blickes zum Oberkörper festzustellen, da dieser wesentlich stärker betont und somit auch inszeniert wird.

Während sich die beschriebenen Elemente der Armpositionen auch noch in aktuellen Tanzpraktiken finden, hat sich die Stellung des Paares zueinander etwas verändert, besonders was den Turniertanz anbelangt. „Der Herr hält die Dame möglichst genau vor sich hin, obgleich das nicht ganz gelingen wird, da sie immer ein wenig nach seiner rechten Seite hinstrebt. Dies darf aber nicht zu stark in Erscheinung treten.“⁴⁶¹ Alex Moore beschreibt hier ein Verhältnis, bei dem sich das Paar zwar leicht versetzt positioniert, allerdings betont er, dass die Versetzung nicht zu stark sein soll. Der Unterschied der Haltung und der Praxis beim Turniertanzen in Alex Moores Beschreibung lässt sich nicht nur auf die zeitliche Entwicklung der Tänze, sondern auch auf die verschiedenen Arten des Gesellschaftstanzens zurückführen. Das Buch richtet sich vor allem an fortgeschrittene Amateur:innen, Ausbildungsschüler:innen und zukünftige Tanzlehrer:innen.⁴⁶² Während beim Spitzensport die Technik bewusst komplizierter und detaillierter ist, soll die Technik für den sozial praktizierten Gesellschaftstanz lediglich soweit ausgearbeitet sein, dass der Fokus auf dem/der Tanzpartner:in liegt.⁴⁶³

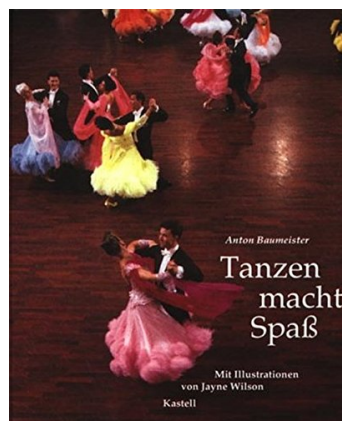
Wie in Abb. 25 und Abb. 25 zu erkennen ist, ist diese Haltung zunächst auch das Standardmaß im Turniertanz. Die Entwicklung hin zu einer größeren Pose und ausgeprägteren Haltung lässt sich auf dem Titelbild des Buches *Tanzen macht Spaß*⁴⁶⁴ von 1994 erkennen. Die Damen stehen wesentlich weiter rechtsversetzt zu den Herren und die rückwärtige Neigung ist ebenfalls ausgeprägter als noch 1929.

⁴⁶¹ Moore, *Gesellschaftstanz*, 13.

⁴⁶² Vgl. ebd., 11.

⁴⁶³ Vgl. Powers und Enge, „The Three Worlds of Ballroom Dance“, 30f.

⁴⁶⁴ Baumeister, *Tanzen macht Spaß*.

Abb. 25 Blackpool Turnier, ca. 1929⁴⁶⁵Abb. 26 Titelbild „Tanzen macht Spaß“, 1994⁴⁶⁶Abb. 27 Tanzhaltung im Social Dance⁴⁶⁷Abb. 28 Tanzhaltung im Turniertanz⁴⁶⁸

Während im Social Dance und dadurch im Amateur:innenbereich diese ‚kleinere‘, näher an der von Alex Moore beschriebene Haltung heute noch eher üblich ist (siehe Abb. 27), bedarf es in der Praxis des Turniertanzens nicht nur einer etwas stärkeren Versetzung, sondern auch einer ausgeprägteren Haltung der einzelnen Personen. Der/die Folgende hat eine weitaus stärkere Neigung nach hinten und beide haben eine stärkere Rotation des Oberkörpers nach rechts.

Die Dame muß dabei ihre beiden Körperneigungen – eine leichte Krümmung ihrer Wirbelsäule nach links und nach rückwärts – geschickt mit einer leichten

⁴⁶⁵ Burgauner, *Tanzen weltweit*, 43.

⁴⁶⁶ Baumeister, *Tanzen macht Spass*.

⁴⁶⁷ W L E, „BALLTANZRUNDE TANZSCHULE WEISS 01.09.2018 ABSCHLUSSBALL“, *YouTube*, 3. September 2018, TC 8:16, https://www.youtube.com/watch?v=Z1f9I5_NUb4.

⁴⁶⁸ Ballroom Today, „World Championship Standard 2022 Waltz“, TC 0:19.

Drehung nach rechts kombinieren, damit diese keine ständige Gefahrenquelle für die gemeinsame Balance bilden.⁴⁶⁹

Besonders wichtig bei einer starken Verdrehung des Körpers ist ebenfalls, dass der Schwerpunkt nicht zu weit nach hinten fällt, da die gemeinsame Balance nach wie vor zwischen den Paaren bestehen muss und nicht zu einem/einer der Partner:innen hin verschoben werden darf. Dabei ist in Start- bzw. geschlossener Position (siehe Abb. 27) eine Verbindung der Körper einerseits durch die Arme, vor allem aber durch die Körperzentren gegeben. Auch beim Wechsel zwischen den verschiedenen Positionen und Haltungen bleibt sie bestehen (siehe folgende Abb. 29). Diese sehr extreme Neigung nach hinten ist allerdings nur in vier der fünf Standardtänzen möglich, da es der Quickstep durch seine Hüpf- und schnellen Lauffiguren unmöglich macht, den Tanz in dieser sehr weit geneigten Position durchzuführen. Der Wiener Walzer hingegen macht es durch die Geschwindigkeit zwar schwer, als einzelne Tänzer:in auszubrechen und stark zu neigen, der Schwung wird allerdings durch eine hohe gemeinsame Neigung generiert.⁴⁷⁰ In diesem Tanz ist folglich auch für den/die Führende:n eine starke Neigung gefordert, im Gegensatz zu den anderen Standardtänzen, da hier meist der/die Folgende den Körper weiter neigt als der/die Führende. Die sehr starke Beugung des Oberkörpers nach hinten, unten (siehe Abb. 29, Bild oben rechts und unten rechts) für den/die Folgende:n wird vor allem in den Posen genutzt und ist folglich kein Bestandteil der Haltung innerhalb der Bewegung. An diesen Stellen wird die horizontale Körperspaltung, die in der Regel motorisch verhindert wird, aufgebrochen. In diesen Posen, in denen der/die Folgende sich so stark nach hinten neigt, wird die vertikale Ebene durch den oberen Körpersektor des/der Folgenden kurzzeitig verlassen und eine horizontale Ebene eingenommen.

⁴⁶⁹ Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 107.

⁴⁷⁰ Vgl. Trautz, *The Art and Technique of Ballroom Dancing*, 9.



Abb. 29 Verschiedene Paarpositionen im Langsamen Walzer beim Turniertanz⁴⁷¹

Die Haltung beinhaltet nicht nur den Torso, sondern wird, wie bereits beschrieben, auch elementar durch die Arme geprägt. Diese bilden den Rahmen und erzeugen den Fokuspunkt des Betrachters, dienen aber der Balance des Paares und der Verbindung zum/zur Partner:in.

Der Haltetonus der Arme beider Partner muß so beschaffen sein, daß er einerseits die Balance des Einzelnen nicht gefährdet, andererseits aber Kräfte (besonders Rotationskräfte), die von der Körperaktion ausgehen, reflexartig übertragen und annehmen kann. [...] Gemeinsamkeit erzeugen die Arme nicht, wenn sie, wie manche Herren das tun, als Machtinstrumente eingesetzt werden, sondern nur dadurch, daß sie die Bewegungen der Körperlinie mitvollziehen, unterstützen und damit auf den Partner übertragen.⁴⁷²

Gerade die Arme weisen darauf hin, wie gut der Tonus des Körpers ist. Diese sind sehr klar definiert und sollten dann mit dem Zentrum des Körpers verbunden sein. So sollte sich besonders bei der führenden, aber auch bei der folgenden Person, der Abstand zwischen Zentrum und Ellenbogen bzw. Hand nicht verändern, egal in welcher Position das Paar sich befindet. Gerade schnelle Bewegungen und Positionswechsel

⁴⁷¹ Ballroom Today, „World Championship Standard 2022 Waltz“, TC 0:42-1:13.

⁴⁷² Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 108, 170.

werden vom Zentrum aus initiiert und dadurch in den eigenen Körper und den Körper des/der Folgenden übertragen. Die Arme funktionieren daher als „Positionslichter“⁴⁷³. Sie sollen mit dem Zentrum „atmen“⁴⁷⁴, sprich als Erweiterung dienen, aber dennoch Fixpunkte bilden. Um dies zu gewährleisten, muss die linke Hand des/der Führenden vom Ellenbogen bis zu den Fingern eine Linie beschreiben, wobei die Hand leicht nach links außen gekippt wird, sodass die gerade Linie zwischen Daumen und Zeigefinger verläuft (siehe Abb. 24, S.157).⁴⁷⁵ Die Führung geschieht also nicht durch eine Bewegung der Arme, sondern durch die Bewegung des eigenen Körpers, die sich dann auf den/die Partnerin überträgt. „Leading comes from moving myself, not moving my partner.“⁴⁷⁶ Auch wenn die Arme den größeren sichtbaren Teil der Haltung ausmachen, ist die Verbindung in der Körpermitte vor allem im Spitzensport das ausschlaggebende Element um zu führen bzw. zu folgen. Dabei ist die Verantwortung, dass die Haltung beibehalten wird und das Führen und Folgen möglich ist, gleichermaßen Aufgabe des/der führenden und folgenden Person. „So he could be doing all the right things, and as the follower, I can let everything go, I can be moving around, and then I kind of ruin his lead. So we have two parts to play here, both are equally responsible for holding the position.“⁴⁷⁷

Die Verbindung der zwei Körper, die sogenannte ‚Tuchföhlung‘, ist der Mittelpunkt der Kräfteübertragung der Körper und somit ausschlaggebend für ein gutes Föhren und Folgen.⁴⁷⁸

Unter Tuchföhlung versteht man den Kontakt zwischen beiden Partnern, der nicht nur aus Hand- oder Armberöhungen besteht[,] der für Föhren und Gleichgewicht im Paar wichtig ist. Körperkontakt, „Tuchföhlung“, haben beide

⁴⁷³ Ebd., 170.

⁴⁷⁴ Ebd.

⁴⁷⁵ Vgl. Trautz, *The Art and Technique of Ballroom Dancing*, 11.

⁴⁷⁶ Ballroom Feed, „How to Lead a Dance Partner“, *YouTube*, 28. November 2021, TC 0:22-0:26, <https://www.youtube.com/watch?v=nBOGpD8WvOY>.

⁴⁷⁷ Ebd., TC 2:08-2:24.

⁴⁷⁸ An dieser Stelle ist es nochmal besonders wichtig zu betonen, dass die Standardtänze sich gravierend von den lateinamerikanischen Tänzen unterscheiden. Während in diesen der Abstand zwischen den zwei Tänzer:innen sehr wichtig ist, ist im Standard kein Abstand ideal. So ändert sich auch die Föhren, da im Lateintanz diese über die Arme, die allerdings ebenfalls mit dem Körperzentrum verbunden sein müssen, geschieht. Vgl. dazu u.a. Uwe Künkler, „Föhren“, *Tanzschule Künkler*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.tanzschule-kuenkler.de/tanzschule/tanz-lexikon.html#f>.

Partner zwischen dem unteren Rippenbogen und der Leistengegend auf der rechten Körperfront (je nach Größenverhältnis variabel).⁴⁷⁹

Diese Verbindung zwischen den zwei Körpern ermöglicht es der folgenden Person, die Impulse der führenden Person aufzunehmen und wiederum in Bewegungsmuster umzusetzen. Die genaue Position der Verbindung der Körper ist ebenfalls je nach Tanz und je nach Niveau des Paares divergent. Die *long connection* besteht vom Knie bis zum Sternum, bei der *short connection* gibt es eine weitere Unterteilung, die *upper connection* und die *lower connection*. Bei der *upper connection* ist die Verbindung hauptsächlich im Oberkörper gegeben und ermöglicht so einen größeren Spielraum in den Beinen, wie er zum Beispiel bei schnellen (Lauf-)Figuren im Quickstep benötigt wird. Die *lower connection* zeichnet sich dadurch aus, dass die Verbindung vom Bauchnabel bis zum Knie gegeben ist, die unteren Rippenbögen berühren sich nicht.⁴⁸⁰ Die Verbindung geht dabei nicht nur vom Rücken bzw. Oberkörper aus, sondern ist ein Resultat des Schwerpunktes, der auf dem vorderen Bereich des Fußes liegt, und einer Beugung der Knie nach vorne.⁴⁸¹

Während sich alle bisherigen Beschreibungen auf die geschlossene Position beziehen, gibt es auch noch andere Positionen, bei denen die Körper nicht zueinander gedreht sind und sich nicht berühren. Diese treten allerdings in den Standard-Einzelwettbewerben nicht auf. „Lifts sind in allen Startklassen [der Einzelwettbewerbe] unzulässig. Lifts sind Figuren, bei denen ein:e Partner:in mit Unterstützung des anderen den Boden mit beiden Beinen verlässt.“⁴⁸² Während hier explizit die Hebefiguren verboten werden, gibt es keine Vorschrift bezüglich der Haltung des Paares. Nichtsdestotrotz gibt es durch die Vorgabe der Figuren eine implizite Vorschrift der Haltung,

⁴⁷⁹ Uwe Künkler, „Tuchführung“, *Tanzschule Künkler*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.tanzschule-kuenkler.de/tanzlexikon>.

⁴⁸⁰ Vgl. Dovgan Dance, „IMPROVE CONNECTION IN YOUR BALLROOM POSITION IN 6 MINUTES || Top exercises for ballroom dancers“, *YouTube*, 20. Mai 2020, TC 0:55-1:45, <https://www.youtube.com/watch?v=XqzP835Q0bl>.

⁴⁸¹ Vgl. Dovgan Dance, „HOW TO FIND THE PERFECT BALANCE IN BALLROOM // Interesting exercises | Dovgan Dance“, *YouTube*, 4. Juni 2020, TC 0:37-1:49, https://www.youtube.com/watch?v=BMARiQH_NQM.

⁴⁸² Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, 21.

da es in den Standardtänzen keine Figuren gibt, in denen das Paar offen steht bzw. getrennt voneinander tanzt.⁴⁸³

Anders verhält sich dies bei den Regeln zur Standard-Kür. Bei dieser Form des Wettbewerbs treten die Paare einzeln auf der Tanzfläche auf. Im Zentrum steht die Show, was sich auch im englischen Fachbegriff *Showdance Competition* zeigt. Aus diesem Grund ist auch die Aufhebung der Standardhaltung erlaubt, was ebenfalls Hebefiguren beinhaltet.

4. Rule H.4 (Lifts)

4.1. A lift is any movement during which one member of a couple has both feet off the floor at the same time with the assistance or support of the other partner.

4.2. There is no restriction to the number of lifts to be performed.

5. Rule H.5 (Holds)

5.1. In Showdance Standard the couple may release the normal Standard Hold for a maximum of 50% of the total duration of the performance. Alternative hold is allowed if the Standard character is maintained.⁴⁸⁴

Wie hier festgehalten wird, muss dennoch über die Hälfte der Zeit in der regulären Standardhaltung getanzt werden. Unter anderem wird so gewährleistet, dass der Charakter des Tanzes, der ebenfalls durch die Haltung geformt wird, beibehalten wird. „A Showdance may never suppress the character of the Latin and/or Standard dances. The minimum requirement is that the Showdance is in balance with the Latin and/or Standard character.“⁴⁸⁵ Obwohl diese Wettbewerbsform rein namentlich den Fokus auf die Darstellung und nicht auf die Personen setzt, muss es sich um die den Regeln entsprechenden Tänze handeln. Hier wird zudem explizit die ‚normale‘ Standardhaltung benannt, die zwar nicht festgeschrieben ist, aber durch die Praxis als Allgemeinwissen zählt und somit als gegeben funktioniert. Diese darf durch alternative

⁴⁸³ Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „WDSF Figurenkatalog“, 9. Juni 2019, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.tanzsport.de/files/tanzsport/downloads/sportwelt/sportbetrieb/wdsf-figurenkatalog.pdf>.

⁴⁸⁴ World Dance Sport Federation, „WDSF Competition Rules“, 50.

⁴⁸⁵ Ebd., 49.

Haltungen variiert werden, was zum Beispiel eine veränderte Armposition, aber nicht eine des restlichen Körpers beinhaltet.⁴⁸⁶

Somit kann bereits aufgrund der Haltung, unabhängig vom Tanzen an sich sowie der Wettbewerbsform, von einem Inszenierungscharakter gesprochen werden, da die Personen sich selbst und das Gegenüber in Szene setzen. „Denn es ist die I[nszenierung], welche jeweils spezifische Strategien zur Erregung und Lenkung von Aufmerksamkeit entwirft.“⁴⁸⁷ Durch eine Inszenierung soll die Aufmerksamkeit und damit auch die Wahrnehmung der Zuschauer:innen geleitet werden. Im Paartanz wird dies unter anderem durch die Haltung und die damit generierten Posen erreicht. Gerade dann, wenn sich im Einzelturniertanz viele Paare auf der Tanzfläche befinden und einzelne sich immer wieder von den anderen absetzen und das Augenmerk auf sich selbst richten wollen. Die Inszenierung, also in diesem Fall die Choreografie, versucht folglich die Aufmerksamkeit der Zuschauer:innen immer wieder auf das einzelne Paar zu lenken, allerdings muss dabei auch bedacht werden, dass die Inszenierung „[...] gleichwohl nicht in der Lage ist zu steuern und zu kontrollieren, dass der Zuschauer sie [die Aufmerksamkeit] tatsächlich auf dieses Element richtet.“⁴⁸⁸ Besonders in den Einzelturnieren ist es für jedes individuelle Paar eine große Herausforderung, neben den konkurrierenden Paaren auf der Fläche, die Aufmerksamkeit der Wertungsrichter:innen für sich zu gewinnen. Die Arme spielen folglich im Spitzensport keine prägende Rolle für die Führung. Sie sind als Teil der Performanz zu sehen und als Impulsüberträger für die Führung, die sich durch das Körperzentrum generiert.

4.2.2 Das Bewegen

They all want to run, before they can walk and they all want to walk, before they can stand.⁴⁸⁹

⁴⁸⁶ Für ein Beispiel der Standardhaltung mit leicht veränderter Armhaltung siehe unter anderem DPV e.V. und WDC German Amateur League e.V., „WM Profi Kür Standard 2013“, TC 9:17-9:20, 11:48-11:56, 20:06-20:12.

⁴⁸⁷ Fischer-Lichte, „Inszenierung“, 155.

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 100.

Dieses vom mehrfachen World Champion Antony Hurley stammende Zitat umreißt den Kern des Ballroom Dancings, der nicht nur für das Tanzen, sondern auch für das Führen und Folgen elementar ist. Gemeint ist damit die bereits genannte Dreistufigkeit im Tanzen: Stehen, Gehen, Schwingen. Während das Stehen im vorangegangenen Kapitel durch die Haltung bereits ausgearbeitet wird, ist die nächste Stufe, das Gehen etwas differenzierter zu betrachten.

Zunächst geht es bei der Bewegung um Schritte und Schrittmuster. Bevor jedoch der Schritt angesetzt wird, ist eine komplexe Verknüpfung von Bewegungen im Körper zwingend notwendig. „Keinem Lehrer aber fällt es ein, anstatt mit den Tänzen selbst zu beginnen, seinen Schülern erst einmal beizubringen, wie man sich gerade hält, wie man schreitet, wie man sich dreht, wie man Herr wird jedes einzelnen Gliedes, wie man den Körper trainiert im Erschaffen eines Rhythmus.“⁴⁹⁰ Was Heinz Pollack bereits 1922 fordert, ist heute Kern des Trainings für Turniertänzer:innen. Er fordert, dass das Schreiten der Füße Ausgangspunkt einer jeden Bewegung und dadurch die Technik des Tanzens sei. Ferner sind die Tanzschritte zweitrangig, wenn der „Rhythmus des Schreitens“⁴⁹¹ beherrscht wird.⁴⁹²

So lässt sich also bereits bei der Grundbewegung, dem Gehen, von einem Inszenierungscharakter sprechen. Ein eigentlich alltäglicher und routinierter Ablauf wird in seinen Grundzügen neu definiert und muss neu erlernt werden, um darauf das Tanzen aufzubauen. Dabei unterscheiden sich die Vorwärts- und Rückwärtsschritte voneinander. Im Gegensatz zum regulären Gehen, bei dem die Bewegung vom Schreitbein und damit vom Knie angeführt wird, ist die Bewegung beim getanzten Vorwärtsschritt vor allem ein Resultat aus der Verlagerung des Körpergewichts von der Mitte zum Ballen des Standbeinfußes. Durch die Verlagerung des Gewichtes muss das Schreitbein mit flachem Fuß über den Boden bewegt werden, bis ein Schritt notwendig ist. Dieser wird mit der Ferse angesetzt und das Gewicht verlagert, sodass dieses Bein zum Standbein und das vormalige Standbein zum Schreitbein wird, das schnellstmöglich unter den Körper gebracht wird. Währenddessen bleibt der Körper konstant in Bewegung. Nun wiederholt sich der Vorgang, jedoch ohne Pause, damit

⁴⁹⁰ Pollack, *Die Revolution des Gesellschaftstanzes*, 53f.

⁴⁹¹ Ebd., 57.

⁴⁹² Vgl. ebd., 56f.

die Bewegung fließend wird. Besonders die Unterscheidung des Ursprungs der Bewegung zwischen normalem Gehen und Tanzen ist für das paarweise Funktionieren relevant. Würde – wie beim Gehen – der Impuls mit dem Knie, das sich zuerst nach vorne bewegt, starten, würde dieses Knie durch die versetzte Stellung des Paares konstant den/die Partner:in treffen.⁴⁹³

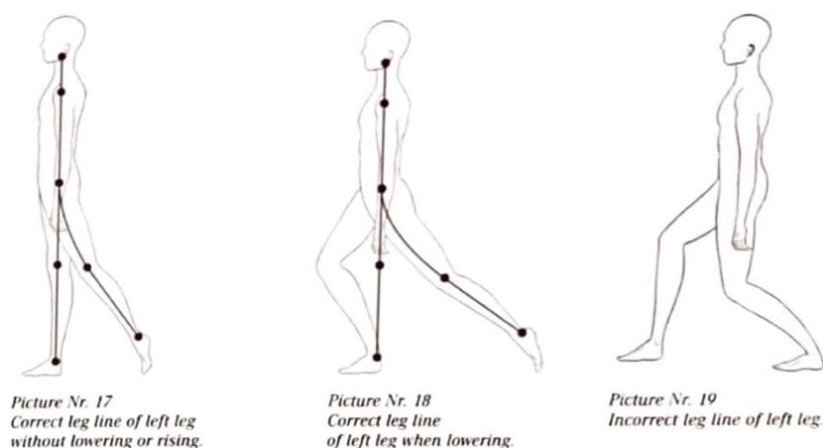


Abb. 30 Beinlinien in den Schwungtänzen⁴⁹⁴

Anders verhält sich die Bewegung beim Rückwärtsschritt. Dort muss das Schreitbein nach hinten gebracht werden, mit einer gleichzeitigen Gegenbewegung des Standbein-Knies nach vorne. Der sich rückwärtsbewegende Fuß wird von der Spitze des Fußes angeführt und über den Boden bewegt, während das Gewicht im Standbein von der Mitte des Fußes nach hinten verlagert wird. Die Bewegung des Knies nach vorne ist dabei für das Gleichgewicht relevant. Der Schritt wird durch ein Abdrücken des Standbeins und ein Abrollen über den Schreitbeinfuß finalisiert. Zu beachten ist nun aber noch das Abziehen der Ferse des vorherigen Standbeins. Der Fuß sollte nicht mit der Spitze oder dem flachen Fuß über den Boden geführt werden, sondern mit leicht angehobener Spitze und der Ferse auf dem Boden. So entsteht ein ‚Abziehen‘ der Ferse, bis sich der Fuß wieder flach neben dem des neuen Standbeins befindet. Da im Alltag ein Rückwärtsgehen nicht natürlich ist, muss diese Bewegung für das Tanzen von Grund auf erlernt werden und ist daher mit einer größeren

⁴⁹³ Vgl. Moore, *Gesellschaftstanz*, 14ff, 20ff; Trautz, *The Art and Technique of Ballroom Dancing*, 14ff.

⁴⁹⁴ Trautz, *The Art and Technique of Ballroom Dancing*, 15.

Herausforderung verbunden, wenngleich das Vorwärtsgehen bzw. -tanzen ebenfalls stark stilisiert ist und keine Natürlichkeit mit sich bringt.⁴⁹⁵ Im Kern des Gehens und Schritte-Setzens steckt auch das zentrale Motiv bezüglich des Aspekts des Mobilisierens der Standardtänze, da fast jede Bewegungsfigur aus Schritten besteht, die auf Schläge in der Musik in eine bestimmte Richtung gesetzt werden. Beim Bewegen kommt nun auch der dritte Aspekt der IVB, das Belasten, zur Geltung. Beim Schritte-Machen wird das Körpergewicht von einem zum anderen Fuß übertragen. Dabei wird sogar vorgeschrieben, dass dies durch die bereits beschriebene standardisierte Fußtechnik erfolgen soll. Die belasteten Körperteile sind folglich ausschließlich die Füße. Der Oberkörper inklusive des Kopfes erfährt keine Belastung.

Bevor gemeinsam getanzt werden kann, müssen Paare also lernen, gemeinsam zu laufen. Dabei gilt die gleiche Regel wie beim Tanzen: „Both partners must start and then move together at the same movement with the same speed in the same direction no matter if they are going forward, backward or turning!”⁴⁹⁶ Einen Vorteil hat dabei der/die Rückwärtsgehende, da dieser Weg immer frei ist, auch wenn die andere Person sich nicht bewegt. Bleibt die rückwärtsgehende Person hingegen stehen, kann sich die vorwärtsgehende Person auch nicht bewegen. Gleichzeitig ist der/die Rückwärtsgehende allerdings auch in einer schlechteren Position, da er/sie nicht sieht, wohin das Paar tanzt und somit abhängig von der vorwärtsgehenden Person ist. Das bedeutet allerdings auch, dass es gegebenenfalls zu kurzfristigen Wechseln in der Führung kommen kann. Wenn also der/die Folgende vorwärtstanz, beispielsweise beim V-6 im Quickstep, hat der/die Führende keinen Überblick über den Raum. Somit ist es die Aufgabe des/der Folgenden, im Zweifel eines potenziellen Zusammenstoßes einzugreifen und dem/der Führenden ein Signal zu geben. Da diese Sequenzen allerdings sehr kurz sind und in der Regel der/die Führende bereits vor einem Rückwärtsgehen die Lage sondiert, lässt sich schwerlich von einem Führungswechsel sprechen.

⁴⁹⁵ Vgl. Moore, *Gesellschaftstanz*, 16–22; Trautz, *The Art and Technique of Ballroom Dancing*, 14ff; Ballroom Mastery TV, „How To Walk Backwards in Ballroom Dancing for ALL LEVELS [Why It’s So Important]“, *YouTube*, 24. Juni 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=qSe9IldEovs>.

⁴⁹⁶ Trautz, *The Art and Technique of Ballroom Dancing*, 18.

Durch die konstante und gleichzeitige Bewegung kann nun auch die dritte Stufe, das Schwingen, entstehen. „A swing starts very slowly, then increases the speed and at the end slowing down and stopping or continuing into the next swing or movement. [...] The essence of a swing is, that it is not controlled.“⁴⁹⁷ Durch die Verlagerung des Gewichts vom einen auf das andere Bein entsteht der Schwung, der – wie beschrieben – nicht in seiner Gänze kontrolliert werden kann. Lediglich am Anfang und Ende können die Tänzer:innen aktiv auf ihn Einfluss nehmen. Der eigentliche Schwung, der dazwischen geschieht, ist ein Resultat aus den zwei Impulsen am Anfang und Ende. So lässt sich auch auf das Wechselspiel des Stand- und Schreitbeins eingehen. Der Moment des Schwingens passiert dann, wenn das alte Schreitbein zum neuen Standbein wird. Dieser entstehende Körperschwung übergibt einen Bein-schwung in das neue Schreitbein, was meist zusammen mit einer Rotation zur Platzierung des nächsten Schritts und damit auch zum Ende des Schwungs führt.



Abb. 31 Die Rechtsdrehung (Bilder 1-10) und Kreisel (11-16) im Langsamen Walzer⁴⁹⁸

⁴⁹⁷ Ebd., 19.

⁴⁹⁸ Ballroom Today, „WDSF World Open Prague | Standard Final Waltz“, TC 0:21-0:24.

Bei drei der Schwungtänze der Standardtänze (LW, SF, QU) wird diese Technik durch das Heben und Senken unterstützt, wie in Abb. 31 anhand des Langsamen Walzers zu sehen ist. Obwohl die Bewegung aus den Füßen generiert wird, hebt und senkt sich der ganze Körper, unterstützt durch ein Beugen und Strecken in den Knien. Die Ebenen des Hebens und Senkens werden unterteilt in *Ground level*, *Upper level* und *Lower level* (siehe Abb. 32). Während im Deutschen die Begriffe Heben und Senken verwendet werden und somit ein kontrolliertes Absinken suggerieren, ist im Englischen von *rise and fall* zu sprechen. Um nämlich schwingen zu können, muss ein Fallen ermöglicht werden, weshalb der englische Begriff genauso zutreffend ist. Dennoch gibt es auch ein *lowering*, also ein Senken. Dies geschieht zum Beispiel beim Langsamen Walzer, wenn nach dem dritten Schritt abgesenkt werden muss, um diesen zu beenden. Das Fallen geschieht anschließend, wenn die neue Drehung eingeleitet wird.⁴⁹⁹ Gerade durch das Heben und Senken wird der Aspekt des Regulierens deutlich. Hartewig benennt dabei unter anderem die Unterbegriffe Balance/Kontrolle und Akzente.⁵⁰⁰ Besonders die Balance wird im Moment des Hebens, also des Sich-Befindens auf erhobenem Ballen, vollends provoziert und ausgenutzt. Durch die Bewegung nach oben wird zudem der Schwung minimiert und eine Kontrolle über die Bewegung wiederhergestellt. Durch ein etwas längeres Ausharren in dieser Position kann zudem ein Akzent gesetzt werden.

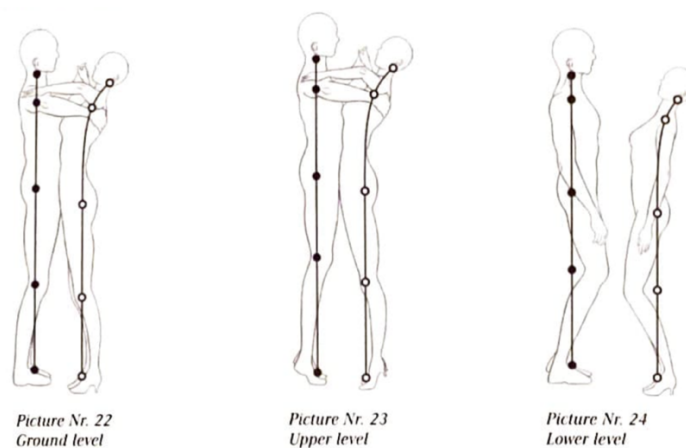


Abb. 32 Heben und Senken⁵⁰¹

⁴⁹⁹ Vgl. Trautz, *The Art and Technique of Ballroom Dancing*, 19f.

⁵⁰⁰ Vgl. Hartewig, *Kinästhetische Konfrontation*, 129.

⁵⁰¹ Trautz, *The Art and Technique of Ballroom Dancing*, 20.

Obwohl der Wiener Walzer auch zu den Schwungtänzen gehört – im Gegensatz zu dem Schreittanz Tango –, ist hier die Technik etwas anders. Es gibt kein Heben und Senken und auch kein Schwingen, da aufgrund des hohen Tempos keine Zeit dafür ist. Auch wenn der Wiener Walzer sehr viel Schwung bedarf, ist das Ausschwingen des Körpers und die kurzfristig fehlende Kontrolle hinderlich.⁵⁰²

Nun besteht die Bewegung natürlich nicht nur aus dem Unterkörper und den daraus resultierenden Bewegungen, sondern muss mit dem Oberkörper in Einklang gebracht werden. Dafür ist im Standardtanz eine Körpergegenbewegung notwendig, das *Contrary Body Movement* (CBM), das dafür sorgt, dass das gemeinsame Tanzen und Fungieren wie ein und derselbe Körper funktioniert. Vor allem aber ist sie ausschlaggebend für Drehungen in den Standardtänzen. CBM bedeutet dabei die gleichzeitige Bewegung der gegenüberliegenden Körperseite zum Standbein. Wenn also zum Beispiel der rechte Fuß vorwärts geht, führt die linke Seite des Körpers an und geht zuerst vorwärts. Wichtig ist dabei, dass CBM nur innerhalb einer Bewegung getanzt werden kann, also nicht innerhalb einer feststehenden Position stattfindet. Ebenso dürfen die Rotation des Oberkörpers und die Bewegung des gesamten Körpers nicht isoliert getanzt werden, sondern müssen miteinander verschmolzen und somit zu einer gemeinsamen Bewegung werden. Wie in Abb. 33 zu erkennen ist, sind die Beine bis zum Zentrum verlängert, sodass die Gegenbewegung hauptsächlich oberhalb dessen stattfindet. Der Kopf ist davon ebenfalls ausgenommen und wird nicht mit dem Oberkörper gedreht. Dadurch entsteht eine größere Rotation im Schulterbereich als in der Hüfte.⁵⁰³ CBM soll dabei helfen, dass die Körperzentren des Paares in Verbindung bleiben, was für ein gelungenes Führen und Folgen relevant ist.⁵⁰⁴

⁵⁰² Vgl. ebd., 36.

⁵⁰³ Vgl. ebd., 24f; Egils Smagris, „Contrary Body Movement in Dancing and Walking“, *YouTube*, 20. September 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=GDwIHSaPe80>; Skyline Ballroom TV, „CBM Action | Ballroom Technique“, *YouTube*, 20. Januar 2021, https://www.youtube.com/watch?v=ZQc_UkNEUXI.

⁵⁰⁴ Vgl. Dancesportlife, „Contra body movement (CBM) explained by Edita Gozzoli“, *YouTube*, 7. Oktober 2021, TC 0:29-0:33, <https://www.youtube.com/watch?v=XpCQTK7JMgQ>.



Abb. 33 *Contrary Body Movement*⁵⁰⁵

Neben dem CBM gibt es auch Figuren, bei denen jene Seite vorwärts tanzt, in deren Richtung auch der Schritt führt. Der Begriff *Body Side Leads*, also der der Seitenführung, weist schon darauf hin, dass die Führung elementarer Teil der Bewegung ist und somit vor allem auf den/die Partner:in ausgerichtet ist. Gleichzeitig ist hier aber auch die Rede davon, dass diese Seite die Richtung vorgibt und anführt. „Body side leading is a movement when both sides of the body move in direction of the movement with one side moving more in this direction.“⁵⁰⁶ Dabei liegt auch hier wieder der Fokus mehr auf den Schultern als auf der Hüfte, weshalb in manchen Fällen auch von Schulterführung gesprochen wird.⁵⁰⁷ Bei der Seitenführung handelt es sich um eine Aktion, weshalb die Bewegung erst während des Tanzens entwickelt werden muss und nicht bereits vor dem Schritt besteht. Da CBM ebenfalls aus der Bewegung heraus getanzt wird, kann die Seitenführung als eine Fortsetzung der CBM gesehen werden.

⁵⁰⁵ Egils Smagris, „Contrary Body Movement in Dancing and Walking“, TC 0:15.

⁵⁰⁶ Trautz, *The Art and Technique of Ballroom Dancing*, 25.

⁵⁰⁷ Vgl. ebd.



Abb. 34 Seitenführung im Langsamen Walzer⁵⁰⁸

Im Walzer-Grundschrift lassen sich diese Fortführung und das Ineinandergreifen der zwei Techniken veranschaulichen: Beim ersten Schritt geht der rechte Fuß des/der Führenden vorwärts und die linke Seite wird nach vorne gebracht. Diese wird nun auf den zweiten Schritt fortgeführt, während der linke Fuß des/der Führenden den nächsten Schritt durchführt. Wie in Abb. 34 gut erkennbar ist, resultiert das darin, dass jeweils die Seite nach vorne führt, die auch im Schritt nach vorne getanzt wird. Allerdings ist dabei zu beachten, dass die Bewegung mit dem Ansetzen des zweiten Schritts fertig getanzt sein sollte. Das ist vor allem für das Führen und Folgen relevant, da bei einer nicht fertig getanzten Seitenführung des/der Führenden, der/die Partner:in das eigene Gewicht nicht weit genug in die korrekte Richtung bringen kann, um diesen und auch die folgenden Schritte korrekt auszuführen.⁵⁰⁹ Auch im Dreierschritt im Slowfox entsteht dieses Ineinandergreifen, da hier ebenfalls der erste Schritt mit CBM eingeleitet wird und der zweite Schritt im Oberkörper weitergetanzt wird. Gleichzeitig wird die Seitenführung auch dafür verwendet, außenseitliche Schritte wie beim Federschritt im Slowfox vorzubereiten.⁵¹⁰

⁵⁰⁸ Ballroom Today, „WDSF World Open Prague | Standard Final Waltz“, TC 0:23.

⁵⁰⁹ Vgl. Skyline Ballroom TV, „Side lead action | Ballroom Technique“, *YouTube*, 3. Februar 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=XhGp8l1FF8M>.

⁵¹⁰ Vgl. Trautz, *The Art and Technique of Ballroom Dancing*, 25.

Außenseitliche Schritte werden eingeleisig getanzt, was bedeutet, dass beide Füße hintereinander auf einer Linie getanzt werden – im Gegensatz zu regulären Gehschritten, die immer zweigleisig gesetzt werden. Dabei dienen die außenseitlichen Schritte als Hilfsmittel, damit die Körper der Tänzer:innen zueinander gewandt bleiben, die Tuchführung bestehen kann und somit auch die Führung gewährleistet wird.⁵¹¹ Im Gegensatz zu den beiden vorgenannten Techniken beschreibt die *Contrary Body Movement Position* (CBMP) wiederum eine Position und keine Bewegung. In der Regel handelt es sich hierbei um außenseitliche Positionen, bei denen die Füße eingeleisig gesetzt werden, lediglich in der Promenadenposition kann das Schreitbein die Linie des Standbeins überkreuzen.



Picture Nr. 25
CBMP

Abb. 35 *Contrary Body Movement Position*⁵¹²

Besonders bei CBMPs ist die Beendigung der Rotationsbewegung im Oberkörper vor dem Schrittsatz relevant, da der/die Führende dem/der Folgenden signalisieren muss, dass eine außenseitliche Position folgt. Geschieht dies nicht und der Schritt wird dennoch außenseitlich getanzt, muss durch ein Ausweichen der Hüfte oder eine Verdrehung in den Armen, also einem Bruch der Körperlinien, die Möglichkeit des außenseitlichen Schrittes gegeben werden. Bei der außenseitlichen Position ist nun

⁵¹¹ Vgl. ebd., 25ff.

⁵¹² Ebd., 26.

wieder das jeweils gegenteilige Bein zur Schulter vorne, ähnlich wie beim CBM. Aus diesem Grund können keine zwei Schritte in CBMP aufeinanderfolgen. Daraus resultierend entsteht eine diagonale Bewegung, da das eine Bein zunächst einen eingleisigen Schritt macht und das andere dann wieder zweigleisig positioniert wird, sodass eine leichte Verschiebung der Gehbewegung entsteht. Diese Gehbewegung ist zwar diagonal, allerdings in der Regel nicht gedreht, was den Unterschied zwischen CBM, einer Bewegung, und CBMP, einer Position, ausmacht.⁵¹³

Wenn nun die paarweise Ausführung der standardüblichen Figuren und Schritte betrachtet wird, lassen sich bereits einige Merkmale feststellen, die sich beim Führen und Folgen unterscheiden. Wie bereits benannt, hat der/die Rückwärtsgehende den Nachteil, dass er/sie nicht sieht, wohin getanzt wird und ob etwas im Weg ist. Da dieser Part meist von dem/der Folgenden übernommen wird, ist hier folglich auch die führende Person bessergestellt. Neben diesem Merkmal erkennt Paula Villa – wenn auch für den argentinischen Tango – weitere Merkmale, die auch in den Standardtänzen zu einer Besser- bzw. Schlechterstellung führen.

Führen:	Folgen:
<ul style="list-style-type: none"> • Überblick des Raumes in Bewegungsrichtung • Bewegungen im Raum • Bewegungen nach vorne • initiativ aktiv • anbietend • stützend • die Achse des Paares • bewegend 	<ul style="list-style-type: none"> • Keinen Überblick des Raumes in Bewegungsrichtung • Bewegungen reaktiv zum Partner • Bewegungen nach hinten • reaktiv aktiv • annehmend • sich stützend auf • Peripherie des Paares • das, was bewegt wird
Männlich/Mann	Weiblich/Frau ⁵¹⁴

Was Villa hier als Männlich/Mann bzw. Weiblich/Frau konnotiert, ist beim Ballroom ebenfalls häufig mit diesen Geschlechtern verknüpft. So müssen bei den regulären DTV-Turnieren Paare antreten, die sich aus einem Mann und einer Frau zusammensetzen. In der Bewegung lässt sich diese ungleiche Verteilung beim Führen und

⁵¹³ Vgl. Skyline Ballroom TV, „CBMP in Outside Partner steps | Ballroom Technique“, *YouTube*, 27. Januar 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=VeNXr1aW4OI>.

⁵¹⁴ Villa, *Sexy Bodies*, 297.

Folgen in mehreren Punkten feststellen. Nicht nur durch die Tatsache, dass der Figurenkatalog größtenteils aus Schritten besteht, durch die sich der/die Führende vorwärts bewegt, sondern auch durch damit einhergehende andere Faktoren. So ist beispielsweise die Übersicht im Raum ausschlaggebend für eine gute Führung. Der/die Führende muss schließlich unter anderem darauf achten, nicht mit anderen Paaren zu kollidieren und an den richtigen Stellen im Raum neue Figuren einzuleiten. Gerade durch die Übersicht im Raum ist die Möglichkeit für den/die Führende:n gegeben, das Paar zu bewegen und Geschwindigkeiten festzulegen.

Während bei den DTV-Turnieren, egal ob Standard-Kür oder Einzeltanz, die Rollen und somit die Zuschreibung von Führen und Folgen sowie die damit verbundenen Bewegungen festgelegt sind, versucht sich der Equality Tanzsport (DVET) davon loszulösen. „Jedes teilnehmende Tanzpaar kann selbst entscheiden, wer ‚führend‘ oder ‚folgend‘ tanzt. Die Führungswechsel sind jederzeit möglich, sowohl von Tanz zu Tanz als auch innerhalb eines einzelnen Tanzes.“⁵¹⁵ Diese Führungswechsel werden zwar nicht sehr oft getanzt, dennoch gibt es eine klare Zuordnung der führenden und folgenden Person. Selten gibt es im Equality Dance zudem Situationen, bei denen Paare während des Tanzens die Rollen tauschen und dadurch die für führend und folgend zugeteilten Rollen aufbrechen und neu zuschreiben.

⁵¹⁵ Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., „Turnierregeln für Equality Tanzwettbewerbe des DVET“, 6.



Abb. 36 Führungswechsel⁵¹⁶

Der in Abb. 36 vollzogene Führungswechsel bei dem Finale der *Gay Games* 2010 im Langsamen Walzer zeigt jedoch, dass es möglich ist, die Bewegungsmuster zu verändern. Während der rückwärtsgetanzten Schritte des zunächst Führenden wird die Haltung vor allem in den Armen geändert und die jeweils andere Position – also führend oder folgend – eingenommen. Auffallend ist, dass außer dieser zwar nicht so großen, aber sehr einflussreichen Veränderung der restliche Bewegungsapparat nicht verändert wird. Die Position zur jeweils anderen Person bleibt gleich, auch die Tuchföhlung und somit der Kontaktpunkt bleiben bestehen. Die Führung ist in dieser Zeit nicht mehr in den vollem Ausmaß möglich, was jedoch hier kein Problem darstellt, da es sich bei den Turniertänzen um eine gänzlich einstudierte Choreografie handelt und somit jede:r Tänzer:in weiß, was er/sie wann zu tun hat. Ein Problem könnte allerdings in dem Moment auftreten, wenn ein anderes Paar zeitgleich an der gleichen Stelle tanzt und eine Kollision möglich wäre. Dies ist nicht unüblich und die Choreografie wird dann von einem der Paare unterbrochen, bis der Weg wieder frei ist. So lässt sich das beim Finale der A-Klasse Standard der Deutschen Equality

⁵¹⁶ IDARNOC, „Men Standard, Final 10 Dancecompetition“, *YouTube*, 19. Februar 2011, TC 1:41-1:45, https://www.youtube.com/watch?v=_JcfpP7Wc7I.

Meisterschaften 2011 beobachten.⁵¹⁷ Hier möchte ein Paar im Tango nach der Promenade weitertanzen, ein anderes ist jedoch im Weg. Die Bewegung muss daher unterbrochen und in der Position ausgeharrt werden, bis die Choreografie weitergetanzt werden kann. Es lässt sich sogar ein Moment festmachen, in dem die Bewegung fortgeführt werden soll⁵¹⁸, es jedoch noch nicht möglich ist, weshalb weiter verweilt wird. Anschließend kann die Bewegung weitergeführt werden. In diesem Moment wird das ‚klassische‘ Führen und Folgen besonders sichtbar. Dadurch, dass bei Turnieren in der Regel eine feste Choreografie einstudiert und getanzt wird, bezieht sich das Führen und Folgen meist vielmehr auf Bewegungsrichtung, Schrittgröße, Stärke der Neigung und Rotation. In diesem Beispiel ist allerdings eine Unterbrechung der Schrittfolge gefordert, was bedeutet, dass der Führende in diesem Fall entscheidet, wann die Choreografie fortgesetzt wird.⁵¹⁹ Besonders in diesen charakteristischen Momenten besteht ein eklatanter Unterschied zwischen beispielsweise dem klassischen Ballett als Bühnentanz und den Einzelturniertänzen.⁵²⁰ Wenngleich bei beiden Formen eine einstudierte Choreografie dargeboten wird, kann diese bei den Turniertänzen nicht in der geprobt Form durchgeführt werden, da andere Paare gleichzeitig auf der Fläche tanzen und den Bewegungsraum einschränken. In diesen Momenten, in denen ein anderes Tanzpaar die Fortsetzung der eigenen Choreografie verhindert, greift das automatisierte körperliche Wissen ein, wodurch keine kognitiven Vorgänge nötig sind. Dieses Wissen lässt sich häufig im Alltag wiederfinden, zum Beispiel beim Zähneputzen oder im Straßenverkehr, wenn Personen auf das Gesehene reagieren müssen, ohne darüber nachzudenken.⁵²¹ In solchen Fällen muss die Schrittfolge unterbrochen, in manchen Fällen auch verändert werden, damit der Auftritt bzw. die Teilnahme am Wettbewerb weiterhin ermöglicht werden kann.

Nichtsdestotrotz spielen auch die Schritte bzw. konkreten Figuren eine Rolle.

⁵¹⁷ Die Leistungsklassen im gemischtgeschlechtlichen und Equality Dance führen zwar die gleiche Benennung, allerdings entsprechen sie sich nicht. Das Niveau der Equality Klassen ist geringer bei gleicher Benennung. Genauer führe ich das in Kapitel 4.3.4 aus.

⁵¹⁸ Vgl. IDARNOC, „Finale Deutsche Meisterschaften Equality Dance 2011 Dortmund, A Standard Männer“, *YouTube*, 14. Juni 2011, TC 0:32, <https://www.youtube.com/watch?v=dSy56bH8QKs>.

⁵¹⁹ Vgl. ebd., TC 0:27-0:37.

⁵²⁰ In Kapitel 4.3.3 stelle ich diese gesonderte Funktion des Unterbrechens der Choreografie und den damit eklatanten Unterschied zum Bühnentanz genauer dar.

⁵²¹ Vgl. Klein, „Tanz in der Wissensgesellschaft“, 29f.

Für alle Tänze der D- und C-Klassen (Standard & Latein), den Wiener Walzer der B-Klasse Standard sowie den Paso Doble der B-Klasse Latein gilt die WDSF-Schrittbegrenzung. [...] Beim ersten Verstoß gegen die Schrittbegrenzung wird das betreffende Paar nach der Runde durch die Kommission mündlich verwarnt. [...] Beim zweiten Verstoß gegen die Schrittbegrenzung oder bei einem Verstoß gegen die Schrittbegrenzung im Finale wird das Paar nach der Runde sofort disqualifiziert.⁵²²

Auffallend ist, dass in der TSO zu den Tänzen an sich wenig festgehalten ist. Allerdings gibt es starre Regularien bezüglich der Figuren in den einzelnen Tänzen. So wird im WDSF-Figurenkatalog zunächst allgemein bestimmt, welche Schrittfolgen überhaupt zulässig sind und wie diese durchzuführen sind. Dabei sind ein Anfang und ein Ende jeder Figur ebenso wie das Timing jeder Figur festgehalten. Bei einigen Figuren werden ergänzende Hinweise gegeben, die zum Beispiel den Drehgrad oder die Stellung des Paares zueinander beschreiben.⁵²³ Auf diesen Katalog wird in der TSO verwiesen und dort festgehalten, dass die zulässigen Schritte und Figuren nur in eingeschränkter Weise – je nach Niveau und Alter der Tänzer:innen – tanzbar sind. Der Figurenkatalog gilt allerdings nur für die D- bis B-Klasse, ab der A-Klasse dürfen die Paare die Figuren verändern und somit auch die Bewegungen variieren.

Wie ich bereits in der Einführung zu diesem Kapitel benannt habe, sind Bewegungen als Kultur- und Sozialtechniken „immer intersubjektiv, da sie immer auf etwas, ‚das Andere‘ oder ‚den Anderen‘, bezogen sind.“⁵²⁴ Bezüglich der Bewegungen im Turniertanz lässt sich dies auf zwei Ebenen interpretieren. Zunächst ist die Bewegung auf den/die Partner:in fokussiert. Dadurch, dass es sich um Paartänze handelt, muss die eigene Bewegung mit der des/der Anderen synchronisiert und abgestimmt werden. Sobald der/die Tänzer:in eine Veränderung in dem Bewegungsmuster des/der Partner:in bemerkt, muss auch die eigene Bewegung angepasst werden. Auf der anderen Seite ist beim Einzelturniertanz auch ein Bezug auf die anderen Paare festzustellen. Die Paare tanzen in der Regel nicht allein auf der Tanzfläche, sondern mit anderen Paaren, weshalb die Bewegungen auch darauf abgestimmt werden

⁵²² Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, 21.

⁵²³ Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „WDSF Figurenkatalog“.

⁵²⁴ Klein, „Choreografien des Alltags“, 610.

müssen. Eine Abweichung des eigenen Bewegungsmusters von der festgelegten Choreografie oder der Bewegungen innerhalb des Paares findet immer dann statt, wenn das Kollidieren mit einem anderen Paar bevorstehen würde.

4.2.3 Das Neigen

Während alle Drehungen im Langsamen Walzer, wie durch die Körpergegenbewegung (CBM) beschrieben, eingeleitet werden, erfolgt auf den zweiten Schritt eine Körperneigung, der *Body Sway*. Dabei muss diese nach rechts erfolgen, wenn der erste Schritt mit dem rechten Fuß gemacht wird, und nach links, wenn der erste Schritt mit dem linken Fuß erfolgt. Dies gilt sowohl für Vorwärts- als auch für Rückwärtsschritte. Die Neigung bleibt dann so lange bestehen, bis der nächste CBM-Schritt erfolgt und die Neigung somit in die andere Richtung geht.⁵²⁵ In Abb. 31 (S. 169) lässt sich dies gut erkennen. Der Herr tanzt zunächst einen Vorwärtsschritt mit dem rechten Fuß, beim anschließenden Seitwärtsschritt neigt er sich nach rechts und hält diese Neigung weiter bis zum dritten Schritt, bei dem er schließt. Bei der Dame verhält es sich genau andersherum. Da sie den Herrn spiegelt, geht sie zunächst mit dem linken Fuß rückwärts. Folglich muss sie sich beim zweiten Schritt nach links neigen und dies ebenfalls halten, bis die Figur zu Ende getanzt ist und die nächste Figur, in diesem Fall der Kreisel, eingeleitet wird.

Der Sway lässt zwar vermuten, dass vor allem der Oberkörper benötigt wird, findet seinen Ursprung allerdings in den Füßen. „The sway comes from the ankles, knees and the hips, and follows right up into the top of the head.“⁵²⁶ Ausschlaggebend ist außerdem der Schwung, der die Hüfte kippen lässt und sich in den Oberkörper weiterträgt.⁵²⁷ Allgemein lässt sich sagen, dass die Körperneigung zwar auch zu der Ästhetik und Inszenierung des Tanzes beiträgt, primär allerdings dafür da ist, die Balance zu halten, zum Beispiel um den bei vorangegangenen Schritten erzeugten Schwung bremsen zu können. Aus diesem Grund ist der Sway in Richtung des Körper-

⁵²⁵ Vgl. Moore, *Ballroom Dancing*, 27.

⁵²⁶ Champions 4 Dance, „Ballroom Dance Exercises - Turn and Sway / Featuring Steven Grinbergs & Rachelle Plaass“, *YouTube*, 31. März 2020, TC 1:00-1:06, <https://www.youtube.com/watch?v=i2w1D8JKDd4>.

⁵²⁷ Vgl. Beyond Ballroom, „Sway & Swing Action Technique“, *YouTube*, 11. Mai 2020, 0:44-0:58, https://www.youtube.com/watch?v=bwNsv0H_b20.

und Paarcentrums gedacht. Dabei geht es nicht darum, dass eine Seite kürzer als die andere Seite ist, sondern, dass eine Seite länger als die andere wird. Es dürfen keine Brüche in der Linie entstehen, sie wird vielmehr gebogen und in die Länge gezogen.⁵²⁸

Die Neigung wird außerdem dafür genutzt, um – was Hartewig unter dem Oberbegriff Regulieren verortet – die Ausnutzung physikalischer Gesetze zu ermöglichen. In Abb. 34 (S. 173) zeigt sich bereits die starke Neigung der Körper entgegen der Schrittrichtung. Dadurch, dass in den ersten beiden Schritten der Rechtsdrehung viel Schwung aufgebaut wird und diese Bewegung durch ein Schließen auf den dritten Schritt unterbrochen wird, muss der Oberkörper geneigt werden, da ansonsten die Balance nicht gehalten werden kann und das Paar zur Seite kippt. Folglich werden die physikalischen Gesetze der weiteren Bewegung im Raum durch ein Entgegenwirken innerhalb des Oberkörpers hergestellt. Der Muskelaufwand soll dabei so gering wie möglich gehalten werden, sodass keine abrupten Bewegungen entstehen und eine schwingende und gleichmäßige Bewegung stattfinden kann. Der Aspekt des Koordinierens spielt folglich ebenfalls eine elementare Rolle, dadurch dass der Oberkörper im Einklang mit dem Unterkörper fungieren muss, damit die Balance gehalten werden kann. Dieses besondere Merkmal der Koordination findet sich nicht in allen Schritten wieder, weshalb gerade die CBM charakteristisch für die Standardtänze ist und gleichzeitig ermöglicht, den Tanz in der technisch idealsten Form zu tanzen.

Im Gegensatz zu den restlichen Körperbewegungen ist der Kopf nicht so sehr standardisiert und lässt mehr Spielraum für Interpretation. Dabei muss jedoch zwischen den Kopfbewegungen der führenden und folgenden Person unterschieden werden. Während der Kopf des/der Folgenden wesentlich starrer ist, darf der/die Führende diesen an die Körperneigung anpassen. „Also important to note, that when swaying to left or to right the head stays in the normal position and is not tilting against direction of sway.“⁵²⁹

⁵²⁸ Vgl. Trautz, *The Art and Technique of Ballroom Dancing*, 27f; *Beyond Ballroom*, „Sway & Swing Action Technique“, TC 1:43-3:00.

⁵²⁹ Trautz, *The Art and Technique of Ballroom Dancing*, 14.

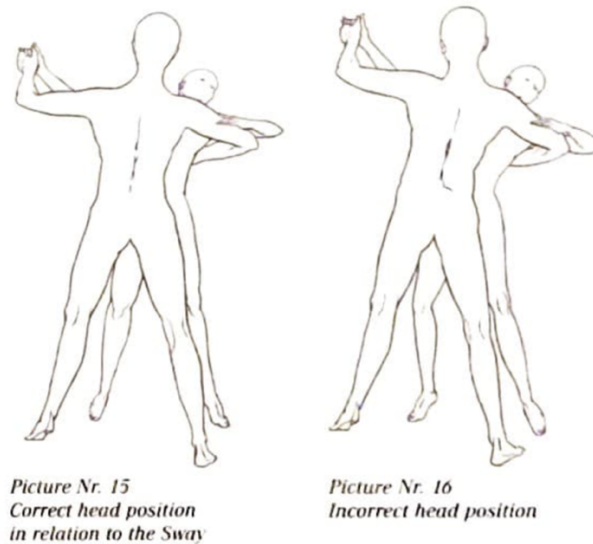


Abb. 37 Kopfhaltung⁵³⁰

Obwohl sich generell sagen lässt, dass die Kopfposition links ist, sollte der Kopf nicht starr sein, sondern sich flexibel bewegen können und tendenziell weiterhin die Verlängerung der Wirbelsäule bilden. Konkret bedeutet das für den/die Führende, dass er/sie den Kopf wie eine Murmel in Richtung der Neigung dreht und rotiert. Für den/die Folgende gelten allerdings andere Regeln. Hier ist der Kopf wesentlich fixierter, in der Regel auf der linken Seite mit Blick nach oben. Dies liegt in der wesentlich stärkeren Haltung des/der Folgenden begründet, da der Kopf dieser Position folgt und den Endpunkt markiert. Ausnahmen bilden zum Beispiel Promenadenpositionen, in denen der Kopf des/der Folgenden geöffnet, also nach rechts gedreht wird. Besonders im Tango wird von akzentuierten Kopfdrehungen Gebrauch gemacht, um die Charakteristik des Tanzes darzustellen. Da die Tanzpraxis in ständigem Wandel ist und nach Neuinterpretationen sucht, lässt sich beobachten, dass der Kopf des/der Folgenden sich immer mehr den Regularien des/der Führenden anpasst. So drehen auch hier die Folgenden den Kopf mit der Körperneigung.⁵³¹ Bei gleichrangigen Turnieren noch vor gut zehn Jahren lässt sich beobachten, dass die Kopfhaltung des/der Folgenden wesentlich fixierter ist und sich tendenziell links hält.⁵³² Hiervon ausgenommen sind dabei natürlich offene Positionen wie Promenadenpositionen, bei

⁵³⁰ Ebd., 13.

⁵³¹ Vgl. Ballroom Today, „WDSF World Open Prague | Standard Final Waltz“.

⁵³² Vgl. DanceSportTotal, „2010 IDSF World Standard - Part I“.

denen die Stellung im Paar geöffnet wird und der Kopf folglich auch nach rechts gedreht werden muss. Die ausgeprägte Verbindung zwischen Körperneigung und Kopfbewegung lässt sich daher als eine neue Entwicklung feststellen. Doch nicht nur die Beweglichkeit des Kopfes wird größer, auch die Neigung des/der einzelnen Tänzer:in und somit des Paares ist ausgeprägter und zeigt eine Tendenz hin zu einer weniger starken Fixierung von Technik bzw. zu einem größeren Interpretationsspielraum der einzelnen Paare.

So kann insbesondere der Neigungscharakter als ein Merkmal für die Inszenierung des Tanzes sprechen. Zwar ist eine gewisse Neigung des Körpers von Nöten, damit die Balance gehalten und starke Schwünge ausgeglichen werden können, der klassische Stil zeigt jedoch, dass auch ohne starke Neigung die Tänze auf hohem technischem Niveau getanzt werden können. Im klassischen Stil wird weniger geneigt und im Körper rotiert, sodass die Linien gerader bleiben. Natürlich kann nicht gänzlich darauf verzichtet werden, aber die Ausmaße sind dort wesentlich geringer als im *Dynamic Style*. Beim diesem wird wesentlich mehr von den Rotationen und Neigungen Gebrauch gemacht. Die sogenannte *Scoop Action* steht dabei im Vordergrund. Hier werden Rotation und Drehung verbunden, sodass die Bewegungen einer Schaufelbewegung ähneln.⁵³³ Somit kann hier eindeutig von einer Inszenierung gesprochen werden, und zwar nicht nur von einer Inszenierung des Tanzes, sondern auch einer Inszenierung des Führens und Folgens. Da bei den Turniertänzen, wie schon bemerkt, eine Choreografie getanzt wird, bezieht sich folglich das Führen und Folgen primär auf die Dynamik innerhalb des Paares und nicht wie beim Social Dance auf die getanzten Figuren und Schritte. Obwohl die Ballroom Dances gerade beim Turnier sehr standardisiert sind und strengen Regularien unterliegen, gibt es in der TSO keinen Hinweis auf die Charakteristik der einzelnen Tänze. Es wird lediglich festgehalten, in welcher Startklasse welche Tänze getanzt werden dürfen und welche Schrittfolgen, also Figuren, zulässig sind.⁵³⁴

⁵³³ Vgl. Champions 4 Dance, „Ballroom Dancing Styles - Classic Vs Dynamic / Featuring Steven Grinbergs and Rachele Plaass“, *YouTube*, 9. April 2020, https://www.youtube.com/watch?v=L7at_kRV-zA.

⁵³⁴ Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, 20f.

4.3 Die Performanz

Das Begriffsfeld der P[robe] umfasst Aspekte der Prüfung und des Versuchs wie auch der Wiederholung und bewegt sich damit in einem Spannungsfeld zwischen disziplinierendem Üben und offenem Experimentieren. Die P[robe] ist eine komplexe künstlerische Praxisform, in der kreative wie soziale Prozesse initiiert und organisiert werden und die spezifische Situationen von Zeigen und Beobachten hervorbringt.⁵³⁵

Bevor etwas zur Aufführung gebracht werden kann, muss es geprobt werden. Aus diesem Grund stellen das Proben und Trainieren wichtige Aspekte sowohl einer erfolgreichen tänzerischen Praxis als auch einer Aufführung dar. Dabei spiegelt die Erwartung an eine Aufführung etwas anderes wider als die Erwartung an die Erbringung einer sportlichen Leistung, da die Aufführung „etwas Neues, Unerwartetes, Verblüffendes zeigen [...]“⁵³⁶ soll. Ähnlich verhält es sich auch beim Turniertanz. Hier wird zwar aus einem bestehenden Kanon an Schritten getanzt, allerdings sollen diese auch nicht auf die immer gleiche Art und Weise und in derselben Reihenfolge gezeigt werden. Das Proben wird dabei auch als Übungspraxis verstanden, die nicht nur zur Erarbeitung einer Inszenierung oder Aufführung dienen soll, sondern auch zur Sicherung eines performativen Wissens. Durch dieses Üben wird eine Wiederholbarkeit gewährleistet, wobei die Aufführung an sich nicht das Ende dessen, sondern lediglich einen Moment des Prozesses markiert.⁵³⁷

Beim Training steht, im Gegensatz zur Probe, das alleinige Üben und Wiederholen von kleinen Abschnitten im Zentrum, die zunächst nicht zwingend etwas mit der finalen Choreografie zu tun haben. „Tr[aining] bedeutet i.d.R. planmäßiges und systematisches sportliches Üben, das die Entwicklung aller Leistungsfaktoren einschließt, hohen persönlichen Einsatz und das Einhalten einer sportgerechten, leistungssteigernden Lebensweise erfordert.“⁵³⁸ Die unterschiedlichen Tänze bergen dabei verschiedene Potentiale. So werden die langsamen Tänze, wie der Langsame

⁵³⁵ Annemarie M. Matzke, „Probe“, in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, und Matthias Warstat, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage (Stuttgart: J.B. Metzler, 2014), 270.

⁵³⁶ Annemarie Matzke, *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Theater 48 (Bielefeld: transcript, 2012), 9.

⁵³⁷ Vgl. Matzke, „Probe“, 270.

⁵³⁸ Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 271.

Walzer, eher dazu genutzt, technisch zu arbeiten, während die schnellen – Quickstep und Wiener Walzer – für das Konditionstraining besser geeignet sind.

Proben hingegen sind in der Form, dass sie auf die Aufführung hinarbeiten, im Turniertanz nicht üblich, denn hier wird eher der Begriff des Trainings verwendet. Allerdings werden im Turnierkontext sowohl bei Formationswettbewerben als auch bei Showdance- oder Kürturnieren Proben direkt vor der Turnierteilnahme durchgeführt.

- 13.1 Angemessene Möglichkeiten für Proben der Formationen müssen vor Formationswettbewerben vorhanden sein.⁵³⁹
- 12.1. Organizers must grant each [Showdance] couple an opportunity to conduct a full non-public rehearsal on the proposed competition floor, at a reasonably convenient time, for a minimum of 10 minutes' and a maximum of 15 minutes' rehearsal time, to test the competition floor, music, light and video content and the Organizer's production of the couple's selected music.⁵⁴⁰

So wird hier und im Folgenden in den Wettbewerbsregeln festgehalten, dass es die Möglichkeit der Probe für Formations- und Kürwettbewerbe geben muss und unter welchen Voraussetzungen diese durchzuführen sind. Die Probe dient dabei nicht zwingend der Erprobung der eigenen Choreografie, sondern vielmehr dem Austesten der Wettbewerbsbedingungen und – seitens der Prüfer:innen – der frühzeitigen Kontrolle der Paare bzw. des Teams angesichts der Einhaltung der vorgegebenen Regeln. Die Probe wird also nicht als eigentliche Probe verstanden, sondern dient bereits der Überprüfung der Regeln, da hier von den Wertungsrichter:innen und Turniervorsitzer:innen die Teams und Paare im Vorhinein disqualifiziert werden dürfen. Allerdings dürfen die Wertungsrichter:innen, die das Turnier werten, nicht die Proben bewerten. Die Probe muss zudem nicht am gleichen Tag wie das Turnier stattfinden. So ist zum Beispiel bei Deutschen Meisterschaften eine Probe am Abend vor der Veranstaltung zwar zugelassen, gerade im internationalen Kontext ist allerdings üblich, dass die Probe und das Turnier am gleichen Tag stattfinden. Dabei wird ebenfalls

⁵³⁹ Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, 44.

⁵⁴⁰ World Dance Sport Federation, „WDSF Competition Rules“, 53.

festgehalten, dass diese Proben maximal drei Stunden vor der ersten Runde durchgeführt werden müssen.⁵⁴¹

Im Zentrum des Turniertanzes liegt nun allerdings die Performance des Erprobten. Dabei können hier neben den sportlich-kompetitiven auch einige performative Merkmale festgestellt werden, die zeigen, dass es sich beim Turniertanz nicht nur um einen sportlichen Wettkampf, sondern auch um eine Aufführung, eine Performance, handelt. „So you want to make sure [that] before you perform your body is in a good shape.“⁵⁴² Sich auf das Aufwärmen beziehend, zieht die Profitänzerin Olena Barna hier die Analogie zur Aufführung, eher als zum Wettbewerb, indem sie den Begriff *perform* statt *compete* verwendet. In erster Linie spielt für den Aspekt der Performanz das Kostüm eine relevante Rolle, da hier auf Kleidung verzichtet wird, die dem Sport an sich dient, sondern auf Kostüme zurückgegriffen wird. Mithilfe dieser wird zunächst rein optisch einerseits das Rollenbild der Geschlechter, andererseits die Hierarchie innerhalb des Paares bestimmt. Diese Rollenbilder werden inszeniert, nicht nur aufgrund des Kostüms, sondern auch anhand des Geschlechts. Selbst bei den DVET-Turnieren ist eine klare Rollenverteilung gegeben, die allerdings von den biologischen Geschlechtern differenziert wird.

Das Sujet der Darstellung wird in der Choreografie vereinigt, die auf der Tanzfläche gezeigt wird. Ähnlich wie bei einer Tanzperformance wird im Vorhinein eine Choreografie erarbeitet, die dann dargestellt wird. Diese Choreografie ist je nach Turnierform mehr oder weniger starr und ebenfalls mehr oder weniger im Zentrum des Wettbewerbs. Gerade bei den Kürwettbewerben wird, unter dem Gesichtspunkt der zu erzählenden Geschichte, der Fokus sehr stark auf die Choreografie gelegt. In Formationswettbewerben hingegen geht es um dargestellte Bilder und Synchronität. Zuletzt ist für die Betrachtung der Performanz von Ballroom Dances das Turnier als Rahmenhandlung nicht außen vor zu lassen. Auch hier lässt sich von einem performativen Akt sprechen, da das Turnier – ähnlich einer Theateraufführung – der Anlass für

⁵⁴¹ Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, 44, 56; World Dance Sport Federation, „WDSF Competition Rules“, 16, 42f, 53–56.

⁵⁴² Allure, „A Ballroom Dancer’s Entire Routine, from Waking Up to the Dance Floor | Allure“, TC 9:43-9:47.

die Performance ist und das Geschehen auf der Bühne nur einen Teil des Gesamtereignisses darstellt.

4.3.1 Das Kostüm

Besides the quality of your movement and choreography, you must look right. That's the dress, hairstyle, makeup [...]. We always discuss, make design, make sure the dress is ready for the competition. ... It doesn't matter your quality of dancing; if you don't look good on the dance floor, judges don't mark you.⁵⁴³

Neben den tänzerischen Fähigkeiten machen das Aussehen und Auftreten einen großen Teil des Turniertanzens aus. Obwohl die Kleidung auch in anderen Sportarten eine Rolle spielt und strengen Regularien unterliegt, gilt beim Turniertanz eher eine Form der Kostümierung, da neben der Kleidung auch Haare und Make-Up Teil dessen sind und die Kostümierung nicht dem Sport dienlich ist. Auch seitens der Zuschauer:innen gibt es eine Erwartungshaltung, da diese nicht nur technisch einwandfreies Tanzen, sondern auch eine Show geboten bekommen wollen.⁵⁴⁴ Aus diesem Grund wird der Kostümierung ein großer Stellenwert in der Planung und Vorbereitung auf ein Turnier beigemessen. Tanzen soll etwas Glamouröses darstellen, das in der westlichen Kultur vielfach über Kleidung ausgedrückt und dargestellt wird. Daher ist in den 50er Jahren auch noch die Devise, dass insbesondere die Kleider der Damen vor allem ästhetisch ansprechend sein sollen und dabei nicht an das Tanzen angepasst werden müssen. Durch die Verwendung einer Menge Stoff und verschiedener Schichten bei den Kleidern der Damen sowie langer Fräcke anstelle kürzerer Jacketts bei den Herren, ist das Einnehmen der Tanzhaltung konträr zur heutigen Devise, dass die Dame zum Herrn geht. „Instead of the woman coming into the man, as happens now, he had to come into her so he could push her dress away with his body to move in closer.“⁵⁴⁵ Durch die Veränderung der Kostümierung hin zu dem Tanzen dienlicherer Kleidung, konnte das Tanzen selbst dahingehend angepasst werden, dass der

⁵⁴³ Ericksen, *Dance with Me*, 138.

⁵⁴⁴ Vgl. ebd., 125.

⁵⁴⁵ Ebd., 130.

Oberkörper mehr genutzt wird, Drehungen schneller und Schritte länger und gleitender ausgeführt werden können.⁵⁴⁶

Diese Unterscheidung des Bewegungsmusters und somit gerade auch der Führungsmöglichkeiten anhand der unterschiedlichen Kleidung lässt sich gut an Bobby und Bill Irvine aus den 1960ern im Gegensatz zu einer Film-Aufnahme einer Weltmeisterschaft aus dem Jahr 2022 zeigen. Bobby Irvine trägt ein rotes, kurzes Kleid, das bis zu den Knien reicht und vermutlich genauso breit wie lang ist. Dadurch sind ihre leicht gebeugten Beine, die im Slowfox von Nöten sind, gut zu sehen, ebenso die gerade gehaltene Oberlinie. Allerdings bewegt sich ihr Oberkörper sehr wenig und wirkt steif, ebenso ist gut erkennbar, dass das Kleid eine Behinderung zwischen den zwei Tänzer:innen darstellt.⁵⁴⁷



Abb. 38 Bill & Bobby Irvine, 1960er⁵⁴⁸ Abb. 39 Gabrielius Vaikasas & Klaudia Grabowska, 2022⁵⁴⁹

Im Gegensatz dazu lässt sich bei heutigen Turnieren klar eine andere Priorisierung der Kleider der Damen feststellen. Die Knie sind bedeckt, das Kleid dient vielmehr der Bewegung und ermöglicht einen guten Kontakt innerhalb des Paares. Außerdem kann sich der Oberkörper freier bewegen und ermöglicht somit ein geschmeidigeres Tanzen. Auch der Stellenwert des Aussehens und der Kostümierung hat sich gewandelt.

⁵⁴⁶ Vgl. ebd., 130ff.

⁵⁴⁷ Vgl. docco giangho, „World Champions Ballroom 60 Bill Bobbie Irvine“, *YouTube*, 23. Juli 2016, <https://www.youtube.com/watch?v=dDkFzLF8Iqc>.

⁵⁴⁸ Ebd., TC 0:55.

⁵⁴⁹ DanceSportTotal, „2022 WDSF International Open Standard Kaunas“, TC 12:11.

So steht in den 1950ern noch das Tanzen allein im Zentrum. Über die Kleidung, Haare und Make-Up wird nur wenig festgehalten. Nach heutigem Verständnis bedeutet ‚am Tanzen zu arbeiten‘ nicht mehr nur die Tanzpraxis an sich, sondern auch die Kostümierung und die körperliche Fitness.⁵⁵⁰

Doch so unterschiedlich die Kleidung auch sein mag, unterliegt sie doch einigen Regularien, die nicht unbedingt dem Tanzen förderlich sind.

Vor den Auftritt der Turnierpaare, vor den Beifall des Publikums hat der Tanzsportverband die Turnierordnung gesetzt. Die hat auch zur Gewandung der Paare etwas zu sagen: über die unterschiedlichen Kleider bei den lateinamerikanischen und bei den Standardtänzen; was die Junioren noch nicht und die erwachsenen Tänzer unbedingt anziehen sollen; etwas über den Frackzwang; sogar über die Farbe der Herrenhemden... Und über den Schmuck mit Pailletten im allgemeinen [sic] und im besonderen [sic].⁵⁵¹

Was Anton Baumeister hier mit einem Zwinkern im Auge beschreibt, zeigt sich tatsächlich als einer der Hauptpunkte der Regularien zu Kleidung und Aussehen in der TSO. Allein der Anhang verfügt auf 17 Seiten mit Ausführungen dazu, welche Tänzer:innen in welcher Altersgruppe und in welchen Turnierarten sich wie zu kleiden haben.⁵⁵² Doch nicht nur die Tänzer:innen müssen sich an Regularien bezüglich der Kleidung halten, auch die Wertungsrichter:innen unterliegen Vorschriften. Während zunächst bestimmt wird, dass ihre Kleidung „dem Anlass und Charakter der jeweiligen Veranstaltung“⁵⁵³ angepasst sein sollte, wird bei Deutschen Meisterschaften, Deutschland-Pokalen und Deutschland Cups den Herren ein schwarzer oder Mitternachtsblauer Anzug mit DTV-Krawatte und den Damen ebenfalls ein schwarzer oder mitternachtsblauer Hosenanzug oder ein entsprechendes Kostüm mit DTV-Schal vorgeschrieben. Bei allen anderen Turnieren sind die Herren angehalten „Anzug oder Blazer mit einfarbiger Hose [und] die Damen entsprechende Kleidung (keine

⁵⁵⁰ Vgl. Ericksen, *Dance with Me*, 133ff.

⁵⁵¹ Baumeister, *Tanzen macht Spass*, 18f.

⁵⁵² Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, 80–96.

⁵⁵³ Ebd., 14.

Freizeitkleidung)⁵⁵⁴ zu tragen. Auf internationaler Ebene gelten ähnliche Regeln für die Wertungsrichter:innen.

- 6.1. In all competitions granted under these **Rules** [Hervorhebung im Original], Chairpersons, Adjudicators and all other officials [...] serve as a team and shall dress or costume as follows:

Men: black business suit, white dress shirt, WDSF necktie, black dress shoes without decoration; Women: black business suit with either skirt (covering the knees) [Hervorhebung im Original] or trousers, white dress blouse, WDSF scarf or tie.⁵⁵⁵

Hier lässt sich bereits erkennen, dass es sich tendenziell eher um etwas handelt, das nicht nur dem Sport dient, sondern eine Performance mit sich zieht. Das Auftreten jener Beteiligten am Turnier, die keine Tänzer:innen sind, ist sehr formell und orientiert sich an klassischer Businessmode. Der Sport wird zweitrangig, es geht vielmehr um ein ‚schickes‘ Auftreten. Die Kleidung der Tänzer:innen ist im weiteren Verlauf beider Regularien wesentlich detaillierter festgehalten.

Während bei den Einzelwettbewerben des DTV auf einen ausführlichen Anhang bezüglich der Turnierkleidung verwiesen wird, gelten bei anderen Wettbewerbsformen die Bestimmungen des WDSF. Außerdem wird allgemein hinzugefügt, dass „[j]egliche Veränderung der Turnierkleidung einschließlich Accessoires sowie das Ablegen von Bekleidungsstücken oder Accessoires während eines Turniers“⁵⁵⁶ nicht zulässig sind. Hier wird also indirekt auf die Choreografie eingewirkt, indem der Akt der Umkostümierung während eines Tanzes, selbst in einem kleinen Maße, untersagt ist. Im Anhang der Regularien sind die Angaben zur Kleidung zunächst in die verschiedenen Turnierklassen unterteilt, wobei die D- und C-Klasse zusammengehörig sind und die B-/A-/S-Klassen gemeinsam mit den Kinder I/II C-Klassen aufgeführt werden, die sich wiederum an den WDSF-Regularien orientieren. Die höherrangigen Kinder- und Jugendklassen werden in einem dritten Schritt festgehalten, allerdings wesentlich weniger detailreich ausgeführt. Allgemein gilt, dass in allen Startklassen die Kleidung

⁵⁵⁴ Ebd.

⁵⁵⁵ World Dance Sport Federation, „WDSF Competition Rules“, 23.

⁵⁵⁶ Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, 48.

der jeweils niedrigeren Klassen erlaubt ist. Bei einem Wechsel der Kleidung während des Wettbewerbs, zum Beispiel bei unterschiedlichen Kostümierungen je nach Tanz, muss diese allerdings jedes Mal durch eine:n Wertungsrichter:in oder den/die Turnierleiter:in abgenommen werden. Unabhängig des Geschlechts wird zunächst vorgeschrieben, dass die Kleidung die Intimzonen der Tänzer:innen bedecken und Kleidung und Make-Up dem Alter und Niveau der Tänzer:innen angepasst sein müssen.⁵⁵⁷

Die Kleidung im Standardtanz ist wesentlich konservativer als die in den lateinamerikanischen Tänzen üblicherweise zu sehende Freizügigkeit, weshalb letztere in den Standardtänzen so gut wie nie zu beobachten ist. Durch die Verwendung des Begriffs *costume* in den *WDSF Dress Regulations* wird die Verbindung zum Kostüm eher als zur Kleidung verstärkt, da die Kostümierung gegenüber dem Ankleiden (*to dress*) allein durch die Wortwahl betont wird. „The Chairperson, or the WDSF Sports Director, may disqualify any couple at a competition when either partner is not dressed or costumed according to these *Rules* [Hervorhebung im Original].“⁵⁵⁸ Die Unterscheidung zwischen Kostüm und Kleidung lässt sich im Allgemeinen gut daran festmachen, dass eine Kostümierung im Gegensatz zur Kleidung dem Zweck des Auftritts dient.⁵⁵⁹

In Einzelwettbewerben herrschen strenge Regularien, was die Kleidung der Tänzer:innen betrifft. Diese ist zunächst nach Geschlecht aufgeteilt.

Female athletes may not wear shorts, culottes or leotards alone but they can be worn with a shirt. Female Athletes must wear a skirt, dress or long trousers. Skirts and dresses must create a Characteristic shape for each discipline (ST and LA) (shape area). In Standard Dress the lady's or girl's dress must have a long skirt which at minimum covers both her knees; if the skirt is split it must not be split higher than 10cm above the knee.⁵⁶⁰

⁵⁵⁷ Vgl. ebd., 80f.

⁵⁵⁸ World Dance Sport Federation, „WDSF Competition Rules“, 41.

⁵⁵⁹ Vgl. Joanne B. Eichner, „Clothing, Costume, and Dress“, in *Encyclopedia of clothing and fashion*, hg. von Valerie Steele, Scribner library of daily life (Farmington Hills, MI: Charles Scribner's Sons, 2005), 271.

⁵⁶⁰ World Dance Sport Federation, „WDSF Competition Rules“, 139.

Weiterhin dürfen die Damen keine Tangas tragen, die Unterwäsche darf keinen Hautton haben, die Brüste müssen bedeckt sein und der Abstand zwischen den Brustbedeckungen muss weniger als fünf Zentimeter betragen. Die Herren müssen einen schwarzen oder mitternachtsblauen Anzug oder Frack mit weißem Oberteil und einer weißen Fliege oder Krawatte tragen.⁵⁶¹ Bei einem solchen Anzug handelt es sich allerdings keinesfalls um einen regulären Anzug, sondern vielmehr um ein extra für das Tanzen erstelltes Kleidungsstück, das sich durch seinen dehnbaren Stoff dem Körper und seinen Bewegungen anpasst.⁵⁶²



Abb. 40 Kostüm Einzelturniertanz Standard

Die Farbe der Kleider der Damen ist nicht reguliert, ebenso sind Schmuck und Dekorationen erlaubt. Diese dürfen allerdings nicht von sich aus leuchten, sondern lediglich Lichteffekte wie Perlen, Strasssteine, Pailletten oder nicht leuchtende Dekoration wie Federn, Blumen, Fransen etc. aufweisen. Diese Dekorationen müssen allerdings Teil des Kostüms sein und dürfen nicht unabhängig davon getragen werden. Requisiten hingegen sind nicht erlaubt, auch solche nicht, die an der Kleidung angebracht und somit „in der allgemeinen Interpretation keine Kleidungsstücke“⁵⁶³ sind. Accessoires, also Uhren, Hüte, Mützen, Schleier, Brillen, Schmuck und Haarschmuck, hingegen dürfen getragen werden, allerdings nur, wenn sie nicht zum Erzielen eines

⁵⁶¹ Vgl. ebd., 139–44.

⁵⁶² Vgl. Burgauner, „Chronik“, 54.

⁵⁶³ Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, 205.

Effekts dienen. Ausschließlich Kleidungsstücke dürfen zum Erzielen eines Effekts eingesetzt werden, allerdings gilt auch hier eine Beschränkung der Arm- bzw. Beinlängen.⁵⁶⁴

Obwohl die Bräunung der Haut im Standardbereich nicht so wichtig ist wie im Lateintanz, benutzen sowohl Männer als auch Frauen Bräunungscremes, damit die Haut lichtdurchlässiger und ohne Makel wirkt.⁵⁶⁵



Abb. 41 Profitänzerin Olena Barna beim Auftragen des Makeups⁵⁶⁶

⁵⁶⁴ Vgl. ebd.

⁵⁶⁵ Wenngleich in anderen Kontexten die Debatte um Blackfacing prominent ist, scheint sie im Ballroom noch nicht in größerem Maße stattzufinden und wie beim Bodybuilding auf die Regularien der Sportart reduziert zu werden. Dennoch ist auch das Ballroom Dancing nicht davon befreit, wie eine Diskussion auf TikTok 2022 zeigt. Die Turniertänzerin @sibusheva entfacht eine Diskussion über die Bräunungskultur im Turniertanz, nachdem sie sich vor und nach dem Bräunen für Turnierwettbewerbe zeigt. Durch die provokante Frage „Too much tan?“ erhält sie viele Kommentare, dass hier weniger das Bräunen im Vordergrund steht – damit sie nicht von der grellen Beleuchtung bei Wettkämpfen ausgebleicht wird – sondern eine komplette Veränderung der Hautfarbe geschieht. Mittlerweile ist das Video gelöscht, lediglich eine Berichterstattung darüber besteht. Vgl. u.a. Tricia Crimmins, „‘Sis switched her whole race’: TikTokers call out tanning culture in ballroom dance“, *dailydot.com*, 26. Juli 2022, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.dailydot.com/irl/ballroom-dancing-tan/>; Koh Mochizuki, „Ballroom Dancer Sparks Debate After Showing Just How Dark She Makes Her Skin For Competitions“, *comicsands.com*, 28. Juli 2022, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.comicsands.com/ballroom-dancer-debate-dark-skin-2657751269.html>.

Auch Juliet McMains thematisiert dieses Thema in ihrem Buch *Glamour Addiction. Inside the American Ballroom Dance Industry*. Hier führt sie den Begriff des „Brownface“ ein und kritisiert, dass viele Kolleg:innen in der Tanzbranche leugnen, dass die Verwendung von Bräunungscreme etwas mit Aneignung oder Rasse zu tun hat. Vgl. McMains, *Glamour addiction*, 109–70.

⁵⁶⁶ Allure, „A Ballroom Dancer’s Entire Routine, from Waking Up to the Dance Floor | Allure“, TC 3:04, 3:06, 5:32, 7:37.

Gerade die helle Beleuchtung der Tanzfläche kann Tänzer:innen blass aussehen lassen, weshalb die Bräune nicht nur für das Gesicht und Dekolleté verwendet, sondern bei den Damen auch auf Rücken und Armen aufgetragen wird. Die Haare sind ebenfalls bei beiden Geschlechtern artifiziell: Die Männer tragen oftmals eine nach hinten gekämmte Gel-Frisur oder einen strengen Seitenscheitel, die Damen aufwändige Hochsteckfrisuren, teilweise auch gefärbt, um einen einheitlichen Look als Paar aufzuweisen. Das Gesicht wird außerdem sehr stark geschminkt. Hier handelt es sich ganz klar um einen Bühnenlook, weniger um ein dem Sport angepasstes Aussehen.⁵⁶⁷

Zuletzt müssen die Schuhe einem gewissen Standard entsprechen. Wie in anderen Tanzarten sind dafür spezielle Tanzschuhe nötig, um den technischen Anforderungen gerecht werden zu können. Typischerweise sind Tanzschuhe mit Wildleder besohlt, was auf Hans Zeller zurückzuführen ist, der diese speziellen Tanzschuhe 1952 erstmals aus England importiert.⁵⁶⁸ Heute bestehen die Sohlen allerdings eher aus einer Chromledersohle, einer flexibleren Form der Wildledersohle, die es ermöglicht, auf der Tanzfläche gut zu gleiten. Damit die Sohlen nicht zu rutschig werden, werden sie mit einer speziellen Schuhbürste aufgeraut. Die Herrenschuhe bestehen aus Lack- oder Glattleder, manchmal auch aus Nubuk und orientieren sich optisch an klassischen Oxford Herrenschuhen mit einem Absatz von zwei Zentimetern in den Standardtänzen. Bei den lateinamerikanischen Tänzen sind die Absätze in der Regel höher. Diese betragen je nach Marke zwischen drei und fünf Zentimeter. Dies liegt auch daran, dass für die korrekte Ausführung der Technik bei den Lateintänzen der Stand im Fuß eher weiter vorne sein muss, damit die Hüfte sich freier bewegen kann. Bei den Damenschuhen verhält es sich ähnlich: Die Lateinschuhe haben einen höheren Absatz als Standardschuhe. Bei Letzteren beträgt die Absatzhöhe zwischen sechs und sieben Zentimetern. Zudem sind sie in der Regel beige/nude oder silber und nicht schwarz wie bei den Herren, damit die Beine länger aussehen.⁵⁶⁹ Die Schuhe sind bei der Kostümierung ausschlaggebend für das Führen und Folgen. Durch das Tragen der flacheren Schuhe des/der Führenden sind ein besserer Stand und somit auch eine bessere Führung möglich.

⁵⁶⁷ Vgl. Ericksen, *Dance with Me*, 125, 127.

⁵⁶⁸ Vgl. Burgauner, „Chronik“, 50, 330.

⁵⁶⁹ Vgl. Ericksen, *Dance with Me*, 125, 254.

Bei Formationswettbewerben gilt nicht nur die Kostümierung anhand der Regularien, hier müssen die verschiedenen Paare zudem gleich angezogen sein.

- 9.4. In the Standard section as well as in the Latin section, all men in a team must wear the same dress (colour and style) and all women in a team must wear the same dress (colour and style).

- 9.4.1. Standard section: Men's dress must be black or midnight blue.⁵⁷⁰

Hier fällt auf, dass zwar eine einheitliche Kleidung vorgeschrieben ist, das Make-Up und die Haare allerdings keiner Vorschrift unterliegen. Dennoch fällt beim Betrachten von Formationswettbewerben auf, dass dieses ebenfalls vereinheitlicht wird. Darunter fallen auch die Haare, die oftmals einheitlich gefärbt, bei den Damen gerne blondiert, werden.



Abb. 42 Deutsche Meisterschaften der Formationen 2019, 1. TC Ludwigsburg & TSG Bremerhaven⁵⁷¹

Dieses Phänomen nimmt allerdings immer mehr ab, sodass es bereits einige Formationen gibt, bei denen die Damen ihre natürliche Haarfarbe beibehalten (siehe Abb. 42), die Frisur aber identisch ist. So wird hier mit einer Tradition gebrochen, was durch ihre Nicht-Festhaltung in den Regularien ermöglicht wird.

Im Showdance, also den Kürwettbewerben, kann nun gänzlich von einer Kostümierung gesprochen werden. Zunächst ist hier bemerkenswert, dass lediglich die Intimzonen bedeckt sein sollten, eine geschlechterzugeordnete Kleidung wird nicht benötigt. Somit ist nicht vorgeschrieben, dass die Damen Kleider und die Herren Anzüge

⁵⁷⁰ World Dance Sport Federation, „WDSF Competition Rules“, 46f.

⁵⁷¹ Schade, „Sportclub live - Deutsche Meisterschaft der Formationen 2019“, TC 10:43, 1:00:34.

tragen müssen. Eher soll die Kostümierung dem Thema der Choreografie dienen, ebenso wie Haare und Make-Up.⁵⁷²



Abb. 43 Kostümierung Showdance⁵⁷³

Wie in Abb. 43 gut erkennbar ist, wird die Kostümierung dementsprechend variiert. Dabei kann es sich um einfache Veränderungen entlang der regulären Richtlinien handeln, wie in Bild 1 die Veränderung der Farbe des Anzugs des Herren. Es kann aber auch über die Verweigerung des Tragens eines Kleides der Dame (Bild 2) bis hin zum Tragen eines kompletten Kostüms (Bild 4) führen. Auch Requisiten sind in diesem Fall erlaubt, wenn sie der Performance dienen (Bild 3). Hier handelt es sich also wahrhaftig um ein Kostüm, das mit dem Sport, der dahintersteht, nicht viel zu tun hat. Lediglich die Schuhe sind Tanzschuhe.

⁵⁷² Vgl. World Dance Sport Federation, „WDSF Competition Rules“, 51.

⁵⁷³ 1: DPV e.V. und WDC German Amateur League e.V., „WM Profi Kür Standard 2013“, TC 11:36; 2: ebd., TC 14:59; 3: DanceSportTotal, „Final | 2021 WDSF PD World ShowDance STD | Leipzig, GER“, TC 0:37; 4: ebd., TC 14:03.

Im Equality Dance verhält es sich beim Thema der Kleidung anders als in diesen Formen des Turniertanzes.

- 7.1.a Grundsätzlich gibt es keine Regelung für die Turnierkleidung in Equality-Tanzturnieren. Die Kleidung muss die Bewegungsabläufe und Körperlinien deutlich sichtbar lassen. Requisiten sind nicht erlaubt. Die Turnierkleidung der Teilnehmer_innen soll jedoch dem guten Geschmack und der allgemeinen Etikette entsprechen.⁵⁷⁴

Weiterhin wird festgehalten, dass die Rollenstereotype durch die Kleidung aufgehoben werden dürfen, weshalb jede Tanzkleidung erlaubt ist. Dadurch ergibt sich die Möglichkeit, dass Frauen Fräcke sowie flache Schuhe und Herren Röcke sowie Schleier tragen können.



Abb. 44 Kostüm Equality Dance⁵⁷⁵

⁵⁷⁴ Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., „Turnierregeln für Equality Tanzwettbewerbe des DVET“, 12.

⁵⁷⁵ Vgl. Cactus Capture Photography, „2018 Pink Jukebox Trophy, Men’s Ballroom“, *Cactus Capture Photography*, 17. Februar 2018, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.cactuscapturephotography.com/p67140699>; Cactus Capture Photography, „2018 Pink Jukebox Trophy, Women’s Ballroom“, *Cactus Capture Photography*, 17. Februar 2018, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.cactuscapturephotography.com/p70103224>; Cactus Capture Photography, „2019 EuroGames Rome“, *Cactus Capture Photography*, 12. Juli 2019, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.cactuscapturephotography.com/p499404262>.

Es ist auffällig, dass bei beiden Geschlechtern wesentlich häufiger Hosen bevorzugt werden. So gibt es kaum Frauenpaare, in denen beide Tänzerinnen Kleider tragen. Vielmehr ist eine Aufteilung, wie sie in den DTV-Turnieren üblich ist, auch hier gängig: Die Führende trägt eine Hose und die Folgende ein Kleid. Ebenso gibt es Frauenpaare, bei denen beide Tänzerinnen Hosenanzüge tragen, manchmal mit Schleiern versehen. Bei den Herren kommt hingegen ein Kleid oder Rock nahezu gar nicht vor. Hier wird sich an der Etikette der Herren des DTV orientiert, wenn auch teilweise abweichend vom herkömmlichen Farbschema. Gerade bei den Schuhen ist allerdings auffällig, dass die Damen wesentlich öfter flache Herren- oder Trainingsschuhe tragen, da diese dem Tanzen eher dienen und es somit einfacher ist, in ihnen zu tanzen. Ferner fällt auf, dass die Damen – aber auch die Herren – im Vergleich zum herkömmlichen Turniertanz weniger stark geschminkt sind und ein natürlicher Look eher dem Standard entspricht.

So lässt sich hier feststellen, dass der Sport etwas mehr im Vordergrund steht, da bequemere Kleidung und vor allem dem Sport dienlichere Schuhe getragen werden. Dennoch gilt in allen Formen des Turniertanzes, dass die Grenze zwischen Kostüm und Turnierkleidung sehr gering ist. Es handelt sich also um eine artifizielle Schau, die darauf ausgelegt ist, ein Publikum zu unterhalten, und die somit nicht den eigentlichen Zweck des Gesellschaftstanzens erfüllt, ein Tanz für alle zu sein.⁵⁷⁶

4.3.2 Die Rollenbilder

Da der Tanz nur durch körperliche Darstellung realisiert werden kann, erweist er sich als ein besonders wirksames Medium für die Übertragung von Bedeutungen, die aufgrund ihrer Verkörperung oft mit geschlechtlichen Identitäten verbunden sind. Obwohl es beim Tanzen darum geht, sich selbst darzustellen, kann dies durch die Tatsache, dass Körpern in der Regel bis heute Weiblichkeit oder Männlichkeit zugeschrieben wird, nicht ohne eine Zuschreibung von stereotypen Rollenbildern geschehen. Wer bzw. welcher Körper dabei was performt, sagt einiges über die Personen, vielmehr aber noch über den Tanz aus. Trotzdem sollte die Rollenverteilung in den

⁵⁷⁶ Vgl. Carl Ernst Riebling, „Sport oder Show? Formationsturnier 1957“, in *Tanzen weltweit. in Kurs und Gruppe, als Sport und Kunst*, hg. von Christoph Burgauner (München: Kastell, 1995), 185.

Standardtänzen nicht hierarchisiert werden, da dies je nach Paar unterschiedlich wahrgenommen werden kann. So gibt es zwar Paare, bei denen deutlich der/die Führende als dominant wahrgenommen wird, allerdings existieren ebenfalls Paare, bei denen der/die Folgende dominanter ist, oder Paare, welche die zwei Rollen als gleichwertig aufgeteilt betrachten. So gibt es zwar innerhalb des Tanzens klar definierte Geschlechterrollen, die reproduziert werden, dies darf allerdings nicht mit einer Ungleichheit zwischen ihnen verwechselt werden.⁵⁷⁷

Ein Paar im Sinne der TSO in den Einzel-, Formations- und Mannschaftswettbewerben in den Turnierarten Standard und Latein besteht aus einem männlichen Partner und einer weiblichen Partnerin.⁵⁷⁸

Nicht nur an der Kostümierung lässt sich eine klare Aufteilung und Inszenierung der Geschlechter und anhand dessen auch der Rollen im Tanzsport festlegen. Auch in den Regularien werden die Rollen sehr deutlich definiert. So werden die vertanzten Rollenbilder klar an das biologische Geschlecht geknüpft. Obwohl die Männer in gemischtgeschlechtlichen Paaren daraus resultierend nicht nur das Recht sondern auch die Verpflichtung zum Führen haben, können sie dies nicht umsetzen, ohne eine Frau als Partnerin zu haben. „If the man does not lead, the woman cannot follow, and if the woman does not follow, the man cannot lead.“⁵⁷⁹ Dadurch ergibt sich auch beim Lernen eine unterschiedliche Erfahrung. Je nachdem welche Rolle getanzt wird, werden andere Schritte, Körperpositionen und -techniken erlernt, weshalb die körperliche Erfahrung, sowohl beim Erlernen als auch beim Tanzen an sich, eine andere ist, je nachdem welches Geschlecht die lernende Person hat.⁵⁸⁰

Anders verhält sich dies bei den DVET-Turnieren.

Die Equality-Tanzturniere zeichnen sich dadurch aus, dass die Tänzer_innen keine vordefinierten Rollen ausfüllen müssen. Der DVET unterstützt eine vielfältige Interpretation von Männer- wie Frauenrollen sowie die Auflösung von

⁵⁷⁷ Vgl. Marion, *Ballroom*, 138, 149.

⁵⁷⁸ Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, 17; World Dance Sport Federation, „WDSF Competition Rules“, 24.

⁵⁷⁹ Marion, *Ballroom*, 141.

⁵⁸⁰ Vgl. ebd.

Rollenstereotypen im Tanzen wie in der Kleidung, ohne einer Interpretation den Vorrang einzuräumen.⁵⁸¹

Hier wird also explizit darauf hingewiesen, dass die Rollenmerkmale nicht vorgeschrieben werden und verschieden interpretierbar sind. So setzt sich ein Paar bei den Equality-Tanzturnieren in der Regel aus zwei Personen des gleichen Geschlechts zusammen, wobei „Intersexuelle, Transgender und Transsexuelle [...] beim Sportausschuss des DVET eine [...] abweichende Behandlung beantragen [können].“⁵⁸² Sollten gemischtgeschlechtliche Paare antreten, dann müssen diese ausschließlich in der Rolle tanzen, die dem gemischtgeschlechtlichen Tanzen widerspricht. Die Rollenverteilung führend und folgend darf innerhalb des Paares ausgehandelt werden, sodass jedes Tanzpaar entscheiden kann, wer führt und wer folgt. Die zugeschriebene Rollenverteilung muss zudem nicht konsequent eingehalten werden. So dürfen Führungswechsel nicht nur von Tanz zu Tanz, sondern auch innerhalb eines Tanzes stattfinden.⁵⁸³

Durch diese Vorschriften wird also eine zweite Ebene der Rollenverteilung geöffnet, da diese nun nicht mehr an das biologische Geschlecht geknüpft ist, sondern davon unabhängig ausgeführt wird. Somit lassen sich zwei Rollenbilder festmachen, die in den Zuschreibungen der Rollen und der damit verbundenen Merkmale dennoch Überschneidungen vorweisen. Das ist zunächst das geschlechtliche Rollenbild, also die Rolle von Mann und Frau, und aus zweiter Perspektive das bewegungsorientierte Rollenbild von führend und folgend. Während also bei gemischtgeschlechtlichen DTV-Turnieren die Rolle von Mann und führend in einer Person und von Frau und folgend in der anderen Person festgeschrieben werden, distanziert sich der DVET davon und trennt diese Zuschreibungen, sodass auch ein Mann folgend und eine Frau führend sein kann. Dass hierbei die Rollenbilder allerdings nicht gänzlich voneinander getrennt werden, lässt sich bereits in den stereotypen geschlechtsspezifischen Zuschreibungen feststellen. „Females are expected to be dependent, noncompetitive, submissive, nurturing, intuitive, and to possess a higher moral and aesthetic than

⁵⁸¹ Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., „Turnierregeln für Equality Tanzwettbewerbe des DVET“, 4.

⁵⁸² Ebd.

⁵⁸³ Vgl. ebd., 4ff.

men.“⁵⁸⁴ Cralley und Ruscher beschreiben hier einen weiblichen Charakter, der eher als passiv und zu einer anderen Person hinführend beschrieben wird, was sich auch bei den Charakteristiken einer folgenden Person zeigt. So weist Villa der folgenden Person zu, dass sie „reaktiv aktiv, annehmend, sich stützend auf [die] Peripherie des Paares“⁵⁸⁵ ist. Männer hingegen werden mit Attributen wie „active, adventurous [...], ambitious [...], daring, dominant, energetic [...], forceful, independent, inventive [...], masculine [...], self-confident [...], strong, tough [und] unemotional“⁵⁸⁶ oder „dominant, independent, intelligent rational, assertive, analytical, strong, brave, ambitious, active, competitive, insensitive, sexually aggressive [sowie] attractive due to achievement“⁵⁸⁷ beschrieben, was sich in den Merkmalen eines führenden Menschen widerspiegelt. Auch hier lässt sich mit Villa die Parallele ziehen, die dem/der Führenden Attribute wie „initiativ aktiv, anbietend [und] stützend [zuschreibt und ihn/sie als] die Achse des Paares“⁵⁸⁸ definiert.

Auch der Faktor der Kompetenz darf hier nicht außen vor gelassen werden. Dem *Stereotype Content Model*⁵⁸⁹ von Fiske et al. zufolge haben weibliche Personen einen geringeren gesellschaftlichen Status, da ihnen weniger Kompetenz und mehr Wärme zugeschrieben wird und sie dadurch – im Gegensatz zu ihren männlichen Gegenspielern – nicht so konkurrenzorientiert sind. Auch Bakan⁵⁹⁰ arbeitet geschlechterspezifische Unterschiede heraus, indem er diese mit „agency versus communion“⁵⁹¹ betitelt. *Agency* bringt demnach Zielstrebigkeit, Ehrgeiz, Kompetenz und

⁵⁸⁴ Elizabeth L. Cralley und Janet B. Ruscher, „Lady, Girl, Female, or Woman: Sexism and Cognitive Busyness Predict Use of Gender-Biased-Nouns“, *Journal of Language and Social Psychology* 24, Nr. 3 (September 2005): 301.

⁵⁸⁵ Villa, *Sexy Bodies*, 297.

⁵⁸⁶ John E. Williams, Robert C. Satterwhite, und Deborah L. West, „Pancultural Gender Stereotypes Revisited: The Five Factor Model“, *Sex Roles* 40, Nr. 7 (April 1999): 519.

⁵⁸⁷ Frank Taylor, „Content Analysis and Gender Stereotypes in Children’s Books“, *Teaching Sociology* 31, Nr. 3 (2003): 304.

⁵⁸⁸ Villa, *Sexy Bodies*, 297.

⁵⁸⁹ Vgl. Susan T. Fiske u. a., „A Model of (Often Mixed) Stereotype Content: Competence and Warmth Respectively Follow From Perceived Status and Competition“, *Journal of Personality and Social Psychology* 6, Nr. 82 (Juni 2004): 878–902.

⁵⁹⁰ Vgl. David Bakan, *The duality of human existence* (Reading: Addison-Wesley, 1966).

⁵⁹¹ Bettina Hannover und Ilka Wolter, „Geschlechtsstereotype: wie sie entstehen und sich auswirken“, in *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, hg. von Beate Kortendiek, Birgit Riegraf, und Katja Sabisch-Fechtelpeter, *Geschlecht & Gesellschaft*, Band 65 (Wiesbaden: Springer VS, 2019), 202.

Dominanz mit sich, *communion* Kooperationsbereitschaft, Rücksichtnahme, Einfühlbarkeit und emotionale Expressivität.⁵⁹² Obwohl es sich hierbei klar um stereotype Zuschreibungen handelt und die Extremität dieser in der gesellschaftlichen Zuschreibung abnimmt, sind die beschriebenen Attribute Kern des Führens und Folgens und besonders der Inszenierung dieser. Die führende Person übernimmt die Rolle der aktiven, dominierenden und unabhängigen Person, indem er/sie die Entscheidungen trifft und die Impulse zum Tanzen gibt. Die folgende Person hingegen ist abhängig von den Impulsen und muss eine hohe Kooperationsbereitschaft, Rücksichtnahme und Einfühlbarkeit mit sich bringen, genau die Eigenschaften, die stereotypisch als ‚weiblich‘ gelesen werden. Gleichzeitig sollte nicht unterschlagen werden, dass die Nuancen von Weiblichkeit und Männlichkeit divergieren. So gibt es ein breites Spektrum an verschiedenen Darstellungsformen. Frauen können sowohl „elegant, sensual, powerful and fierce“⁵⁹³ und Männer „attentive, commanding, self-contained and dominant“⁵⁹⁴ auftreten und tanzen. Die körperlichen Voraussetzungen von Männern und Frauen sollten zudem nicht ausgelassen werden, da Männer und Frauen rein biologisch und daher auch anatomisch unterschiedliche *centers of gravity*, also Schwerkraftzentren, haben, die folglich dazu führen, dass sich die jeweiligen Erfahrungen trotz der gleichen körperlichen Bewegungen unterscheiden. Davon abgesehen sind die den Geschlechtern kodifizierten Bewegungen rein gesellschaftliche, kulturelle Ausarbeitungen und haben nicht zwingend etwas damit zu tun, welches Geschlecht der tanzenden Person zugeschrieben wird.⁵⁹⁵

Auf Basis dessen lässt sich nun feststellen, dass Geschlechter in den Standardtänzen im Sinne der Gender Performance dargestellt werden. Zunächst ganz im eigentlichen Sinn im gemischtgeschlechtlichen Turniertanz, allerdings auch – anhand der stereotypen Rollenbilder, die unabhängig des biologischen Geschlechts reproduziert werden – im Equality Tanzsport.

Mit G.P. [Gender Performance] werden ganz allg. Inszenierungen von Männlichkeit und/oder Weiblichkeit bezeichnet. Die Kategorie G.P. betont den Modus

⁵⁹² Vgl. ebd., 202f.

⁵⁹³ Marion, *Ballroom*, 149.

⁵⁹⁴ Ebd.

⁵⁹⁵ Vgl. ebd., 142.

der Herstellung, des Vollzugs von Geschlecht im Sinne von ständigen Wiederholungen normativ bestimmter Praktiken und Handlungen. Sie ist Ausdruck der Erkenntnis, dass Weiblichkeit und Männlichkeit einen Inszenierungs- und Aufführungscharakter besitzen [...].⁵⁹⁶

Gender Performance wird nicht als explizit theaterwissenschaftliche, sondern als interdisziplinäre Kategorie verstanden, die auch im Alltäglichen ausgehandelt wird. Der Turniertanz als genuin zur Aufführung gebrachten Sportart verhandelt nun an der Schnittstelle zwischen Performance und Alltäglichem. In der theoretischen Auffassung der Gender Performance geht es darum, Männlich- und Weiblichkeit durch gewisse Bewegungen, Sprechmodi, Mimik und Kleidung in Szene zu setzen und dadurch neu zu verhandeln. Ferner geht es einerseits darum, eine Zweigeschlechtlichkeit zu benennen und diese andererseits durch verschobene Darstellungen eben jener aufzubrechen.⁵⁹⁷

Wird dies nun auf die verschiedenen Arten des Tanzsports angewandt, lässt sich zunächst im DTV-Tanzsport eine eindeutige Inszenierung der Männlich- und Weiblichkeit anhand konservativer Rollenbilder erkennen. Doch auch im Equality Tanzsport werden Geschlechter, oftmals sogar die Binarität der Geschlechter inszeniert. Die Kleidung ebenso wie die Möglichkeit, als gleichgeschlechtliches Paar miteinander zu tanzen, soll dies zwar auflösen, allerdings gelingt dies nur marginal, da einerseits durch das Konzept eines/einer Führenden und Folgenden die Binarität bestehen bleibt und andererseits durch Kleidung und Inszenierung des Tanzes allgemeine Attribute bestehen bleiben. Die gänzliche Auflösung der Rollen gelingt folglich auch im Equality Tanzsport nicht, wenngleich die erste Ebene, also das Zuordnen des Führens zu einer männlichen und des Folgens zu einer weiblichen Person, aufgehoben wird. Dabei liefert der Tanz als Medium viel Potential, um über Geschlechterrollen nachzudenken. „Whether a ritual, social event, or theater art, [...] dance has

⁵⁹⁶ Jenny Schrödl, „Gender Performance“, in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, und Matthias Warstat, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage (Stuttgart: J.B. Metzler, 2014), 131f.

⁵⁹⁷ Vgl. ebd., 131ff.

important yet little-recognized potential to move and persuade us about what is to be male or female.”⁵⁹⁸

Zuletzt ist die Verbindung zur sexuellen Orientierung interessant. Meist wird dieser keine Relevanz zugeschrieben, da die Trennung der Rollen von Führen und Folgen nicht durch die sexuelle Orientierung, sondern durch das biologische Geschlecht angetrieben wird. So sind Profitänzer oftmals eher im Latein- als im Standardtanz schwule Männer, die allerdings in dem heteronormativen System antreten.⁵⁹⁹ Wie hingegen im Leitbild des DVET klar wird, entwickelt sich der Equality Tanzsport aus der schwul-lesbischen Community in den 1980er Jahren. Ähnlich wie der traditionelle Gesellschaftstanz steht hier der Wunsch nach einem gemeinsamen Tanzen im Vordergrund, also der Wunsch nach dem Recht mit seinem/seiner Partner:in gemeinsam zu tanzen. Aus diesem Grund entwickelt sich der Equality Tanzsport nicht, um aus dem heteronormativen Konstrukt an sich herauszubrechen, sondern weil auch queere Personen am Tanzsport teilnehmen wollen. Der Sport und die damit verbundenen Regularien werden jedoch nicht hinterfragt, weshalb ein Aufbrechen der Rollen nur teilweise geschieht. Allerdings positionieren sich die Tänzer:innen durch die Teilnahme an Ballroom Dances mitten im Diskurs um Rollenstereotypen, auch wenn durch das Trennen der Rollen an das biologische Geschlecht eine Auflösung der Rollenbilder propagiert wird. Denn durch die Führungswechsel innerhalb eines Tanzes besteht die Möglichkeit, diese immer weiter aufzubrechen, da hier ein Moment existiert, in dem es keine klare Rollenzuteilung mehr gibt. Allerdings besteht dieser nur für einige Sekunden und dient nicht dem Zweck, die Rollen gänzlich aufzubrechen, sondern – wie der Name sagt – kurzzeitig zu tauschen. Da die Geschlechternormen des Tanzsports untrennbar mit der Aktivität selbst verbunden sind, sind sie also funktionell unausweichlich. So unterliegt auch ein Tänzer oder eine Tänzerin, welche:r die tanzsportlichen Modelle der Körperpflege, der Kostümierung und des Verhaltens bewusst ablehnt, diesen Normen, sofern er/sie am größeren System des Tanzsports teilnimmt.⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ Judith Lynne Hanna, *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance and Desire* (Chicago: University of Chicago Press, 1988), 3 zit. nach Marion, *Ballroom*, 138f.

⁵⁹⁹ Vgl. Marion, *Ballroom*, 143.

⁶⁰⁰ Vgl. ebd., 142.

4.3.3 Das Element der Choreografie

In der Körpersprache sind die Einzelbewegungen sozusagen die Vokabeln, die Choreographie bildet den Satzbau, und der ganze Text stellt eine künstlerische Aussage dar. Eine Choreographie entwickeln, das heißt eigentlich immer: Von einer Einleitung über eine Steigerung den Weg zu einem Höhepunkt finden. Außerdem müssen Überraschungsmomente eingebaut und die Persönlichkeiten der Tänzer berücksichtigt werden.⁶⁰¹

Obwohl es sich bei den Ballroom Dances qua Definition um Tänze handelt, die keine festgelegte Choreografie aufweisen, sondern bei denen diese durch Führen und Folgen spontan entwickelt werden, werden für Turniere Choreografien erarbeitet und anschließend aufgeführt. Diese haben einerseits rein technische Anforderungen, andererseits sollen sie – wie im Eingangszitat verdeutlicht – einer Dramaturgie folgen, die Besonderheiten aufweist.

Choreografie, abgeleitet vom griechischen Wort für *Tanzschrift*, beinhaltet im ursprünglichen Verständnis die Notation von Bewegung. Im heutigen Verständnis bezieht sich Choreografie jedoch primär auf die Komposition von Bewegungsfolgen, die in der Regel durch eine:n Choreograf:in erstellt werden. Choreografie wird in neueren Debatten jedoch nicht nur für tanzspezifische Bewegungsmuster benutzt, sondern auch in anderen Kontexten verwendet. Gabriele Klein beschreibt unter dem Begriff der Choreografie die „(mitunter schriftlich fixierte) Organisation von Körpern und Raum und Zeit [...]“.⁶⁰² Unter dieser doch etwas weiter gefassten Auffassung von Choreografie kann in meinem Fall der Turniertänze also auch das Turnier als Ganzes, inklusive der Zuschauer:innen und Wertungsrichter:innen sowie des Geschehens auf der Tanzfläche, verstanden werden. Ich gehe dabei in der Regel aber von einem engeren Verständnis aus und begreife als Choreografie die eines Tanzpaares.⁶⁰³ In einzelnen Fällen, wie bei der Interaktion mit anderen Tanzpaaren auf der Fläche – sei es ungeplant wie beim Einzelturniertanz oder geplant wie bei den

⁶⁰¹ Vgl. Helmut Lang in Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 53f.

⁶⁰² Klein, „Choreografien des Alltags“, 610.

⁶⁰³ Choreografie kann auch noch kleiner gefasst werden, indem die Bewegung eines/einer einzelnen Tänzer:in oder sogar eine separate Einzelbewegung beispielsweise eines Körperteils oder innerhalb eines Schrittes darunter verstanden wird. Da allerdings im Kern meiner Betrachtung das Zusammenspiel der Tänzer:innen steht, möchte ich von diesen Auffassungen von Choreografie absehen.

Formationswettbewerben –, fasse ich Choreografie aber breiter und inkludiere diese Elemente. So gesehen muss es also zwei Choreografien geben: Diejenige, die einstudiert wird, und diejenige, die unter Berücksichtigung aller Ereignisse, die während des Turniers zutreffen, getanzt wird. Dass die einstudierte Choreografie nicht als ‚Programmtanzen‘ verstanden wird, liegt in der Entwicklung der Turniertänze. „Da konnte man dann fünf Paare in einer Ecke stillstehen sehen, von denen jedes darauf wartete, daß die anderen sich wegbewegten, um ihr Programm fortzuführen, bzw. nicht ‚aus dem Konzept zu kommen‘.“⁶⁰⁴ Vielmehr wird von der *Floorcraft*, der Kunst des Ausweichens und der unvorhergesehenen Richtungsänderung, Gebrauch gemacht, die es ermöglicht, durch bestimmte ausweichende Figuren, die spontan in die Choreografie eingefügt werden, weiter zu tanzen und nicht stehen bleiben zu müssen. Dass die erarbeitete Choreografie nicht zwingend in der Form getanzt werden kann, in der sie erarbeitet wird, liegt nicht nur an den anderen Tanzpaaren, sondern gegebenenfalls auch am Raum, der möglicherweise größer oder kleiner ist, als das für die Choreografie erarbeitete Optimum. Aus diesem Grund kreierte der Trainer Benny Tolmeyer ‚aufklappbare‘ Choreografien, die sich dadurch auszeichnen, dass Figurenketten, die in einem kleinen Saal eine lange und eine kurze Seite füllen, in großen Sälen auf einer langen Seite getanzt werden können.⁶⁰⁵

Da die Standardtänze und Figuren seit den 1950er Jahren mehr oder weniger gleichbleibend sind, ist eine Standardchoreografie recht leicht zu entziffern. Aus diesem Grund besteht die Herausforderung einer guten Choreografie in den Standard-Turniertänzen darin, Figuren miteinander zu verbinden, die nicht sehr häufig verwendet werden, und dadurch einen Spannungsbogen aufzubauen und für Überraschungsmomente zu sorgen. Auch werden die Choreografien insofern von den Trainer:innen gestaltet, dass die Schwachstellen der Tänzer:innen minimiert und stattdessen durch gewisse Figuren oder choreografische Elemente bestückt werden, die das Können in den Vordergrund rücken.⁶⁰⁶ Aufgrund der inneren Logik einer Aneinanderreihung diverser Figuren gibt es Folgen, die so häufig getanzt werden, dass Wolfgang Opitz die Folge im Langsamen Walzer aus halber Rechtsdrehung,

⁶⁰⁴ Stuber und Stuber, *Standardtanzen von A - Z*, 99.

⁶⁰⁵ Vgl. ebd., 99ff.

⁶⁰⁶ Vgl. ebd., 99.

überdrehtem Rechtskreisel, Overturned Turning Lock, Rechtsflechte (Natural Weave) und Toppel Chasse nach links als DTV-Übungsfolge benennt.⁶⁰⁷ Obwohl die Folgen und somit die Aneinanderreihung der Figuren in den Standardtänzen variabel ist, dürfen gewisse Grundmuster nicht zu sehr abgewandelt werden, da ansonsten die Tanzschrift, also die Choreografie, nicht mehr lesbar ist. Ziel ist es durchaus, dass die Zuschauer:innen klassische Normen und Grundmuster erkennen und regelgerecht ausgeführt sehen können. Gleichwohl gibt es auch in den Standardtänzen Moden, die dazu führen, dass gewisse Figuren und Figurenkonstellationen auftreten und wieder verschwinden. Jede dieser Figuren wird allerdings dahingehend geprüft, ob sie dem Tanzpaar hilft, aufzufallen und zu siegen. Die besonderen Figuren, die Rudi Trautz als ‚Ausrufezeichen‘ benennt, müssen allerdings wohl dosiert und gut eingesetzt werden.

Eine Pose ist ein Ausrufezeichen, und das kann man nicht hinter ein anderes Ausrufezeichen setzen, sondern nur hinter einen Satz. Ein gesundes Mischverhältnis von Bewegung und Pose, Beschleunigung und Verlangsamung, Grundbewegung und Extratour bildet also eine weitere notwendige Einschränkung der choreographischen Kreativität und Originalität.⁶⁰⁸

So gesehen kann also kein Sprung ohne einen Anlauf geschehen und ein Überraschungsmoment muss gut vorbereitet werden.⁶⁰⁹ Aus diesem Grund werden Posen, sollten sie zu viel getanzt werden, negativ bewertet, da diese Paare weniger ihr Können zeigen, sondern versuchen „sehr kraftsparend ‚über die Runden‘ bzw. eben nicht über die Runden zu kommen.“⁶¹⁰

In der TSO sind das Element der Choreografie und die Anforderungen an diese – abhängig von den Turnierarten – ebenfalls bis zu einem gewissen Grad festgehalten. So dürfen bis zur B-Klasse nur gewisse Figuren getanzt und dabei nicht aufgebrochen werden. Zudem sind Hebefiguren grundsätzlich nicht erlaubt, unabhängig der Klasse.⁶¹¹ Zweck der Schrittbegrenzung für untere Klassen sowie Kinder und

⁶⁰⁷ Vgl. Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 53.

⁶⁰⁸ Vgl. Rudi Trautz in ebd., 54.

⁶⁰⁹ Vgl. ebd., 53f.

⁶¹⁰ Stuber und Stuber, *Standardtänze von A - Z*, 100.

⁶¹¹ Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, 21.

Jugendliche ist, den Fokus eher auf die Technik und rhythmischen Strukturen der Tänze zu lenken. Die Dauer eines Tanzes beträgt zwischen eineinhalb und zwei Minuten, wobei der gesamte von Musik untermalte Teil gewertet wird.⁶¹² Auf- und Abtritt fließen nicht in die Bewertung ein. Nichtsdestotrotz gibt es am Ende eines jeden Tanzes eine choreografierte Verbeugung mit einer Drehung der folgenden Person und einer anschließenden Verbeugung beider. Hier ist neben der Choreografie ein starker Inszenierungscharakter zu bemerken, da – ähnlich wie im Theaterkontext – nach der Performance eine Verbeugung getätigt wird.⁶¹³ Bei internationalen Turnieren der höchsten Startklassen, also der A- und S-Klasse, gibt es einerseits keine Schrittbegrenzung mehr, sodass auch Figuren, die nicht im Figurenkatalog gelistete sind, eingebaut werden können. Andererseits dürfen auch die ansonsten zusammenhängenden Figuren bzw. Schrittmuster aufgebrochen werden, sodass sie nicht als Ganzes in einer Choreografie eingebaut werden müssen. Dadurch handelt es sich nun also um sogenannte *open choreographies*, bei denen die Paare – ohne den Charakter der Tänze aufzugeben – gänzlich freie Choreografien tanzen dürfen. Die Aufhebung der Schrittbegrenzungen ermöglicht den Tänzer:innen also eine größere kreative Freiheit und Interpretation der Tänze. Sie können ihre Bewegungen freier gestalten und an die Musik anpassen, was zu innovativeren und individuelleren Darbietungen führt. Gerade in Anbetracht der Rhythmik und Musikalität bietet dies die Möglichkeit, musikalische Nuancen und Ausdrucksmöglichkeiten voll auszuschöpfen und so eine tiefere musikalische Interpretation in die Darbietungen einzubinden. Mit diesen Freiheiten geht allerdings auch die Herausforderung einher, die Charakteristika des Tanzes trotzdem in ausreichendem Maße zu vermitteln und gleichzeitig die Balance zwischen kreativer Ausdrucksfreiheit und der Aufrechterhaltung technischer Exzellenz zu finden. Der Fokus der Wertungsrichter:innen auf das technische Können wird dabei jedoch kleiner und verschiebt sich zugunsten der Tänzer:innen auf die Bewertung von kreativer Umsetzung, Musikalität, Bewegungsablauf und der Darstellung der Charakteristik der Tänze.⁶¹⁴ Wenngleich also eine offene Choreografie zunächst

⁶¹² Vgl. World Dance Sport Federation, „WDSF Competition Rules“, 28.

⁶¹³ In Kapitel 5.1 werde ich den Aspekt des Verbeugens und damit zusammenhängend auch den des Applauses als Teil einer Theateraufführung und als Teil des Turniertanzes genauer darstellen.

⁶¹⁴ Auf die Wertungsrichtlinien und die Stellenwerte der verschiedenen Parameter gehe ich in Kapitel 5 genauer ein.

vermuten lässt, dass den Tänzer:innen keine Vorschriften gemacht werden, gelten doch Auflagen, wie beispielsweise das Verbot von Hebefiguren.⁶¹⁵

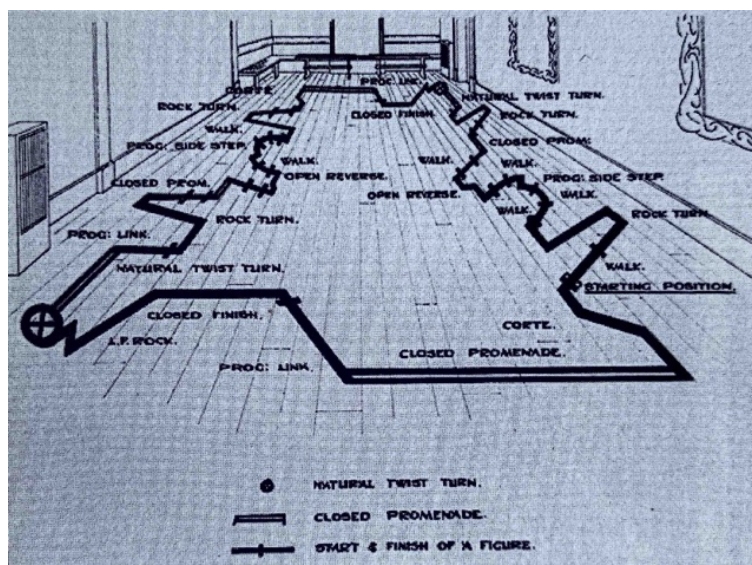


Abb. 45 Tanzlayout Tango⁶¹⁶

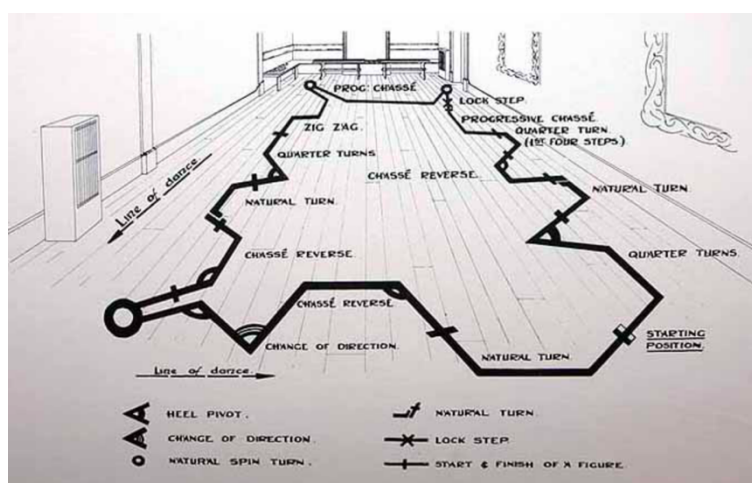


Abb. 46 Tanzlayout Langsamer Walzer⁶¹⁷

Dass einige Kombinationen bevorzugt getanzt werden, zeigt sich anhand der Abbildungen Abb. 45 und Abb. 46. Hier werden Vorschläge notiert, welche Figuren jeweils an welcher Seite des Raumes getanzt werden können, damit eine schlüssige Choreografie entsteht. Wenngleich solche Notationen und Präferenzen von

⁶¹⁵ Vgl. World Dance Sport Federation, „WDSF Competition Rules“, 36.

⁶¹⁶ Burgauner, *Tanzen weltweit*, 284.

⁶¹⁷ Powers, „The Evolution of English Ballroom Dance Style“.

Figurenkombinationen innerhalb einer Choreografie suggerieren, dass diese oder die eigene Choreografie final getanzt werden muss, ist dies keineswegs bei Turnieren der Fall, wie es bei Aufführungs- und Bühnensituationen gebräuchlich ist.⁶¹⁸ Eine grundlegende Differenz zwischen Turniertanz und Bühnentanz liegt in der Art und Weise, wie die erarbeiteten Choreografien präsentiert werden, und in der Herausforderung, die sich daraus ergibt. Im Bühnenkontext bzw. in einer Aufführungssituation können die Tänzer:innen ihre Choreografien in einem kontrollierten Umfeld aufführen, in dem die Bedingungen weitgehend vorhersehbar und planbar sind. Gerade im theatralen Kontext kann das sogar so weit gehen, dass besondere Markierungen auf dem Boden darauf hinweisen, an welcher Stelle welche Bewegung stattfinden soll. Der Aufführungsort ist zudem vorher bekannt, sodass die Bewegungen angepasst und die Positionen anderer Tänzer:innen oder Requisiten in die Choreografie inkludiert werden können. Äußere Einflüsse können dennoch das Geplante unterbrechen und beeinflussen.

Im Gegensatz dazu hängt die Ausführung der Choreografie beim Turniertanz nicht nur von den eigenen Fähigkeiten und der Vorbereitung ab, sondern auch von der Dynamik und dem Verhalten der anderen Paare auf der Tanzfläche. Während die erarbeiteten Choreografien dargeboten werden, müssen die Tanzpaare mit den anderen sich auf der Fläche befindenden Paaren konkurrieren und ihre Bewegungen und Choreografien anpassen. Die Tatsache, dass im Turniertanz Unvorhersehbarkeit und spontane Anpassungsfähigkeit eine große Rolle spielen, ist also keineswegs ein unerwünschter Nebeneffekt, sondern vielmehr integraler Bestandteil und bildet ein hoch dynamisches Moment innerhalb der Choreografie ab, die sich dadurch während des Turniers neu schreibt. Die Unvorhersehbarkeit im Turniertanz schafft somit Raum für kreative Lösungen und zeigt die Bandbreite der Fähigkeiten und die improvisatorische Flexibilität eines Tanzpaares. Dabei wird nicht nur technisches Können, sondern auch ein tiefes Verständnis für den Tanz, das Paar, und die Fähigkeit, in Echtzeit zu kommunizieren und zu reagieren, gefordert, weshalb an diesen Stellen ein

⁶¹⁸ An dieser Stelle möchte ich explizit darauf hinweisen, dass ich unter solchen Situationen nicht nur gängige Theatersituationen verstehe, sondern auch beispielsweise Showtänze bei Bällen inkludiere. In solchen Fällen wird ebenfalls eine erarbeitete Choreografie performt, deren Merkmale einer Tanzaufführung im klassischen theatralen Kontext gleicht.

gelungenes Führen und Folgen besonders elementar ist. Das Tanzpaar muss in einer solchen Situation zwar die Choreografie unterbrechen, der Tanz und die Darbietung an sich dürfen allerdings nicht stocken, auch die Spannung und Stimmung müssen bestehen bleiben, weshalb ein choreografischer Aspekt erhalten bleibt und die Tänzer:innen zwar in gewisser Weise aus der Rolle fallen, dies aber nie vollständig tun. Auch kann ein Moment der Kollision nicht zwingend mit einem Ausharren auf der Stelle, sondern mit einer Veränderung in der Choreografie und einem Hinzufügen von Schritten verhindert werden. Dies lässt sich beispielsweise beim Halbfinale der Weltmeisterschaft 2023 erkennen, indem das Paar mit der Nummer 19 Schritte einbaut, um dem ihm in den Weg tanzenden Paar auszuweichen.⁶¹⁹ Das Warten oder Verändern der Choreografie ist nicht etwas, das auf einer künstlerischen Mehrwertebene zu verorten ist, sondern vielmehr dem System bzw. der Ordnung und Organisation des Systems dient. In genau diesem Augenblick kreuzen sich folglich verschiedene Codes: Derjenige der Aufführung und der des Ausharens oder Veränderns, was einen Unterschied zwischen der Pragmatik und der Performanz bedeuten kann, dadurch dass diese Momente nicht Teil der geplanten Performanz sind. Dennoch kann das Verharren oder Ausweichen sowohl als Regulativ als auch als dekorative Konfiguration des Körpers interpretiert werden. Zudem ist der Blick der Betrachter:innen auf eine solche Situation unterschiedlich. Die Wertungsrichter:innen können einen solchen Moment vielmehr als genau solchen betrachten, während ein:e Zuschauer:in dies auch als Teil der geplanten Performance interpretieren kann.

Weiterhin unterliegt die improvisatorische Fähigkeit bzw. Anpassungsfähigkeit in erster Linie dem/der Führenden, weshalb gerade durch diese Momente die Hierarchie innerhalb des Paares verstärkt wird. Selbst wenn die Bewegung des Paares nicht vorwärts, sondern für den/die Führende rückwärts ist, muss diese:r bereits im Vorhinein die Lage sondieren und gegebenenfalls bereits zu einem früheren Zeitpunkt die Choreografie verändern oder kurzfristig unterbrechen, um eine Kollision zu vermeiden und das Gelingen der Ausgangschoreografie zu gewährleisten. Auch das lässt sich an gerade genanntem Beispiel gut erkennen. Bereits während der getanzen

⁶¹⁹ Vgl. DanceSportTotal, „2023 WDSF World Championship Standard | Wuxi (China)“, *YouTube*, 21. Juli 2023, TC 3:36-3:48, https://www.youtube.com/watch?v=kkY_sL2xIkk&t=3870s.

Rechtsdrehung hat der Herr die Möglichkeit, das ankommende Paar zu sehen, einzuschätzen und im Anschluss die Choreografie anzupassen.⁶²⁰ Auch im weiteren Verlauf des Walzers lässt sich anhand einer Situation erkennen, dass der Herr des Tanzpaares mit der Nummer 25 dafür verantwortlich ist, die einstudierte Pose um einen Moment zu verzögern, da ein anderes Paar sich im Weg befindet.⁶²¹

Bei Formationswettbewerben unterscheidet sich der Aufbau der Choreografie nicht nur dadurch, dass solche improvisatorischen Momente nicht als integraler Bestandteil betrachtet werden, wenngleich auch hier mehrere Paare gleichzeitig auf der Tanzfläche tanzen. Hingegen unterscheiden sie sich auch in dem Verständnis, ab welchem Moment die Choreografie beginnt und welche Elemente sie beinhalten darf. Bei den Formationswettbewerben sind „alle tänzerischen Figuren sowie formations-typische[n] Schwierigkeiten“⁶²² ab Bundesliganiveau erlaubt. Die Choreografie ist zudem in verschiedene Teile gegliedert. So beginnt Formationstanzen zunächst mit einem Einmarschteil, der nicht bewertet wird. Nach einem akustischen und meist auch optischen Signal startet der bewertete Teil der Darbietung. Nach dem Ende der Choreografie gibt es noch eine musikalisch begleitete und choreografierte Verbeugung. Die Gesamtdauer eines Formationsdurchgangs beträgt dabei maximal sechs Minuten, wobei der wertungspflichtige Teil zwischen drei und viereinhalb Minuten dauern muss. Die Darbietung beginnt mit dem Betreten der Tanzfläche durch die Tänzer:innen, weshalb – anders als bei den Einzeltänzen – die gesamte Formation am Rand vor der Fläche wartet, bis der/die Trainer:in, die während der gesamten Choreografie am Rand der Tanzfläche sitzt, an seinem/ihrem Platz angekommen ist.⁶²³ Die Anzahl der Paare einer Formation ist auf sechs bis acht Paare begrenzt.⁶²⁴ Im Zentrum der Choreografie stehen die Bildentwicklungen, also das Einnehmen der Positionen zueinander. Aus diesem Grund besteht das Hauptmerkmal des Führens und Folgens nicht

⁶²⁰ Vgl. ebd.

⁶²¹ Vgl. ebd., TC 4:22-4:27.

⁶²² Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, 40.

⁶²³ Vgl. ebd., 44; Schade, „Sportclub live - Deutsche Meisterschaft der Formationen 2019“, TC 0:00-11:09.

⁶²⁴ Vgl. Behrens, „Tanzsport“, 618; Deutscher Tanzsportverband e.V., „Tanzsport Info Service. DTV Pressemappe“, 22. Juli 2021, letzter Zugriff am 12.02.2024, 7, https://www.tanzsport.de/files/tanzsport/downloads/presse/dtv_pressemappe_Juli%202021.pdf.

darin, bestimmte Figuren durchzuführen oder anderen Paaren auszuweichen, sondern darin, sich im Verhältnis zu den anderen richtig zu positionieren und zu bewegen. Dahingehend ist der Formationswettbewerb einer Bühnensituation stärker angelegentlich, da die Paare auf der Tanzfläche hier Teil der erarbeiteten Gesamtchoreografie sind und alle gemeinsam eine Einheit bilden.

Besonders sind nun die Showdance- bzw. Kürwettbewerbe, da hier die Regularien bezüglich der Schrittbegrenzungen und der Elemente, die Teil der Choreografie sind, nicht gelten. Bei diesen Wettbewerben muss die Choreografie mindestens drei und maximal alle fünf der Standardtänze beinhalten, wobei jedes choreografische Element eines Tanzes zwischen 20 und 90 Sekunden lang sein darf. Ausnahmen sind der vierte und fünfte Tanz, die weniger als 20 Sekunden andauern dürfen, wenn mehr als drei Tänze vorkommen. Die choreografischen Elemente müssen nun aber nicht allein aus den fünf Standardtänzen generiert werden, sondern dürfen auch aus anderen Tänzen erstellt werden, solange der Charakter der Standardtänze beibehalten wird. Jedoch dürfen diese Nicht-Standardelemente maximal 40% der gesamten Choreografie ausmachen. Die gesamte Choreografie sollte maximal vier Minuten andauern, wobei hier – ähnlich wie bei den Formationstänzen – nicht alles gewertet werden darf, sondern maximal dreieinhalb Minuten zu bewerten sind. Diese Zeitspanne ist ebenfalls durch die Musik begrenzt, die diese dreieinhalb Minuten nicht überschreiten darf. Das Besondere ist hier allerdings, dass die Choreografie bzw. alle choreografischen Elemente mit der jeweiligen Zugehörigkeit zu den Tänzen und der Musik bis sieben Tage vor dem Turnier verschriftlicht und an das Wertungsgericht eingereicht werden müssen.⁶²⁵ Folglich ist hier eine sehr klare Forderung einer Choreografie gegeben. Im Zentrum steht allerdings neben den korrekt durchgeführten Bewegungen auch die Geschichte, die mithilfe der Tänze erzählt wird. „Each competitive choreography should be an original piece of work created for the given couple.“⁶²⁶ Führen und Folgen sind hier also nochmal auf einer gänzlich anderen Ebene gefragt, da eine Choreografie erarbeitet wird, die einem Bühnentanz gleicht. Das Paar befindet sich allein auf der Tanzfläche und führt zwar die Standardtänze durch, zeigt

⁶²⁵ VI. World Dance Sport Federation, „WDSF Competition Rules“, 49–54.

⁶²⁶ Ebd., 50.

allerdings auch andere Elemente. Die eigentliche Aufgabe des/der Führenden ist folglich weder das Ausweichen vor anderen Paaren wie im Einzeltanz noch das Positionieren im Verhältnis zu den anderen Paaren wie im Formationstanz, sondern das Durchführen der Choreografie an sich sowie die Gewährleistung der erarbeiteten Abfolge. Es liegt also in der Verantwortung dieser Person, die Impulse zum Start einer jeden Figurenfolge zu geben.

Zuletzt möchte ich noch auf das Verbeugen eingehen, das, wenngleich nicht als Teil der bewerteten Choreografie betrachtet, dennoch einen integralen Bestandteil des Auftritts darstellt. Die Tänzerin Anna Kovalova verweist darauf, dass die Bewegungen mit den Gedanken verbunden werden müssen, um authentisch vermittelt werden zu können. „So when you thank the audience, when you want to show yourself, when you want to thank your partner, or you want to thank the audience, it’s always connected with your thoughts.“⁶²⁷ Dafür legt sie drei Merkmale für das Verbeugen der Dame⁶²⁸ fest, die das unterstützen. Als erstes benennt sie den Schritt hin zum Publikum: „To better connect with the audience – you can choose whatever leg you want – [...] it’s always better to step forward, to create this warm bubble with the audience and thank them.“⁶²⁹ Sie betont, dass von einem Seitwärtsschritt abgesehen werden sollte, da das einerseits nicht schön aussieht und die Tänzerin sich dadurch zudem vom Publikum abkoppelt. Auf das Publikum als Masse – im Gegensatz zur Einzelperson – geht sie in ihrem nächsten Punkt ein: „You have to thank everyone in front of you in this room. By that we are using our arm, not only in one direction, but I’m trying to reach for every single person in the room.“⁶³⁰ Durch den Einsatz der Arme, die von der Körpermitte nach Außen geführt werden, wird also dem Publikum gedankt und die Energie in deren Richtung projiziert. Wichtig ist dabei auch, dass das Verbeugen nicht durch ein Abknicken des Oberkörpers, sondern durch ein Beugen der Knie geschieht. „We do not need to bend our body. If you want to have a bigger

⁶²⁷ Dance Today, „Anna Kovalova | How to bow like a professional | Dance with Anna“, *YouTube*, 9. Januar 2021, 3:01-3:14, <https://www.youtube.com/watch?v=FlN9FEP3wK4>.

⁶²⁸ An dieser Stelle möchte ich ausdrücklich darauf hinweisen, dass Anna Kovalova als Frau das Verbeugen für das heteronormative Paar beschreibt. Im DVET gibt es das Verbeugen zwar auch, allerdings richtet sich das ebenfalls nach den Regularien im DTV, weshalb ich mich in diesem Fall auf das Beschreiben darauf beziehe, da es die Grundlage bietet.

⁶²⁹ Dance Today, „How to bow like a professional“, TC 1:08-1:20.

⁶³⁰ Ebd., TC 1:43-1:57.

bow, you can use only your knees, but without bending your body.”⁶³¹ Für den Herren gelten diese Regeln ebenfalls, allerdings darf dieser einen Schritt zur Seite machen, um die Dame präsentieren zu können und neben, anstatt hinter ihr zu stehen. Außerdem gibt es hier eine feste Choreografie der Arme in Kombination mit dem Beugen der Knie, wobei die Arme zunächst jeweils zur Seite gestreckt werden, um anschließend die rechte Hand auf Höhe des Herzens zu führen, die linke auf den Rücken und abschließend die Knie zu beugen und den Kopf zu senken.⁶³² Diese konkreten Schritte sind allerdings nicht festgeschrieben, so gibt es auch Herren, die nur den Kopf neigen. Die paarweise Verbeugung muss nun zusammengebracht werden, wobei der Herr die Dame in der Regel mittels einer Drehung aus der geschlossenen Position herausführt und sie sich anschließend beide gemeinsam verbeugen.



Abb. 47 Verbeugung⁶³³

Wenngleich also dieser Teil nicht mehr gewertet wird, markiert er dennoch den Abschluss eines Tanzes, somit auch der Choreografie und wird immer in ähnlicher Manier durchgeführt.⁶³⁴

⁶³¹ Ebd., TC 2:18-2:27.

⁶³² Vgl. Dance Today, „How to Curtsey in Ballroom or Latin Dance“, *YouTube*, 21. Februar 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=uQHYYBfrLrM>.

⁶³³ DanceSportTotal, „2023 WDSF World Championship Standard | Wuxi (China)“, TC 16:40-16:48.

⁶³⁴ Auf das Verbeugen als theatralen Akt und als Ausschlusskriterium eines sportlichen Wettkampfs gehe ich in Kapitel 5.1 genauer ein.

4.3.4 Das Turnier

Adding to this atmosphere is an MC [moderator] behind a podium on a raised dais, upon which a scrutineer and DJ are also typically located. The judges forming the panel for each event stand around the periphery of the competition floor dressed in suits, tuxedos or elegant gowns, with pens and clipboards in hand, as the judges not on the active panel typically sit at especially reserved tables. Competitors in the next event line up in the 'on-deck' area according to numerical order, waiting their turn.⁶³⁵

Nicht nur die Geschehnisse auf der Tanzfläche und die damit verbundenen Parameter sind relevant für den Inszenierungscharakter der Ballroom Dances, auch das Turnier an sich wird dramaturgisch gestaltet. Wie Marion beschreibt, gibt es eine:n Moderator:in, der/die das Geschehen kommentiert und durch die Veranstaltung führt. Zudem sind die räumlichen Positionen der Teilnehmer:innen, also der Tänzer:innen, aber auch des Publikums, der Jury und ggf. des Orchesters klar strukturiert und bei jedem Turnier ähnlich organisiert. Besonders zu betonen ist allerdings, dass hinsichtlich des Publikums zwischen Spitzenturnieren und allen anderen Turnieren unterschieden werden muss. So sind die hochklassigen Turniere oftmals dezidiert auf ein Publikum ausgerichtet, wohingegen kleinere, nicht aber unwichtigere Turniere häufig den Sport und das Erreichen von Punkten zur Qualifizierung für größere Turniere in den Fokus stellen. Deshalb ist dort oftmals kein oder nur sehr wenig Publikum vor Ort. Der konkrete Ablauf des Wettkampfes wird dabei durch Regularien gerahmt, die vom DTV bzw. WDSF und DVET stammen.

Bei den gemischtgeschlechtlichen Wettbewerben des DTV und WDSF werden die Turniere nach verschiedenen Kriterien geordnet. Dazu gehören die Turnierart wie Einzel-, Formations- und Kürturniere sowie die Startgruppen, die sich nach der Alterszugehörigkeit richten. Bei den Erwachsenen gibt es sieben Altersklassen: Hauptgruppe und Hauptgruppe II sowie Senioren I bis V. Zusätzlich erfolgt eine Unterteilung nach Startklassen von D- bis S-Klasse. In manchen Fällen können auch Turniere mit kombinierten Startklassen durchgeführt werden, die Plätze werden allerdings dennoch getrennt nach Klassen ermittelt. Jedes Paar muss dabei in der niedrigsten, also der D-Klasse, beginnen und durch diverse erfolgreiche Teilnahmen an Turnieren in

⁶³⁵ Marion, *Ballroom*, 56.

höhere Klassen aufsteigen. Je nach Klasse unterscheiden sich die zu tanzenden Tänze, weshalb in den Standardtänzen die D-Klasse Langsamen Walzer, Tango und Quickstep erfasst, die bei der C-Klasse um den Slowfox und ab der B-Klasse um den Wiener Walzer erweitert werden. Die Reihenfolge wird ebenfalls vorgeschrieben, so muss im Turnier die folgende Reihenfolge getanzt werden: LW, TG, (WW), (SF), QU.⁶³⁶ Es wird also nicht nur orchestriert, wer gegen wen antreten darf, sondern auch welche Tänze und in welcher Reihenfolge sie getanzt werden dürfen. Weiterhin unterscheiden sich die Startgruppen und -klassen nach Turnierform. So können an höher-rangigen Turnieren wie den Welt- und Europameisterschaften, aber auch der Deutschen Meisterschaft oder den Deutschland Pokalen, nur Paare der S-Klasse teilnehmen und dies auch nicht in allen Altersstufen.⁶³⁷

Diese Regularien unterscheiden sich beim Equality Dance etwas. Hier werden die Wettbewerbe durch vier Kategorien definiert:

- i. das Geschlecht des Tanzpaares
- ii. durch den Tanzstil
- iii. die Altersklasse des Tanzpaares, und
- iv. der [sic] Leistungsklasse der Teilnehmer_innen⁶³⁸

Bei Equality-Turnieren ist das Besondere zunächst die Unterteilung nach Geschlecht. So sollen Frauenpaare gegen Frauenpaare und Männerpaare gegen Männerpaare tanzen. Die Reihenfolge der Tänze und die Tänze, die je nach Startklasse getanzt werden dürfen, ebenso wie der Tanzstil, sind identisch mit den Regularien im DTV. So werden Standard- und Lateinturniere getrennt voneinander durchgeführt. Die Altersstruktur in den DVET-Turnieren ist zwar ebenfalls gegeben, allerdings wesentlich großschrittiger. So wird lediglich zwischen Haupt- und Senior:innenturnieren unterschieden, ohne eine weitere Unterteilung dieser vorzunehmen. Paare erreichen dann die Senior:innenturniere, wenn beide Partner:innen am Tag des Turniers zusammen

⁶³⁶ Wiener Walzer und Slowfox werden erst ab höheren Klassen getanzt, weshalb ich diese hier in Klammern einfüge.

⁶³⁷ Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, 10–14, 19–29.

⁶³⁸ Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., „Turnierregeln für Equality Tanzwettbewerbe des DVET“, 7.

mindestens 90 Jahre alt sind, wobei der/die jeweils jüngere Partner:in mindestens 40 Jahre alt sein muss. Zuletzt ist die Bestimmung der Leistungsklasse ein Kriterium, welches sich in diesem Fall unterscheidet. So können Paare höhere Klassen nicht durch die erfolgreiche Teilnahme an Turnieren erreichen, sondern werden am Tag des Turniers in ihre jeweilige Klasse eingeteilt. Vor der Anmeldung zum Wettbewerb geben die Paare die präferierte Startklasse an, wobei dies nur dazu dient, den Veranstalter:innen die Turnierplanung zu erleichtern und die Paare in den Durchläufen der Sichtungsrunden zu mischen. Obwohl die Klassen ebenfalls in D- bis A-Klassen unterteilt werden und diese auch ein aufsteigendes Niveau beschreiben, besteht keine Entsprechung mit den Klassen im DTV. So beschreibt die B-Klasse bei DVET zum Beispiel ein hohes Level, bei dem eine gewisse Souveränität und Sicherheit der tänzerischen Grundzüge auch in schwierigen Folgen gegeben ist, allerdings können diese noch nicht in hoher Dynamik und Qualität getanzt werden. Letzteres ist bei DTV-Turnieren der B-Klasse nicht der Fall, hier existiert bereits ein sehr hohes Niveau, auch in der Dynamik und Qualität der schwierigen Folgen. In der Sichtungsrunde, die oftmals nach einer General Look Runde stattfindet, werden die Klassen final eingeteilt. So kann es dazu kommen, dass Paare, die eigentlich in niedrigeren Klassen antreten würden, in einer höheren Klasse starten, da die Anzahl der Gesamtteilnehmer:innen zu gering ist. Die beim DVET im Vergleich zum DTV weniger starren Regeln ergeben sich zunächst daraus, dass der Tanz gleichgeschlechtlicher Paare keine langwierige Tradition hat. Er wird daher sowohl als Chance für die Teilnehmer:innen als auch als notwendige Gelegenheit dazu begriffen, die Bedingungen des Tanzens neu zu formen. Aus diesem Grund werden die Turniere nicht nur als Wettbewerbe angesehen, sondern stehen im Spannungsfeld zwischen sportlichem Ehrgeiz und gesellschaftlichem Event.⁶³⁹

Bis zur Ermittlung eines Siegerpaares müssen die Tänzer:innen verschiedene Runden durchlaufen. Bei den gemischtgeschlechtlichen Turnieren des DTV bestehen Turniere aus ggf. einer Vorrunde, maximal zwei Zwischenrunden und einer festgelegten Endrunde, in denen mindestens drei Paare aller Leistungsklassen antreten

⁶³⁹ Vgl. ebd., 7–10, 16–19; Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., „Leitbild des DVET. Selbstverständnis des Equality-Tanzsports im DVET“, 4.

müssen. Die Anzahl der Zwischenrunden wird nur dann auf drei bzw. vier erhöht, wenn es sich von Beginn an um mehr als 49 bzw. mehr als 97 Paare handelt. Die Endrunde umfasst sechs Paare, es sei denn, es nehmen insgesamt weniger als sechs Paare teil. In diesem Fall müssen alle Paare an der Endrunde teilnehmen.⁶⁴⁰ Beim DVET hingegen existieren fünf Arten von Runden: General Look, Sichtungsrunden, Vor- und Zwischenrunden und das Finale bzw. die Endrunden. Dabei besteht in der Sichtungsrunde eine Tanzpflicht, sodass Paare, die dort nicht antreten, umgehend disqualifiziert werden. Anders verhält sich dies bei den Vor-, Zwischen- und Endrunden. Eine Nicht-Teilnahme an diesen Runden führt nicht zur Disqualifikation, sondern lediglich dazu, dass die Runde nicht gewertet wird bzw. das Paar – im Fall der Endrunde – in den nicht getanzten Tänzen auf den letzten Platz platziert wird. Die Sichtungsrunde wird hier zudem dafür genutzt, die Startklasse zu bestimmen. Diese ist, wie weiter oben dargelegt, vor Teilnahme des Turniers noch nicht festgelegt.⁶⁴¹

Doch auch unabhängig vom Wettbewerb an sich, werden Turniere unterschiedlich durchgeführt. Wie bereits in Kapitel 4 beschrieben, finden Turniere an diversen Orten und in unterschiedlichen Settings statt. So werden sie teilweise in Bälle oder andere Tanzveranstaltungen eingebettet und bieten neben den Wettbewerben auch Showeinlagen für die Zuschauer:innen. Dabei muss es sich nicht zwingend um Tanzeinlagen handeln. Es können auch andere Darbietungen Platz finden, wie beim *Goldstadtpokal 2023* in Pforzheim, bei dem der Yo-Yo Weltmeister sein Können präsentierte. Auch die Wettkämpfe an sich können zusammengefasst werden. Beim eben genannten *Goldstadtpokal* finden nicht nur zwei WDSF World Open Turniere, sondern auch ein internationales Standardturnier statt.⁶⁴² Das zeigt in besonderem Maße, dass auch die Turniere insgesamt als eine Inszenierung und somit auch als Aufführung verstanden werden können. So beinhalten ein Turnier und das Verständnis dessen als Inszenierung unter anderem die Gestaltung der Veranstaltungsorte, die musikalische Begleitung, die Kleidung und Präsentation der Tänzer:innen sowie die emotionale Atmosphäre, die durch das Publikum und die Wertungsrichter:innen

⁶⁴⁰ Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, 28f.

⁶⁴¹ Vgl. Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., „Turnierregeln für Equality Tanzwettbewerbe des DVET“, 16–19.

⁶⁴² Vgl. Lars Keller, „Goldene Zeiten in Pforzheim“, *Tanzspiegel*, April 2023, 3/4-23 Auflage, 11.

geschaffen wird. Während die Wettbewerbstänze im Zentrum stehen, gehören zu einem Turnier eben auch die bereits genannte Moderation, das Publikum, die Wertungsrichter:innen und die finale Preisverleihung.

Daraus lässt sich nun eine Differenzierung zwischen den verschiedenen Interpretationsmöglichkeiten der Inszenierung innerhalb des Turnierkontextes, aber auch die Unterscheidung zwischen Inszenierung und Aufführung festmachen. Wie bereits benannt sollte also festgehalten werden, dass nicht nur die Choreografie der einzelnen Tänzer:innen bzw. der Formation als Inszenierung verstanden werden kann, sondern auch das Gesamtgeschehen im Turnierkontext als solche gefasst werden kann. Dass dabei nicht nur von einer Inszenierung, sondern vor allem auch von einer Aufführung gesprochen werden kann, zeigt sich zunächst an der Präsenz der Zuschauer:innen: „Es sind erst die Wahrnehmung der Zuschauer und deren Reaktion auf das Wahrgenommene, welche die Aufführung entstehen lassen. Das, was im Prozess der I. [Inszenierung] geplant und festgelegt ist, wird sich daher keineswegs allabendlich genau gleich wiederholen.“⁶⁴³ Doch nicht nur aufgrund der Zuschauer:innen ist es im Turniertanz so, dass von einer Unwiederholbarkeit gesprochen werden kann. Dadurch, dass bei den Einzelwettbewerben verschiedene Paare gleichzeitig auf der Tanzfläche gegeneinander antreten, kann die einstudierte Choreografie nicht so durchgeführt werden, wie sie geplant ist, sondern muss an die jeweilige Situation angepasst werden, was die Einmaligkeit weiter betont. Zudem ist der Aspekt der Einstudierung wesentlicher Bestandteil einer Aufführung.⁶⁴⁴ So wird für den Wettbewerb explizit eine Choreografie der Turniertänze entwickelt, die inklusive der Posen zur eigenen Darstellung in Richtung des Publikums und der Wertungsrichter:innen inszeniert wird. Das Turnier stellt dabei einen Rahmen dar, in den das Gezeigte eingebettet wird und nicht die Erbringung sportlicher Leistungen alleinig im Zentrum steht. Dass anhand dieser Merkmale festzustellen ist, dass es sich nicht nur um einen rein sportlichen Wettbewerb, sondern auch um ein inszeniertes Event mit diversen Aspekten handelt, die durchaus als Performance gewertet werden können, zeige ich

⁶⁴³ Fischer-Lichte, „Inszenierung“, 155.

⁶⁴⁴ Ebd., 154.

im folgenden Kapitel, welches das Spannungsfeld zwischen Kunst und Sport thematisiert.

5 Die Kunst des Sports

Five hours of practice is sport. Stamina training and stretches are sport. What I create on the floor is art.⁶⁴⁵

Ist Tanzen Sport oder Kunst? Kann das überhaupt differenziert werden oder sind die Grenzen fließend? Und reichen theatrale Elemente aus, um die Standard-Turniertänze als Kunst zu deklarieren? Zona und George benennen im Eingangszitat deutlich die Dualität, die den Kern dieser Disziplin ausmacht. Während das Training und die technischen Fähigkeiten, die für das Tanzen notwendig sind, als Sport betrachtet werden, wird das Endergebnis, das Tanzen an sich, als Kunst verstanden. Unabhängig davon, um welchen der Turniertänze es sich handelt oder ob es um Einzel-, Kür- oder Formationstanzen, um DTV- oder DVET-Turniere geht, Tanzen ist zweifellos eine künstlerische Ausdrucksform, die Emotionen und Geschichten erzählt. Die Kunst des Tanzes manifestiert sich vor allem in der Theatralität des Auftretts, den erzählerischen Formaten und der Ästhetisierung der Darstellung, die auf der Tanzfläche geschaffen werden. Auf der anderen Seite erfordert der Weg zum Tanzsport in einem Wettbewerbskontext höchste körperliche Fitness, Ausdauer und präzise Technik, alles Eigenschaften, die als Kennzeichen des Sports angesehen werden. Daher sollten nicht nur theaterwissenschaftliche Ansichten, sondern auch sportsoziologische und sportwissenschaftliche Erkenntnisse berücksichtigt werden, um die multidimensionale Natur des Tanzsports beleuchten zu können.

„Nicht ich mache den Tanz, sondern der Tanz macht mich.“⁶⁴⁶ Mit dieser Aussage einer der Pionierinnen des modernen Ausdruckstanzes, Mary Wigman, drückt sie ihre Vorstellung von Tanz als eine transformative Erfahrung aus. Für sie bedeutet Tanz nicht nur eine physische Handlung, die von einem/einer Tänzer:in ausgeführt wird, sondern auch, dass der Tanz auch den/die Tänzer:in beeinflusst und formt. Diese Subjekt-Objekt-Umkehrung von Bewusstsein und Körper bedeutet zwangsläufig, dass der Tanz kein reines Mittel zum Zweck sein kann, sondern immer eine

⁶⁴⁵ Zona und George, *Gotta Ballroom*, 29.

⁶⁴⁶ Mary Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, 2. Aufl., (Nachdr.) (München: Battenberg, 1986) zit. nach Klein, „Tanz“, 513.

Beziehung zwischen Tanz und Tänzer:in ermöglicht.⁶⁴⁷ Sie beschreibt den Tanz als eine „lebendige Sprache“⁶⁴⁸, die das nach Außen bringt, was „den Menschen innerlich bewegt und zur Mitteilung drängt.“⁶⁴⁹ Dabei sind die Grenzen durch den menschlichen Körper dahingehend gesetzt, dass die eingeschränkte Bewegungsmöglichkeit des Körpers auch die Einschränkung des Ausdrucks bedeutet.⁶⁵⁰ Wenngleich Mary Wigman als Ausdruckstänzerin von einer Tanzgattung spricht, die nicht den starken Standardisierungen unterliegt, wie es beispielsweise das klassische Ballett oder die Standardtänze tun, finden sich doch Anknüpfungspunkte an den Tanzsport und die Einbettung eines Tanzgenres in einen Wettbewerb. Im Tanzsport vereinen sich die technischen und körperlichen Anforderungen des Sports mit der künstlerischen Ausdruckskraft der Ballroom Dances dadurch, dass einerseits die Tänzer:innen trainieren, um ihre tänzerischen, technischen Fähigkeiten zu verbessern, ihre Körperbeherrschung zu perfektionieren und ihre Leistung zu optimieren. Andererseits spielt auch die ästhetische, künstlerische Komponente eine zentrale Rolle, da die Tänzer:innen nicht nur danach streben, technisch brillant zu sein, sondern auch emotionale und künstlerische Dimensionen in ihre Darbietungen einbringen wollen. Sie interpretieren die Musik mit ihren Bewegungen, drücken Gefühle und Stimmungen aus und erzählen Geschichten durch ihre Choreografie. Dass dabei die Persönlichkeit und vor allem die persönlichen Gefühle einen Teil des Tanzes ausmachen und somit das Tanzen auch die Tänzer:innen beeinflusst, zeigt sich vor allem an den hohen Überschneidungen zwischen Tanz- und privatem Paar. Das beruht auch daher, dass auf der Tanzfläche authentische Gefühle dargestellt werden sollen, die wiederum dazu führen, dass diese in das Privatleben übertragen werden.⁶⁵¹

Die Verbindung zwischen Sport und künstlerischem Ausdruck zeigt, dass der Tanzsport sowohl mehr als eine körperliche Aktivität als auch mehr als ein ästhetisches Vergnügen ist. Obwohl er nicht als Bühnentanz konzipiert ist, zeigt er dennoch performative Elemente, die ihn eindeutig nicht als reine Sportart einordnen.

⁶⁴⁷ Vgl. Wigman, *Die Sprache des Tanzes*; Klein, „Tanz“, 512f.

⁶⁴⁸ Wigman, *Die Sprache des Tanzes*, 10.

⁶⁴⁹ Ebd.

⁶⁵⁰ Vgl. ebd.

⁶⁵¹ Vgl. dazu auch die Untersuchungen von Ericksen, die sich konkret mit dieser Verbindung zwischen privater und Tanzbeziehung auseinandersetzt. Vgl. Ericksen, *Dance with Me*, 98–124.

Gleichzeitig ist er durch das Wettbewerbsumfeld nicht ausschließlich künstlerisch positioniert. Unabhängig seiner Art, bildet das Tanzen dabei ein körpersoziologisches ebenso wie kulturelles und soziales Phänomen ab. Zwar lässt sich aus phänomenologischer Sicht feststellen, dass der/die Sportler:in und der/die Tänzer:in gleichermaßen den Körper als Instrument nutzen, sie allerdings andere Zwecke für diesen implementieren. Der/die Sportler:in formt seinen/ihren Körper dahingehend, dass eine Leistung erbracht und verbessert werden soll. Es geht primär darum, den Körper als Mittel zum Zweck einzusetzen, um bessere Leistungen zu erbringen, selbst wenn es nicht primär um Hochleistungssport geht. So ist das Training dahingehend ausgerichtet, die eigenen Fähigkeiten zu steigern und bessere Ergebnisse zu erzielen. Beim Tanzen – ähnlich wie bei anderen performativen Sportarten wie Eiskunstlauf oder Turnen – steht nicht alleinig die Leistungssteigerung anhand messbarer Eigenschaften im Zentrum, sondern auch die ästhetische Dimension. So stellt der Körper hier nicht nur ein Instrument dar, sondern ist auch ein Ausdrucksmedium.⁶⁵² Tanzen stellt also eine Symbiose aus körperlicher Leistungsfähigkeit, ästhetischem Ausdruck und mentaler Disziplin dar, wobei allein der sportliche Teil wiederum durch verschiedene Ansprüche charakterisiert wird, wie Stuber und Stuber verdeutlichen: „Drei Dinge muß der Tanzsportler in sich vereinen, um zur Spitze zu gelangen: die Kondition eines Mittelstreckenläufers, die Koordination eines Geräteturners und die Konzentration eines Fechters.“⁶⁵³ Doch auch in Hinblick auf den künstlerischen Aspekt gilt es, diesen multidimensional zu betrachten.

Dance involves creative activity, subjective and largely emotional responses to the images, and communication based on the virtual language of the moving human body. [...] Many in the dance community would say that dance has to come from the heart – otherwise it's just sterile body motion. And most dancers have had the experience of analyzing some movement to death, to the point that it no longer feels like dancing.⁶⁵⁴

⁶⁵² Vgl. Klein, „Tanz“, 511ff.

⁶⁵³ Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 272.

⁶⁵⁴ Kenneth Laws, *Physics and the art of dance: understanding movement* (Oxford ; New York: Oxford University Press, 2002), 4ff.

Wenngleich Tanzen – wie andere Sportarten auch – bis zur Perfektion trainiert werden muss, darf die Emotionalität und der künstlerische Aspekt nicht fehlen, da diese einen elementaren Teil zum Tanzen beitragen.

Egal, wo Ballroom-Turniere stattfinden – sei es in großen, etablierten Räumlichkeiten wie bei den *Blackpool Championships*, in Messehallen wie bei *Hessen tanzt* oder in kleinen Wettbewerben innerhalb der Tanzsportvereine – die Performance des Ballroom Dancing bildet immer einen kommunikativen, künstlerischen Akt, sowohl für die Ausübenden als auch für die Zuschauer:innen. Dass es sich bei den Wettbewerben um Performances handelt, liegt auch daran, dass sie als solche initiiert werden: „What marks and thus makes any event a performance is that it is framed as such: and whatever is framed is always meant to convey something.“⁶⁵⁵ So sind Performances immer kulturell gerahmt, was sich durch die kontextualisierte Natur der Performance an sich, aber auch durch die Verbindung zwischen Performances und ihrem soziokulturellen Umfeld ergibt. Dies besteht auch für die Ballroom-Wettbewerbe, da sich diese nicht freimachen können von anderen Ballroom-Veranstaltungen und dem dazugehörigen gesellschaftlichen und kulturellen Geschehen, das sie umgibt. So können Ballroom-Turniere als „intense cauldrons of personal and collective social, cultural and political interactions and performances“⁶⁵⁶ verstanden werden, da bei diesen Turnieren die Community nicht nur sich selbst präsentiert, sondern auch in dem bestärkt, wie sie auftritt und sich dadurch selbst definiert. Gleichzeitig gibt es verschiedene Faktoren, die ein Turnier beeinflussen. Der zentrale Punkt unter dem sportlichen und ‚offiziellen‘ Aspekt ist zunächst das Gewinnen des Turniers. Dabei wird festgelegt, was als ‚gutes‘ Tanzen gilt und welches Tanzpaar aus subjektiver Sicht der Wertungsrichter:innen als das Beste betitelt wird. Durch den Wettbewerbscharakter wird zudem Erfolg durch Sieg und Niederlage gewertet. Neben diesem Aspekt sind Turniere aber auch dafür da, dass jegliche Akteur:innen des Events sich den sozialen Gegebenheiten einfügen müssen. Während beispielsweise der/die Programmateur:in im *Spotlight* der sozialen Veranstaltungen, die rund um das Turnier geschehen, stehen kann, sollten Tänzer:innen, die als sich dem Sport

⁶⁵⁵ Marion, *Ballroom*, 156.

⁶⁵⁶ Ebd., 157.

ernsthaft hingebend gelten wollen, dort nicht zu präsent sein. Auch sollte die Funktion der Turniere als Ort der Begegnung nicht vernachlässigt werden, so bieten sie die Möglichkeit, sich mit anderen Tänzer:innen und dem Ballroom verpflichteten Akteur:innen auszutauschen. Ähnlich wie bei Theaterveranstaltungen oder Festivals spielt also die Rahmenveranstaltung einen ebenso großen Anteil wie der Akt des Wettbewerbs an sich.⁶⁵⁷

Dass nicht nur bei Tanzturnieren, sondern auch in anderen Kontexten das Tanzen als Kunstform messbar und bewertbar gemacht wird, zeigt sich beispielsweise am *Prix de Lausanne*, einem internationalen Ballettwettbewerb, der jährlich in Lausanne in der Schweiz stattfindet. Dabei bietet er jungen Balletttänzer:innen im Alter von 15 bis 18 Jahren die Gelegenheit, sich vor einer internationalen Jury und einem Publikum zu präsentieren, um Stipendien, Verträge mit führenden Ballettcompagnien und andere Auszeichnungen zu gewinnen. Damit allerdings Gewinner:innen festgestellt werden können, werden hier ebenfalls Bewertungskategorien eingeführt, anhand derer die künstlerischen Präsentationen bewertet werden.⁶⁵⁸

Throughout the competition the jury will evaluate a candidate's potential as a ballet dancer by considering:

- Artistry
- Physical suitability
- Courage and individuality
- An imaginative and sensitive response to the music
- A clear grasp in communicating differing movement dynamics
- Technical facility, control, and coordination.

While advanced skills will be taken into account, jurors' primary focus will be on the candidate's potential to succeed as a professional ballet dancer.⁶⁵⁹

So wird also künstlerische Aktivität nicht nur in sportlicher Manier messbar gemacht, sondern auch um den/die Beste:n innerhalb einer künstlerischen Darbietung zu elaborieren. Diese Kriterien ermöglichen es, die Qualität einer künstlerischen Leistung

⁶⁵⁷ Vgl. ebd., 154–59.

⁶⁵⁸ Vgl. Prix de Lausanne, „About us. Our Mission.“, *prixdelausanne.org*, 2023, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.prixdelausanne.org/scholarships-and-awards/>.

⁶⁵⁹ Prix de Lausanne, „Scholarships and awards. Evaluation criteria. Categories of awards.“, *prixdelausanne.org*, 2023, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.prixdelausanne.org/scholarships-and-awards/>.

in messbaren und objektiven Begriffen zu beschreiben, wodurch die Idee unterstützt wird, dass Kunst in gewisser Weise bewertbar ist und nicht ausschließlich auf subjektiven Eindrücken basiert.

In diesem Kapitel werde ich also die Komponenten beleuchten, die den Turniertanzsport zu einer einzigartigen Herausforderung an der Grenze zwischen Sport und Kunst machen. Dabei werde ich nicht nur den künstlerischen Akt des Tanzens an sich, sondern besonders auch das theatrale Element der Turniere und der Einbindung des Publikums zunächst in Kapitel 5.1 darstellen. Anschließend werde ich mich in Kapitel 5.2 mit den sportlichen Merkmalen wie dem starken physischen Training und im Wettbewerbskontext dem Messen von Fähigkeiten auseinandersetzen. Dabei betrachte ich besonders das Wertungssystem im DTV, welches dafür verantwortlich ist, die künstlerischen Elemente zu kategorisieren, messbar zu machen und somit in den sportlichen Kontext einzugruppieren. Dass es sich dennoch um eine Mischform zwischen beiden Komponenten handelt, zeigt auch die Befragung diverser Tänzer:innen:

I think there is something very special about this particular type of activity that appeals to my personality: the whole even marriage of competition and artistic expression that works just right. I don't think I will be satisfied in a more classical dance environment, where it's all about performance, and competitions are very rare. I think a more clear sport would be okay for me, but I would miss on the creative.⁶⁶⁰

So ist genau die Verschmelzung zwischen künstlerischer Darbietung und gleichzeitiger, sportlicher Aktivität bzw. dem Wettbewerbscharakter das Reizvolle am Tanzsport. Während in klassischen Tanz- und Theaterkontexten die Betonung auf der Vorführung der künstlerischen Darbietung liegt, ermöglicht der Tanzsport Tänzer:innen, sich in einem wettbewerbsorientierten, sportlich ausgerichteten Kontext kreativ auszudrücken. Dabei können nicht nur die Tänzer:innen den Schwerpunkt wählen, auch Zuschauer:innen, seien es Wertungsrichter:innen oder das Publikum, betrachten das Dargebotene unterschiedlich, wobei zwischen Ästhetik, Emotion, Technik und anderen Schwerpunkten unterschieden werden kann.⁶⁶¹

⁶⁶⁰ Ericksen, *Dance with Me*, 55.

⁶⁶¹ Hartewig, „Techniken der Beobachtungen“, 136.

5.1 TANZSport – Ballroom Dancing als kreative Ausdrucksform

Art is the desire of a man to express himself, to record the reactions of his personality to the world he lives in.⁶⁶²

Dass Tanzsport auch als Kunstform gesehen werden kann, sollte keine Zweifel aufkommen lassen. Wie die amerikanische Dichterin Amy Lowell im Eingangszitat beim Versuch, Kunst zu definieren, feststellt, ist der Ausdruck der eigenen Persönlichkeit ein nicht wegzudenkender Faktor bei der Betrachtung von Kunst bzw. künstlerischen Aktivitäten. Zona und George beschreiben hingegen Kunst im Allgemeinen als „human effort to imitate, supplement, alter, or counteract the work of nature.“⁶⁶³ Auch im Duden wird bei der Definition von Kunst der Bezug zur Natur hergestellt, da hier Kunst einerseits als „schöpferisches Gestalten aus den verschiedensten Materialien oder mit den Mitteln der Sprache, der Töne in Auseinandersetzung mit Natur und Welt“ und weiterhin als „das Können, besonderes Geschick, (erworbene) Fertigkeit auf einem bestimmten Gebiet“⁶⁶⁴ definiert wird. So steht hier nicht nur die Selbstdarstellung im Zentrum, sondern auch solche Fähigkeiten, die als besonders und einzigartig gelten, ebenso wie das Darstellen mithilfe von weltlichen, natürlichen Materialien. Seit der Aufklärung bezieht sich der Kunstbegriff vor allem auf die ‚Schönen Künste‘, also die Bildenden und Darstellenden Künste, zu denen auch der Tanz und das Theater bzw. das Tanztheater gehören. Seit den 1960er Jahren lösen sich mit den intermedialen Genres wie Installations-, Performance- oder Medienkunst die klassischen Einteilungen der Künste auf und die Grenzen zwischen Leben und Kunst verschwimmen. Dass Kunst unmittelbar mit dem Körper zu tun hat, zeigt nicht nur der Tanz, wenngleich der Körper hier eine Hyperrelevanz erfährt. Auch andere performativen Künste wie Theater, Performance Kunst, Body Art oder Musik zeigen körperliche Praktiken, die künstlerischer Natur sind.⁶⁶⁵

⁶⁶² Amy Lowell, *Amy Lowell, The Poetry Of „Art Is the Desire of a Man to Express Himself, to Record the Reactions of His Personality to the World He Lives In.“* (London: Copyright Group, 2013).

⁶⁶³ Zona und George, *Gotta Ballroom*, 26.

⁶⁶⁴ duden.de, „Kunst“, 2023, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kunst>.

⁶⁶⁵ Vgl. Gabriele Klein, „Kunst“, in *Handbuch Körpersoziologie. Band 2: Forschungsfelder und methodische Zugänge*, hg. von Robert Gugutzer, Gabriele Klein, und Michael Meuser, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage (Wiesbaden [Heidelberg]: Springer VS, 2022), 189ff, 200f.

Das Wort ‚Theater‘ leitet sich etymologisch vom griechischen *theatron* ab und bezeichnet einen Ort zum Schauen. Damit inbegriffen ist allerdings nicht nur das Gebäude, in dem Theater stattfindet, sondern auch „eine Tätigkeit (‚ins Theater gehen‘ oder ‚Theater machen‘), [...] eine Institution [...] [oder ein] Bereich der Ästhetik“⁶⁶⁶. Für die Ballroom Dances und den Turniertanz ist vor allem die letzte Definition interessant, in der das Theater als ein Ort der Ästhetik begriffen wird. Bei den Beschreibungen aber steht die ästhetische Gestaltung im Zentrum. Es geht neben der technisch korrekten Durchführung darum, Bewegungen, Ausdruck und Emotionen auf solche Weise zu präsentieren, dass eine Wirkung bei den Zuschauer:innen erzeugt wird. Die universale Theaterdefinition ‚A performt B vor C‘ fasst dabei die Basiselemente einer Theatersituation zusammen. In einer im Kern ähnlichen, gleichwohl etwas ausdifferenzierten Betrachtung dieser Theaterdefinition heißt es: „Als Wirklichkeit (Theater) wird eine Situation erfahren, in der ein Akteur an einem besonders hergerichteten Ort zu einer bestimmten Zeit sich, einen anderen oder etwas vor den Blicken anderer (Zuschauer) darstellt oder zur Schau stellt.“⁶⁶⁷ Hinter dieser Betrachtungsweise verbirgt sich ein Element, welches unabdingbar für die Turniertänze als theatrale Kunstform ist: Die Betrachtung eines theatralen Vorgangs als etwas Reales vor den Blicken Anderer. So ist beim Turniertanz auch gegeben, dass die Tänzer:innen sich selbst und eine reale, dem Wettkampf angepasste Choreografie ‚performen‘, nicht eine der Theatralität wegen erstellte Darbietung. Auch das Darstellen von etwas Anderem ist durch sich selbst im Kern der Ballroom Dances verankert. In den Turniertänzen wird die Wirklichkeit im Sinne des Zitats dadurch geschaffen, dass die Tänzer:innen an einem bestimmten, für den Wettbewerb geschaffenen Ort und zu einer festgelegten Zeit eine Darbietung vor den Blicken der Zuschauer:innen bzw. der Jury präsentieren. Ähnlich wie im Theater stellen sie sich selbst, ihre:n Tanzpartner:in und ihre tänzerische Performance und Fertigkeiten zur Schau. Die Turniertänze bringen somit die durch das Zitat hergestellte Assoziation zum Theater in die Praxis, indem sie die Elemente des Ortes, der Zeit, der Darstellung und des Publikums kombinieren, um eine Situation zu schaffen, in der die Tänzer:innen ihre Kunst vor den

⁶⁶⁶ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 13.

⁶⁶⁷ Andreas Kotte, „Theatralität. Ein Begriff sucht seinen Gegenstand“, *Forum Modernes Theater* 13, Nr. 2 (1. Januar 1998): 119.

Augen der Zuschauer:innen präsentieren. Dabei entsteht eine gemeinsame Wirklichkeit, in der die ästhetischen und emotionalen Ausdrücke des Tanzes erlebt und geteilt werden.

Bei der Betrachtung des Begriffs ‚Tanztheater‘ lässt sich zunächst feststellen, dass hiermit die Formen des Tanzes gemeint sind, die sich im Rahmen von Theateraufführungen gebildet haben. Durch die Entwicklung sowohl des modernen Tanzes als auch des Theaterbegriffs findet allerdings ein breiteres Verständnis von Theater- tanz statt: „Zum Theatertanz kann freilich jede Form des Tanzes werden, der in erster Linie für ein Publikum aufgeführt wird.“⁶⁶⁸ Auf Basis dieses Verständnisses lässt sich Turniertanz ebenfalls als Kunstform bzw. als Aufführungspraxis klassifizieren. Die Tänzer:innen treten vor einem Publikum auf, selbst wenn dieses nur aus Wertungsrichter:innen besteht, die das Gesehene bewerten. Dabei stehen die Tänzer:innen im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit und zeigen ihre tänzerischen Fähigkeiten, Techniken und Choreografien. Dass dabei die Tänzer:innen und nicht die Choreograf:innen – zumindest im Einzel- und Kürwettbewerb – im Zentrum stehen, zeigt allerdings, dass hier ein fundamentaler Unterschied zu den gängigen theatralen Formen auftritt. So wird sowohl im klassischen Tanztheater der/die Choreograf:in stets genannt, auch im Sprechtheater geht es zentral um den/die Regisseur:in, der/die als Schöpfer:in verstanden wird.⁶⁶⁹ Wenngleich also bei den Turniertänzen ebenfalls Choreografien gezeigt werden, die primär mit oder sogar allein durch den/die Trainer:in erstellt werden, spielen diese nur eine Nebenrolle. Anders verhält es sich bei den Formationswettbewerben, da hier der/die Trainer:in sogar auf der Tanzfläche positioniert ist und bei der Vorstellung der Teams namentlich genannt wird. Hier geht es also vielmehr um das Gesamtkunstwerk, weshalb der/die Trainer:in eine größere und sichtbarere Rolle einnimmt.

Neben den technischen Fähigkeiten möchten die Tänzer:innen zudem die Zuschauer:innen mit ihren Bewegungen, Ausdrücken und Interpretationen beeindrucken. Die konkreten Richtlinien, Regeln und Bewertungskritiken grenzen dabei die freie künstlerische Leistung ein, allerdings nutzen die Tänzer:innen die technischen

⁶⁶⁸ Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 26.

⁶⁶⁹ Vgl. Fischer-Lichte, „Inszenierung“, 153.

Fähigkeiten nicht nur, um eine Bewegung korrekt auszuführen, sondern auch, um diese zu interpretieren und um eine tänzerische, ästhetische, künstlerische Darbietung zu liefern. Die Kreativität, die das Tanzen mit sich bringt, ist also ausschlaggebend für das Kunstverständnis und gleichzeitig für die Motivation der Tänzer:innen. „I love to dance, because I get to be creative. [...] I love to dance, because a big part of it is what it became with Shalene. Had it not been for that – what dancing means to means a result of my partnership with her – I’m not sure it would be exactly the same.“⁶⁷⁰ Ben Ermis beschreibt in diesem Zitat nicht nur, dass für ihn das Tanzen das Ausleben der Kreativität bedeutet, sondern auch, dass es wesentlich für die Beziehung zu seiner Partnerin sei. Das gemeinsame Tanzen muss durch Emotionen und authentische Gefühle bestärkt werden, um zu gelingen.⁶⁷¹

Weiterhin ist „[d]as Theater selbst [...] eine soziale Situation, die Schauspieler und Publikum umfasst und in der andere soziale Situationen rekapituliert werden.“⁶⁷² Die soziale Situation, in der sich beim Turniertanz Tänzer:innen wie auch Zuschauer:innen traditionell bewegen, ist eine, die der aktuellen gesellschaftlichen Situation entgegensteht. Gerade in Hinblick auf die Interaktion innerhalb eines Paares, aber auch die Kostümierung, entstehen künstlerische Konventionen, die das fortschrittliche gesellschaftliche Bild nicht widerspiegeln und altmodische Konventionen repräsentieren. Die Turniertänze als soziale Situation umfassen die Aspekte des Führens und Folgens sowie die damit verbundenen Rollenbilder von Männern und Frauen. Historisch gesehen sind in den gemischtgeschlechtlichen Ballroom Dances klare Rollenbilder von Männern als Führenden und Frauen als Folgenden vorhanden. Diese Geschlechterrollen wurden durch die Tanzbewegungen und die Art der Interaktion mit den Partner:innen zum Ausdruck gebracht. Männer übernehmen die führende Rolle, indem sie die Schritte, Drehungen und Figuren initiieren, während Frauen ihnen folgen, die Bewegungen des Mannes interpretieren und darauf reagieren. Diese traditionellen Rollenbilder spiegeln die in der Entstehungszeit der Ballroom Dances gesellschaftlichen Normen und Erwartungen wider, in denen Männer als stark, dominant und kontrollierend betrachtet werden, während Frauen eher

⁶⁷⁰ Ericksen, *Dance with Me*, 54.

⁶⁷¹ Vgl. ebd., 54f.

⁶⁷² Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 60.

passiv, anmutig und anpassungsfähig sein sollten. Der Tanz bietet historisch gesehen daher eine Plattform, um diese Rollenbilder auch heute noch zu inszenieren und zu verstärken. So gilt der Mann als derjenige, der das Paar nach außen hin repräsentiert, während die Dame für das innerpaarliche Gleichgewicht zuständig ist. Auch bei den gleichgeschlechtlichen Paaren werden diese Rollenbilder reproduziert, wenngleich sie nicht an das Geschlecht angegliedert sind. Durch das Beibehalten von Bewegungen gibt es auch hier eine vermeintliche Hierarchisierung, der die Tänzer:innen unterworfen sind.

„What separates us from the other sports is movement to music. It has to come more from the heart than who crosses the finish line first.“⁶⁷³ Die Bewegung zur Musik spielt einen weiteren Faktor, wenn es darum geht, Wettbewerbsstanzen von anderen Sportarten zu differenzieren. Tanzen ermöglicht dadurch ein künstlerisches Ventil, um sich auszudrücken, selbst wenn das Tanzen anschließend bewertet wird. Dass diese Fähigkeit, sich zur Musik zu bewegen und sich emotional auszudrücken, sogar in den Wertungsrichtlinien genannt wird und in die Bewertung mit einfließt, zeigt, dass genau dieser künstlerische Teil von großer Bedeutung und ein Gewinn nicht nur mit objektiven oder numerischen Faktoren auszumachen ist.⁶⁷⁴ Ähnlich wie im Theater ist das Tanzen allerdings auch dafür gemacht, beobachtet zu werden, denn „dance is an artform intended to communicate images that appeal to the aesthetic sensibilities of observers.“⁶⁷⁵ So zeigt sich an dieser Aussage, dass Tanzen und folglich auch die Ballroom Dances weitaus mehr sind als nur das Wettbewerbsstreben und Gewinnen auf der Tanzfläche. Es geht auch darum, etwas zu vermitteln, mit einer anderen Kunstform – der Musik – in Einklang zu kommen und sich selbst, sein Inneres und seine Emotionen darzulegen.

Die Kostümierung weist ebenso auf eine heute nicht mehr der Gesellschaft angepasste Situation und somit auf eine theatrale, für den Auftritt entsprechend angepasste Darstellung hin. Der Herr muss bei den Standardtänzen einen Frack, die Dame ein Kleid tragen, die ihre Weiblichkeit und seine Männlichkeit unterstreichen. So

⁶⁷³ Zona und George, *Gotta Ballroom*, 27.

⁶⁷⁴ Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Wertungsrichtlinien im DTV für die Standard- und lateinamerikanischen Tänze“.

⁶⁷⁵ Zona und George, *Gotta Ballroom*, 27.

spiegeln die Tänzer:innen auch dadurch eine gewisse gesellschaftliche und soziale Situation wider. Selbst in den DVET-Turnieren – bei denen die Kleidung freier und geschlechtsunabhängig gewählt werden kann – trägt oftmals bei den Frauenpaaren die Führende einen Hosenanzug und die Folgende ein Kleid oder Rock. Somit bedienen sich die Tänzer:innen auch dort gewisser stereotyper Geschlechterrollen, die auf eine künstliche Darstellung und nicht das Abbilden der eigenen Persönlichkeit hinweisen.⁶⁷⁶ Dadurch entsteht eine Hierarchie innerhalb des Paares, was sich nicht nur durch die Bewegungen und Kostümierungen – die durchaus den Führenden einen Vorteil liefern, da sie mit Hosen tanzen dürfen und nicht allzu hohe und breite Absätze tragen – sondern auch durch das Tragen der Startnummern zeigt. „Der Partner hat die ihm ausgehändigte Startnummer zu tragen. Eine Veränderung der Startnummer ist nicht zulässig.“⁶⁷⁷ Somit muss der Herr die Startnummer anheften, was einerseits dadurch bedingt ist, dass die Frauen oftmals rückenfreie Kleider tragen, die ein Befestigen der Nummer unmöglich machen. Andererseits wird hiermit auch manifestiert, dass der Herr die Verantwortung übernimmt und das Paar durch ihn und seine Nummer definiert wird. Wenngleich die Tänzer:innen – egal ob bei DTV- oder DVET-Turnieren – keine spezifischen Rollen im Sinne einer Theaterrolle spielen, verkörpern sie also Rollenbilder, die nicht unbedingt mit ihrer eigenen Identität übereinstimmen. Diese Rollenbilder können als künstlerische Darstellung betrachtet werden, die vom persönlichen Selbst und der individuellen Identität der Tänzer:innen abweicht, aber dennoch eine Rolle in der Darbietung einnehmen.

Ein Hauptaugenmerk für die Kategorisierung der Turniertänze als theatrale Performance ist die Anwesenheit von Publikum. „Immer aber ist es das Publikum, das dem theatralischen Akt erst zum Leben verhilft, das ihn vollendet und das ihm seine zeitliche und überzeitliche Wirkung verleiht.“⁶⁷⁸ Bei Spitzenturnieren spielt das Publikum wie im theatralen Kontext eine nicht wegzudenkende Rolle. Dabei ist nochmal mit Nachdruck zu betonen, dass in meiner Betrachtung eben diese größeren Turniere

⁶⁷⁶ Vgl. dazu die Ausführungen zu Kostüm in Kapitel 4.3.1.

⁶⁷⁷ Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, 28.

⁶⁷⁸ Arno Paul, „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“, in *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*, hg. von Helmar Klier (Darmstadt: Wiss. Buchges., 1981), 231 zit. nach Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 62.

im Vordergrund stehen, da bei kleineren Turnieren, wie bereits erwähnt, oftmals kein Publikum anwesend ist. Im theatralen Kommunikationsmodell werden die Zuschauer:innen mit den Darsteller:innen und dem Raum verbunden und in Relation zueinander gesetzt.⁶⁷⁹ In der Regel besteht das Publikum aus Tanzbegeisterten, Expert:innen und anderen Tänzer:innen. Dadurch kann durchaus von einem Fachpublikum gesprochen werden, das eine Mischung aus Wissen und Begeisterung, aber auch – im Gegensatz zu den Wertungsrichter:innen – Emotionen mit sich bringt. Daher betrachtet das Publikum die Tänze mit einem geschulten Auge und einer Kenntnis der technischen Anforderungen sowie den ästhetischen Standards, was eine persönliche Bewertung über die Emotionen hinaus ermöglicht. Feine Details in der Präzision der Schritte, der Körperhaltung, der Kreativität der Choreografie oder der Interpretation der Musik können erkannt werden, wodurch die Unterschiede zwischen den Paaren für dieses Fachpublikum sichtbar werden. Gleichwohl kann es sich – eben im Gegensatz zu den Wertungsrichter:innen – emotional auf das Geschehen einlassen, sodass die bereits in Kapitel 3 benannte leibliche Resonanz in Kraft tritt. Die Zuschauer:innen empfinden die Geschehnisse auf der Tanzfläche dabei am eigenen Körper und können diese durch den eigenen Körper erleben und nachempfinden, sowohl als Individuen als auch als Kollektiv.⁶⁸⁰ Dass das Publikum für die Tänzer:innen eine unterschiedliche Relevanz hat, zeigt, dass es einerseits Tänzer:innen gibt, die mit dessen Anwesenheit spielen und andererseits solche, die alleinig die Wertungsrichter:innen und den Wettbewerb im Fokus haben. „Man kann es [das Publikum] sich nicht aussuchen, zum Glück. Es gibt wohl Tanzpaare, die zu jedem Turnier ihr eigenes Publikum, handverlesen, mitbringen möchten, während andere am liebsten anonym reisen, im Mantel der Verschwiegenheit.“⁶⁸¹

Die Interaktion zwischen den Zuschauer:innen und den Tänzer:innen sorgt über dies hinaus für eine weitere Dimension, da durch visuelle und akustische Signale in den Wettbewerb eingegriffen werden kann und somit eine für das Theater typische

⁶⁷⁹ Das theatrale Kommunikationsmodell habe ich hinsichtlich der Beziehung zwischen Zuschauer:innen, Darsteller:innen und dem Raum bereits in Kapitel 3 genauer dargestellt. Ich beziehe mich auch in diesem Fall auf das Modell nach Balme. Vgl. Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 121.

⁶⁸⁰ Vgl. dazu außerdem Eberlein, „Leibliche Resonanz“, 142–47.

⁶⁸¹ Baumeister, *Tanzen macht Spass*, 40.

Feedbackschleife und Ko-Präsenz vorhanden ist. Gleichzeitig sollte nicht unbeachtet gelassen werden, dass auch ohne Publikum die Wettbewerbe in der gleichen Form stattfinden.

Es besteht Konsensus [...], dass die Theaterwissenschaft ihren Gegenstand weder ausschließlich räumlich durch die Präsenz eines Spielraums, noch ästhetisch über das aufgeführte Werk oder den agierenden Darsteller, sondern in erster Linie durch die Präsenz des Zuschauers definiert. Es ist der Zuschauervorgang, der das Wahrgenommene zum Theater macht.⁶⁸²

Obwohl nach dieser Definition keine Theatersituation ohne Zuschauer:innen assoziiert werden kann⁶⁸³, kann auch argumentiert werden, dass der Tanzsport trotz fehlenden Publikums weiterhin theatralische Elemente aufweist. Die Tänzer:innen treten auf einer Bühne oder in einem bestimmten Raum auf und präsentieren ihre Choreografien und Techniken. Sie agieren und interagieren miteinander, wodurch sie Geschichten erzählen oder Emotionen vermitteln können.

Ein besonderer Teil des Performativen ist die Verbeugung der Tänzer:innen und der Applaus der Zuschauer:innen. Inkludiert in den (Tanz-)Auftritt wird eine Verbeugung, die ein klassisches Merkmal einer künstlerischen Praxis im Gegensatz zu sportlichen Wettbewerben ist. Während sich in Theaterkontexten am Ende einer Performance die Darsteller:innen verbeugen, gibt es diese Praxis in dem Maße in den wenigsten sportlichen Wettbewerben, selbst in denjenigen, die ebenfalls einen künstlerisch-ästhetischen Anspruch haben wie Synchronschwimmen oder Turnen. Bei Ballroom-Turnieren hingegen wird jeder Auftritt bzw. Tanz mit einer Verbeugung beendet, selbst wenn direkt im Anschluss ein weiterer Tanz getanzt wird. Einher gehen das Verbeugen und das Ende des jeweiligen Tanzes mit Applaus seitens des Publikums, wobei es sich – wie bei jeder Form des Applauses – auch in diesem Fall um

⁶⁸² Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, 137.

⁶⁸³ Gerade durch die Corona Pandemie wurde diese Tatsache allerdings auch in Frage gestellt, da hier keine Zuschauer:innen in die Theater gelassen wurden, dennoch Theater stattfand. Auf diese Problematik und Debatte soll in dieser Arbeit allerdings nicht weiter eingegangen, sondern auf das klassische Verständnis Bezug genommen werden.

„eine Aushandlung einer Anerkennung [bzw.] eine Würdigung einer Leistung“⁶⁸⁴ handelt. Der Schlussapplaus weist folglich ein Schlüsselmoment auf: „Der Applaus gilt den Performern, die gerade nicht mehr performen und doch noch nicht ganz aus dem Performen ausgestiegen sind, den Glanz und den Schatten der Rolle und der Leistung gewissermaßen noch hinter sich haben.“⁶⁸⁵ Während das (Schluss-)Applaudieren zwar im Sportkontext etabliert ist – so laufen Fußballer:innen zum Beispiel nach dem Spiel eine Runde an den Zuschauer:innen vorbei, um sich beklatschen und feiern zu lassen – gibt es bei Turniertänzen auch während der Tänze Momente, in denen applaudiert wird. Das lässt sich bei den 2022 *WDSF International Open Standard* gut beobachten, als das Paar mit der Startnummer 22 eine Pose direkt am Tanzflächenrand tanzt und die sich darum befindenden Zuschauer:innen applaudieren.⁶⁸⁶ In solchen Situationen gilt der Applaus weniger der Gesamtperformance und -leistung, sondern vielmehr „dem Moment und der einzelnen Schwierigkeit oder Schönheit“⁶⁸⁷, wie auch beim klassischen Ballett während eines solchen hervorhebungswürdigen Moments.⁶⁸⁸ Besonders wird sich allerdings durch die mit der am Ende des Tanzes verbundenen Verbeugung eines performativen Elements bedient, das die Turniertänze von klassischen sportlichen Wettkämpfen unterscheidet. Dass dieses Verbeugen genauso wie die Choreografie Teil der Inszenierung ist, zeigt sich daran, dass die Art und Weise des Verbeugens bei jedem Paar gleich ausgeführt wird⁶⁸⁹ und ihr zudem auch in Lehrbüchern ein Stellenwert zugeschrieben wird. Maximiliaan Winkelhuis betont dabei, dass der Applaus als ein Moment des Empfangens, nicht des Gebens verstanden werden soll.

Taking the applause could be a ‘receiving’ experience. You do not need to impress and demand attention from the audience and judges. You already had two

⁶⁸⁴ Bettina Brandl-Risi, „Applaus. Die Gesten des Virtuosen“, in *Szenen des Virtuosen*, hg. von Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, und Kai van Eikels, Edition Kulturwissenschaft, Band 9 (Bielefeld: Transcript, 2017), 58.

⁶⁸⁵ Bettina Brandl-Risi, „Genuss und Kritik. Partizipieren im Theaterpublikum“, in *Vom Publicum: das Öffentliche in der Kunst*, hg. von Dietmar Kammerer, Image, Band 19 (Bielefeld: Transcript, 2012), 82f.

⁶⁸⁶ Vgl. DanceSportTotal, „2022 WDSF International Open Standard Kaunas“, TC 2:24-2:31.

⁶⁸⁷ Brandl-Risi, „Genuss und Kritik“, 83.

⁶⁸⁸ Vgl. ebd.

⁶⁸⁹ Für genauere Ausführungen zum choreografierten Aspekt des Verbeugens siehe Kapitel 4.3.3.

minutes for that and you will get that opportunity again during the next dance. [...] It [the applause] functions as an appraisal for the couples on the floor and for their performance. [...] Have a look at ballet dancers taking bows. Notice their humility and receiving state.⁶⁹⁰

Weiter erklärt er auch, wie das Verbeugen und das Annehmen des Beifalls durchgeführt werden sollten, damit der Moment als kurzzeitige Entspannung fungieren kann, bevor die Anspannung des nächsten Tanzes eintritt. Besonders ist dabei allerdings, dass das Paar auch den Applaus gemeinsam entgegennehmen sollte und selbst in diesem Moment des Nicht-Tanzens als eine Einheit fungieren soll. „Sharing the applause with your partner fits the collective effort you both have to put in. It is like during the dance where you need to be aware of your partner and react to each other’s movements.“⁶⁹¹

Wenngleich beim Turniertanz nicht von Darsteller:innen im herkömmlichen Sinn gesprochen werden kann, lassen sich die Tänzer:innen als solche klassifizieren, da sie den Tanz durchaus darstellen. Ballroom-Tänzer:innen treten bei Turnieren als sie selbst an, sie stellen keine Rolle oder andere Person dar. Aus diesem Grund ist auch die Kostümierung nicht mit einer Kostümierung im herkömmlichen Sinne gleichzusetzen, da bei Turniertänzen nicht nur die Tänzer:innen, sondern auch die Jury sich in dem Sinne kleiden, wie es für die Ballroom Dances gewünscht ist. Gerade durch die unterschiedlichen Begrifflichkeiten von ‚Kostüm‘ (*costume*) und ‚Kleidung‘ (*dress*) wird deutlich, dass hier differenziert werden muss.

To the extent that ‘dress ordinarily communicates aspects of a person’s identity’ (Eicher 2004: 271), then, this is equally true for dancesport competitors both on and off the actual ballroom floor, suggesting that the classifications of ‘costume’ as ‘put on identity’, and ‘dress’ as ‘personal identity’, can best be understood as a continuum. Far from dressing by happenstance, dancers, judges, spectators and officials always dress within a matrix of expectations; expectations that both reflect and inform ballroom living and values.⁶⁹²

⁶⁹⁰ Winkelhuis, *Dance to Your Maximum*, 37.

⁶⁹¹ Ebd., 38.

⁶⁹² Marion, *Ballroom*, 170.

So zeigt sich, dass das äußere Erscheinungsbild und die Assoziationen, die damit hergestellt werden sollen, einen elementaren Beitrag zum Erfolg liefern. Maximiliaan Winkelhuis stellt eine mögliche prozentuale Zuteilung dreier Faktoren her, die für die erfolgreiche Performance im kompetitiven Tanzen relevant sind – *content*, *tone of dancing* und *body language* – und räumt ihnen verschiedene Anteile ein, die angeben, wie relevant sie sind. Dabei spricht er dem *content*, also dem Teil, der die universell akzeptierte standardisierte Technik und Choreografie beschreibt, lediglich 7% zu. Dem *tone of dancing*, den er als Persönlichkeit des/der Tänzer:in versteht, schreibt er 38% zu und die *body language*, unter der er neben der Körpersprache auch Körperspannung, Musikalität, Ausdruck sowie äußerliche Erscheinung durch Kleidung und Make-Up versteht, benennt er mit 55%.⁶⁹³

Die Konsequenzen aus dieser Differenzierung zeigen, dass die Performanz und das künstlerische Darstellen über der sportlichen Fähigkeit liegen. Er begründet das damit, dass in erster Linie die technischen Fähigkeiten ebenso wie die Choreografie am Tag des Wettbewerbs nicht mehr verbessert bzw. verändert werden können und das Niveau sich durch die Zuteilung in Startklassen den anderen Teilnehmer:innen angleicht. Zudem können Fehler in dieser Kategorie durch die anderen zwei Faktoren kompensiert werden. Er betont allerdings, dass dies nicht im Allgemeinen, sondern lediglich im Moment des Wettbewerbs zu vernachlässigen sei.

This assumption does not imply that you can forget to keep on working on the seven per cent for your content. In order to improve your level of dancing, you do need to work hard on technique and choreography matters in the preparation period. [...] So keep on working on your dance skills and choreography in the preparation periods. Only forget about them when you perform. At that moment they are less important!⁶⁹⁴

Die anderen zwei Faktoren lassen sich in den Bereich der Darstellung und Performanz einordnen, weshalb Winkelhuis ihnen einen solch elementaren Stellenwert zuspricht. Die Darstellung der eigenen Persönlichkeit in Verschmelzung mit den passenden Charakteristiken der Tänze hilft dabei, die *body language*, also das Tragen dieser

⁶⁹³ Vgl. Winkelhuis, *Dance to Your Maximum*, 18ff.

⁶⁹⁴ Ebd., 18.

Merkmale nach Außen, zu verstärken. Gerade dadurch, dass sich das technische Niveau in sehr hohen Leistungsklassen angleicht und kaum noch Unterschiede auszumachen sind, müssen andere Kriterien greifen, die determinieren, welches Paar ‚besser‘ ist. „Following the rules of marketing it is safe to state that the couple which produces the strongest total concept will win (despite their equality in dancing skills!)“⁶⁹⁵ Auch Ericksen schließt sich Winkelhuis an: „When couples rank this high, it is difficult to differentiate among their technical skills, so their ability to project excitement and connection becomes more important.“⁶⁹⁶ Und genau dieses Verständnis einer gleichwertigen Relevanz von Darstellung im Gegensatz zu technischer Fähigkeit ist der Grundstein dafür, dass Tanzsport eben nicht nur als Sport, sondern auch als Kunst gesehen werden sollte: „If dancing is mainly a sport, then technique and athleticism should be valued over emotional connection.“⁶⁹⁷ Obwohl der WDSF Tanzsport als Sport klassifiziert, schreibt er ihm einen künstlerischen Mehrwert zu, ähnlich wie dem Eiskunstlauf. So lässt sich dieser Spagat auch in den Wertungsrichtlinien, die die Ballroom Dances messbar machen und somit eindeutig in eine sportliche Kategorie einordnen lassen, feststellen.

Bevor ich im folgenden Kapitel genauer auf den sportlichen Aspekt und vor allem auf die Wertungsrichtlinien eingehe, die die Basis für das Messen eines sportlichen Wettkampfes bilden, möchte ich noch kurz die Differenzierung zwischen ‚Show‘ und ‚Kunst‘ beleuchten. Ruud Vermeij differenziert dabei – zwar bezogen auf das Lateintanzen, das aber in diesem Punkt gleichzusetzen ist mit den Standardtänzen – dahingehend, dass sich Show durch „elements of display, public exhibition, outward appearance and performance before an audience“⁶⁹⁸ von Kunst absetzt. So formuliert Erickson eine ähnliche Differenzierung: „The aim of art is to create something new, whereas the focus of show is the display in front of an audience.“⁶⁹⁹ Diesen Ansätzen zufolge sollte also Theater – das ja ebenfalls den Aspekt des Zuschauens inkludiert – eher Show als Kunst sein, wenngleich auch Theater den Anspruch hat,

⁶⁹⁵ Ebd., 280.

⁶⁹⁶ Ericksen, *Dance with Me*, 50.

⁶⁹⁷ Ebd.

⁶⁹⁸ Ruud Vermeij, *Latin: thinking, sensing, and doing in Latin American dancing* (München: Kastell, 1994), 22 zit. nach Ericksen, *Dance with Me*, 52.

⁶⁹⁹ Ericksen, *Dance with Me*, 52.

etwas Neues zu schaffen, und nach diesem Verständnis eine Mischform zwischen Show und Kunst darstellt. Auch Jonathan S. Marion unterscheidet in seinen Ausführungen zwischen *Ballroom as Spectacle*, *Ballroom as Art* und *Ballroom as Sport* und stellt die Turniere in eine Dreiecksbeziehung aller Komponenten.⁷⁰⁰

Es ist nicht nur zentral beim Tanzen an sich, sondern auch in Hinblick auf diese Dreiecksbeziehung, die Verbindung zum/zur Partner:in hervorzuheben.

The appearance of an emotional connection in dancing is what separates ballroom from sport. No one tells a top quarterback what expression to have on his face when throwing a pass, but the right facial expression in dance competition has long been crucial.⁷⁰¹

Dass diese gezeigten Emotionen beim Bewerten der Paare in besonderem Maß berücksichtigt werden, zeigt sich an der Feststellung des Tänzers Len Scrivener:

Scrivener saved his most savage criticism for couples who did not achieve the proper facial expressions in the tango, in which he declared that “a broad grin ... surely betrays the fact that the performer is a fraud.” In other words, the emotions being portrayed in the dance must look authentic and are essential to the performance.⁷⁰²

Bezugnehmend auf Wertungsrichter Dan Radler formuliert Jonathan S. Marion 14 Kriterien, die ausschlaggebend für das Bewerten von Tanzsport und Teil einer ästhetischen Betrachtung des Tanzsportes sind. Radler stellt dabei folgende Kriterien zur Diskussion: *posture, timing, line, hold, poise, togetherness, musicality and expression, presentation, power, foot and leg action, shape, lead and follow, floor craft* und *intangibles*.⁷⁰³ Dass diese Kriterien in dieser Form nicht konkret in den Wertungsrichtlinien genannt werden, zeigt, dass die Bewertung des Ballrooms einer differenzierteren Betrachtung bedarf und gerade künstlerische Aspekte nicht in aller Form verbalisiert werden können.

⁷⁰⁰ Vgl. Marion, *Ballroom*, 55–87.

⁷⁰¹ Ericksen, *Dance with Me*, 57.

⁷⁰² Ebd., 58.

⁷⁰³ Vgl. Dan Radler, „How a Dance Competition is Judged“, 1998, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.vegasdancesport.com/content/how-a-dance-competition-is-judged/>; Marion, *Ballroom*, 39–52.

5.2 TanzSPORT – Ballroom Dancing als Wettkampf

We defined art, so now let's define sport: a physical activity that is governed by a set of rules or customs and often engaged in competitively. [...] Ballroom dancing is indeed a physical activity, and when it is danced at a competition, one must follow certain rules.⁷⁰⁴

Sport wird in diesem Zitat durch die physische Aktivität und das Befolgen von Regeln definiert, was sich auch im Turniertanz feststellen lässt. Auch im Duden wird bei der Definition von Sport auf die körperliche Ertüchtigung und das Befolgen von Regeln eingegangen: „[N]ach bestimmten Regeln (im Wettkampf) aus Freude an Bewegung und Spiel, zur körperlichen Ertüchtigung ausgeübte körperliche Betätigung“⁷⁰⁵.

In der Sportsoziologie gibt es verschiedene Ansätze, Sport zu definieren. So begreift Norbert Elias Sport als Kompensation „körperlich-affektive[r] ‚Zumutungen‘ zivilisierter Gesellschaften“⁷⁰⁶, was bedeutet, dass Sport als Gegenwelt zum Zivilisationsprozess und als Schutzraum, gesehen werden kann, in dem mit den Problemen des Zivilisationsprozesses, also einerseits der Entwicklung des Inneren einzelner Menschen, der Psychogenese, und andererseits der Entwicklung von Gesellschaft, der Soziogenese, umgegangen werden kann.⁷⁰⁷ In diesem Zusammenhang können die traditionellen Geschlechterrollen, die in den Ballroom Dances reproduziert werden, als eine Facette des sozialen Kompensationsprozesses betrachtet werden. Dadurch dass der Mann als Führender und die Frau als Folgende bei den DTV-Turnieren antritt, wird die sozial konstruierte, historisch verankerte Rolle des Mannes bzw. der Frau auch im Tanzen widerspiegelt. So spiegelt der Tanzsport die gesellschaftlichen Bilder wider, überträgt allerdings Änderungen in der Gesellschaft nicht. Im Gegenteil: Hier wird an den Rollen festgehalten, nicht nur was die Performanz dieser, sondern vor allem die Bewegungen angeht. Elias These, dass der Sport selbst auch vom Zivilisationsprozess betroffen ist, lässt sich beim Ballroom also nur in Teilen feststellen. Zwar werden durch das Aufbrechen der Zuordnung von Geschlecht zu

⁷⁰⁴ Zona und George, *Gotta Ballroom*, 28.

⁷⁰⁵ duden.de, „Sport“, *Duden*, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Sport>.

⁷⁰⁶ Brümmer, „VL 2: Sport“, 32.

⁷⁰⁷ Vgl. Brümmer, „VL 2: Sport“.

führender bzw. folgender Rolle beim DVET Teile des Tanzsports verändert, allerdings bleibt der Aspekt einer führenden und einer folgenden Person bestehen. Somit wird hier zwar der Zivilisationsprozess, nämlich das Aufbrechen von Rollenbildern an das Geschlecht aufgelöst, allerdings nicht in den primären Wettbewerben, sondern lediglich im Equality-Dance. Ein weiterer Punkt, der die Veränderung des Sports, angetrieben durch gesellschaftliche Veränderungen, mit sich bringt, ist das Aufheben des sehr starren Verständnisses von Führen und Folgen. Wie ich in Kapitel 4 bereits dargestellt habe, gibt es in den neueren Definitionen von Führen und Folgen den Ansatz, dass nicht jede Bewegung in aller Ausführlichkeit seitens des/der Führenden vorgegeben wird. Stattdessen kann der/die Folgende auch Einfluss darauf nehmen, besonders wenn es sich um feststehende Choreografien handelt, bei denen das Führen und Folgen sich primär auf die innerpaarlichen Neigungen und Rotationen bezieht.

Wenngleich in diesem Ansatz also weniger die sportliche Ertüchtigung und der Wettbewerb als die Zusammenhänge zwischen Sport und Gesellschaft herausgearbeitet werden, ist der Tanz- und Sportkörper hier aus phänomenologischer Sicht zu betrachten. Dabei können Parallelen, allerdings auch fundamentale Unterschiede festgestellt werden. So ist sowohl für Tänzer:innen als auch für Sportler:innen der Körper das Medium, das instrumentalisiert wird und optimiert werden soll. Allerdings sind der Zweck und die Funktionalität andere: Während beim Sport der Körper trainiert und geformt wird, um für eine gewisse Leistungserbringung genutzt werden zu können, kommt beim Tanz eine ästhetische Dimension hinzu. Diese ästhetische Dimension lässt sich zweifelsfrei auch in Sportarten wie Turnen, Eiskunstlaufen oder Synchronschwimmen feststellen, allerdings ist das Verhältnis von Funktionalität und Ästhetik im Tanz differenzierter zu beschreiben. So ist der Körper hier nicht nur Instrument, sondern vor allem Ausdrucksmedium, wobei „das ästhetische Vermögen des Tanzkörpers“⁷⁰⁸ befördert wird.⁷⁰⁹ Was Gabriele Klein hier auf den Tanz im Allgemeinen bezieht, zeigt sich dennoch auch beim Turniertanz. So formuliert Heinz Pollack in seinem 1922 veröffentlichten Buch *Die Revolution des Gesellschaftstanzes* den Wandel des Gesellschaftstanzes von den gesellschaftlichen Ambitionen hin zum

⁷⁰⁸ Klein, „Tanz“, 512f.

⁷⁰⁹ Vgl. ebd., 511ff.

Sport: „Man hat sich daran gewöhnt, Tanz als ‚Sport‘ aufzufassen.“⁷¹⁰ Er argumentiert, dass sich die modernen Gesellschaftstänze dahingehend abheben, dass Tanz nun nicht mehr „nur Äußerung ausgelassener Stimmung“⁷¹¹ ist. Dennoch betont auch er, dass das Wesen des Tanzes nicht allein durch die sportliche Auffassung erschöpft ist. „Tanz steht auf einer weit höheren Stufe. Tanz verlangt, ganz abseits vom Sport, ‚Musikalität‘. Tanz ist sinnliches Ausdrücken unsinnlicher Impulse. Tanz ist plastische Musik!“⁷¹²

Auch die Begrifflichkeit des Tanzsports im Gegensatz zu Gesellschafts- oder Paartanz bzw. Ballroom Dance im Englischen soll den sportlichen Charakter aufzeigen. „‘DanceSport‘ was the label introduced to designate a competitive and more athletic form of ballroom in order to set it apart from its more recreational and social counterpart, which is often stereotypically visualized as dancing by seniors.“⁷¹³ Wenn also dieser „self-expressive, free-flowing“⁷¹⁴ Tanz einem Lehrplan folgt und diese bestimmten Schritte und Figuren nach internationalen Kriterien bewertet werden, handelt es sich, wie Picart argumentiert, um Sport. Dass dies nicht alleine dafür stehen kann, dass der Tanzsport als Sport anerkannt wird, zeigt gerade die Debatte, als die Ballroom Dances Ende der 1990er olympisch werden sollen.⁷¹⁵ In diesem Zusammenhang benennt der ehemalige Tanzsportler Peter Pover den Vergleich zu anderen Sportler:innen:

In Germany, doctors did tests in which they wired up the country’s 800meter running champion and its amateur dance champions. They found no significant athletic difference between running 800 meters and doing the quickstep for 1 1/2 minutes. And that’s just one dance. In competitions, couples have to do five 90-second dances in a row, with only 20 seconds between dances. Plus, the girls have to do it going backwards! All a runner has to do is jog around the track.⁷¹⁶

⁷¹⁰ Pollack, *Die Revolution des Gesellschaftstanzes*, 59.

⁷¹¹ Ebd.

⁷¹² Ebd.

⁷¹³ Picart, *From Ballroom to Dancesport*, 70.

⁷¹⁴ Ebd.

⁷¹⁵ Vgl. dazu u.a. Longman, „New Sport Is Added For Cinderella Teams“; Swift, „Calling Arthur Murray: Ballroom Dancing Has as Much Right to Be in the Olympics as, Say, Rhythm Gymnastics“; Picart, *From Ballroom to Dancesport*, 69–88.

⁷¹⁶ Swift, „Calling Arthur Murray: Ballroom Dancing Has as Much Right to Be in the Olympics as, Say, Rhythm Gymnastics“.

Auch in diversen neueren medizinischen Studien wird belegt, dass Ballroom-Tänzer:innen mit anderen Sportler:innen gleichgesetzt werden können.⁷¹⁷ Das Tanzen erfordert nicht nur eine erhebliche Koordination, sondern besonders auch Ausdauer. Während bei Einzelwettbewerben in der Regel die fünf Tänze mit besagter kurzer Pause nacheinander getanzt werden, muss bei den Formations- und Kürwettbewerben zwar nur eine Choreografie, dafür aber wesentlich länger getanzt werden. Diese Anforderungen unterstreichen also die Notwendigkeit für Turniertänzer:innen, Spitzenleistungen unter anderem in Bezug auf Schnelligkeit, Kraft und Ausdauer erbringen zu müssen. Körperliche Fitness und strenges Training sind also die Voraussetzung für das Erarbeiten der Choreografie und die Basis für eine anspruchsvolle Performance. Wenn also dieser ausdrucksstarke, frei fließende Tanz ein strengeres Format erhält, eine gewisse körperliche Verfassung erfordert, einem Lehrplan folgt und bestimmte Schritte und Bewegungen nach internationalen Kriterien bewertet werden, wird der Gesellschaftstanz zum Tanzsport.

Die Wertungsrichtlinien des DTV für Einzelturniertanz weisen vier Wertungsgebiete und jeweils drei Wertungsteilgebiete auf, nach denen sich die Bewertung durch die Wertungsrichter:innen richtet.

1. Musik

- 1.1 Takt
- 1.2 Rhythmus
- 1.3 Musikalität

2. Balancen

- 2.1 Statische Balancen
- 2.2 Dynamische Balancen
- 2.3 Führung

3. Bewegungsablauf

- 3.1 Bewegungsablauf im Raum
- 3.2 Bewegungsablauf im Verlauf einer Energieeinheit
- 3.3 Bewegungsablauf eines Bewegungselementes

⁷¹⁷ Vgl. dazu unter anderem die Untersuchungen von Wells, die zudem weitere Studien darlegt. Vgl. Meredith Diane Wells, „Biomechanical Analysis of Ballroom Dancing“ (Georgia State University, 2022), letzter Zugriff am 12.02.2024, https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1044&context=kin_health_diss.

4. Charakteristik

- 4.1 Darstellungsform der verschiedenen Tänze
- 4.2 Umsetzung der Charakteristik innerhalb des Wettkampfes
- 4.3 Persönliche Interpretation als Ausdrucksmittel⁷¹⁸

Die hier dargestellten Wertungsteilgebiete sind dabei nach der Priorität von höchster nach niedrigster sortiert, die jeweiligen Punkte noch einmal in Grobform, Feinform und Feinstform unterteilt. Musik erhält demnach eine höhere Relevanz als Balancen und diese wiederum eine höhere Relevanz besitzen als Bewegungsablauf und Charakteristik.⁷¹⁹ Der Schwierigkeitsgrad des Getanzten wird letztendlich gar nicht bewertet, da die „bessere Leistung [...] an der rhythmischen und bewegungsenergetischen Ausführung des Tanzes zu bemessen [ist].“⁷²⁰ Dass diese Unterteilungen allerdings in dieser Detailliertheit bei der Beurteilung nicht verwendet werden, zeigt sich an dem Wertungssystem, nach dem die Gewinner:innen elaboriert werden.

Zunächst sollte zwischen den Vor- und Zwischenrunden und der Endrunde unterschieden werden, da jeweils unterschiedliche Wertungssysteme verwendet werden. Allgemein gilt allerdings, dass die Paare immer im Verhältnis zu den anderen antretenden Paaren gemessen werden und von einer ungeraden Anzahl an Wertungsrichter:innen, meist zwischen fünf und sieben, bewertet werden, sodass eine absolute Mehrheit entstehen kann. Dabei ist das Ziel, in den Vor- und Zwischenrunden die Gesamtanzahl der Paare zu verringern und dabei zu ermitteln, welche Paare die nächste Runde erreichen sollen, bis schließlich sechs Paare in der Endrunde gegeneinander antreten. Dafür wird das Kreuzverfahren angewendet, bei dem die Wertungsrichter:innen den Paaren ein Kreuz geben, die sie in der nächsten Runde sehen wollen. Dafür werden standardisierte Wertungszettel verwendet, die jede:r Wertungsrichter:in ausfüllt und die anschließend zusammengezählt werden.

⁷¹⁸ Deutscher Tanzsportverband e.V., „Wertungsrichtlinien im DTV für die Standard- und lateinamerikanischen Tänze“, 4.

⁷¹⁹ Vgl. ebd., 1f.

⁷²⁰ Ebd., 2.


	Wertungsrichter	Name					Startgruppe	Turnierart
	Turnier in	am					Startklasse	Runde
Startnummer								
Tänze								
Unterschrift								

Abb. 48 Wertungsrichter:innenzettel Einzelwettbewerbe⁷²¹

Wie erkennbar ist, beurteilen die Wertungsrichter:innen nicht die einzelnen Wertungs(teil)gebiete, sondern geben eine Gesamtbewertung ab, indem sie ein Kreuz für das Weiterkommen oder kein Kreuz für das Nicht-Weiterkommen machen. Jede:r Wertungsrichter:in kann dabei so viele Kreuze vergeben, wie Paare die nächste Runde bestreiten dürfen. Nach jeder Runde werden die Kreuzzeichen der jeweiligen Paare durch die Wertungsrichter:innen addiert, sodass die Paare mit den meisten Kreuzen in die nächste Runde aufsteigen.⁷²² In den Endrunden erfolgt keine Vergabe von Kreuzen mehr. Stattdessen wird durch das Majoritätssystem das Gewinnerpaar ermittelt. Hier werden von den Wertungsrichter:innen die Plätze Eins bis Sechs an die jeweiligen Tanzpaare verteilt und ebenfalls am Ende addiert und durch die absolute Mehrheit der abgegebenen Wertungen entschieden.⁷²³

⁷²¹ Deutscher Tanzsportverband e.V., „Wertungsrichterzettel Einzelwettbewerbe“, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.tanzsport.de/de/service/downloads-und-formulare/formulare>.

⁷²² Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, 30f.

⁷²³ Wenn dies zu keinem Ergebnis oder einer Gleichstellung von zwei oder mehr Paaren führt, wird das sogenannte Skatingsystem verwendet, um den/die Gewinner:in festzustellen. Weiterführend u.a. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“; Tanzsportverband Baden-Württemberg, „Das Majoritäts- und Skatingsystem“, *tbw.de*, 22. März 2017, letzter Zugriff am 12.02.2024, https://www.tbw.de/fileadmin/downloads/sport/Majoritaets-_und_Skatingsystem.pdf.

Nr.	Wertungsrichter					Plätze						Ergebnis
	A	B	C	D	E	1	1-2	1-3	1-4	1-5	1-6	
13	1	1	1	5	5	3	----	----	----	----	----	1
23	2	2	5	1	4	1	3(5)	----	----	----	----	2
33	5	5	2	2	2	-	3(6)	----	----	----	----	3
43	3	3	4	6	1	1	1	3(7)	----	----	----	4
53	4	4	3	3	3	-	-	3(9)	----	----	----	5
63	6	6	6	4	6	-	-	-	1	1	5	6

Abb. 49 Beispiel für Majoritätssystem in Endrunden⁷²⁴

Wie in Abb. 49 zu erkennen ist, vergeben die Wertungsrichter:innen den Paaren entsprechend der jeweiligen Plätze Punkte von eins bis sechs. Dabei ist der erste Platz durch die drei Stimmen für das Paar mit der Nummer 13 eindeutig zu ermitteln. In der Spalte 1-2 werden nun von den Paaren 23 und 33 die Anzahl eingetragen, die mit den Plätzen zwei und besser bewertet wurden. Da dies bei beiden Paaren dreimal der Fall ist, wird die Summe dieser Plätze, also bei Paar 23 2+2+1 bzw. Paar 33 mit 2+2+2 berechnet und dadurch ermittelt, welches Paar die geringere Punktezahl hat und somit den besseren Platz erhält. Wenngleich durch diese Wertungssysteme ermöglicht werden soll, dass eine möglichst objektive Bewertung stattfindet, zeigt sich doch, dass eine subjektive Entscheidung nicht vollständig ausgeschlossen werden kann. Gerade dadurch, dass die Wertungsrichter:innen zwar in den jeweiligen Kategorien und den darin erkennbaren Fähigkeiten geschult werden⁷²⁵, wird keine

⁷²⁴ Tanzsportverband Baden-Württemberg, „Das Majoritäts- und Skatingsystem“.

⁷²⁵ Wertungsrichter:innen haben meist selbst eine aktive Karriere als Turniertänzer:innen und können so auf relevante Details achten und haben ein Gespür für die Tänze und die Kriterien. Zudem müssen sie Lizenzen erwerben, an Schulungen und Fortbildungen teilnehmen und diese regelmäßig auffrischen, um Turniere bewerten zu dürfen. Ähnlich wie bei den Tänzer:innen werden auch hier unterschiedliche Fähigkeiten und Lizenzen für die verschiedenen Startklassen und Wettbewerbsformen gefordert. Vgl. dazu u.a. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Lehrgänge“, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.tanzsport.de/de/sportwelt/lehre/news>; World Dance Sport Federation, „Adjudicators Status and Added Qualifications“, www.worlddancesport.org, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.worlddancesport.org/WDSF/Academy/Adjudicators-Status-and-Added-Qualifications>.

konkrete Bewertung nach diesen Kriterien vorgenommen, sondern lediglich eine Gesamtbewertung der Leistungen evaluiert. Gerade am Beispiel in Abb. 49 zeigt sich, dass diese gänzlich auseinander gehen können – so bewertet Wertungsrichter:in D Paar 13 mit dem 5. Platz und Paar 23 mit dem ersten, während Wertungsrichter:in C dies genau entgegengesetzt einschätzt – ohne, dass eine Erläuterung oder Differenzierung erfolgen muss.

Bei DVET-Turnieren verhält es sich ähnlich wie bei den DTV-Wettbewerben. So wird in den Zwischenrunden vom Kreuzverfahren Gebrauch gemacht, das Finale wird ebenfalls durch das Majoritätssystem bewertet.⁷²⁶ Vorgeschaltet werden allerdings die Sichtungsrunden, bei denen es darum geht, die Paare in die Startklassen einzugruppieren. Dabei werden seitens der Wertungsrichter:innen Punkte vergeben, die den jeweiligen Klassen entsprechen. 1 Punkt entspricht der Klasse A, 3 der Klasse B, 5 der Klasse C und 7 der Klasse D.⁷²⁷ Wenngleich es hier also ein Punkte- im Gegensatz zum Kreuzsystem gibt, zählen dennoch nicht die einzelnen Kriterien, sondern ein Gesamtbild, welches bewertet wird. Die genauen Kriterien, nach denen bewertet werden soll, werden allerdings nicht explizit genannt. Stattdessen wird dafür sensibilisiert, dass beim Equality Tanz Paare mit sehr unterschiedlichen Leistungsniveaus gegeneinander antreten können, dadurch bedingt, dass nicht bei jedem Turnier ausreichend Paare vorhanden sind. Um also in allen Klassen Wettbewerbe durchführen zu können, werden oft Männer- und Frauenpaare gemischt bzw. treten sehr unterschiedliche Altersklassen gegeneinander an. Das weist bereits darauf hin, dass bei Equality-Turnieren der sportliche Wettbewerb nachrangig zum gesellschaftlichen Event ist. Es wird auch im Anhang der Turnierregeln darauf hingewiesen, dass die Vielfalt im Equality-Tanzsport durch die Herkunft der Paare – also aus dem Socialdance, dem DTV-Turniersport oder gänzlich neu im Tanzsport – sowie durch ihre unterschiedlichen Schwerpunkte und Ziele eine facettenreiche Tanz- und Wettbewerbsgemeinschaft hervorbringt.⁷²⁸

⁷²⁶ Vgl. Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., „Turnierregeln für Equality Tanzwettbewerbe des DVET“, 17ff.

⁷²⁷ Vgl. ebd., 17.

⁷²⁸ Vgl. ebd., Anhang 5, S. 1-4.

Unabhängig davon legen die Paare für sich einen unterschiedlichen Schwerpunkt: Die einen auf sportliche Professionalität, die anderen auf schönes Socialdancing oder perfekte Grundschritte und wieder andere auf individuellen Ausdruck mit Showelementen. Der DVET will allen Paaren – unabhängig von ihrer „Herkunft“ sowie ihrer persönlichen Schwerpunktsetzung – eine Heimat in den Equality-Tanzturnieren bieten. Für die Wertungsrichter_innen ist es wichtig, diese Verschiedenheiten zu verstehen und die – im Vergleich zu DTV-Turnieren – größere Vielfalt Wert zu schätzen.⁷²⁹

Aus diesem Grund kann die These aufgestellt werden, dass es sich bei den DVET-Turnieren nicht nur um künstlerische Darbietung oder sportlichen Wettkampf handelt. Stattdessen wird auch die soziale Komponente, wie sie bei Bällen der Fall ist, mitgedacht. Der Wettbewerb ist folglich eher als Mittel zum Zweck zu sehen. Die Bewertungen beruhen also noch mehr auf der persönlichen Schwerpunktsetzung der Wertungsrichter:innen. Die einzelnen Kategorien, die in die Bewertung einfließen sollen, treten in den Hintergrund, eben auch dadurch, dass diese nicht explizit formuliert werden und die Vielfalt genauso bewertet werden soll wie die tänzerischen Aspekte.⁷³⁰ Allerdings sollten die Wertungsrichter:innen DTV-geprüft sein, sodass die dort formulierten Kategorien durchaus in die Bewertung einfließen.⁷³¹

Bei Formationswettbewerben des DTV wird hingegen nach Kategorien und durch Punkte statt Kreuze gewertet. Dabei reicht die Skala von 1, der schlechtesten bis 10, der besten Bewertung. Die Summe der Punkte ergibt schließlich die Platzierung. So zeigt sich, dass – einerseits durch die Kategorisierung und andererseits durch die Abstufung mittels Punkten innerhalb dieser – die Bewertungen nachvollziehbarer sind. Differenziert wird zwischen Musik, tänzerischer Leistung, Ausführung der Choreografie und Durchgängigkeit und Charakteristik, wodurch sich Schnittstellen zwischen den Einzel- und Formationswettbewerben zeigen.⁷³²

⁷²⁹ Ebd., Anhang 5, S. 2.

⁷³⁰ Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., „Leitbild des DVET. Selbstverständnis des Equality-Tanzsports im DVET“, 3.

⁷³¹ Vgl. Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., „Turnierregeln für Equality Tanzwettbewerbe des DVET“, 13f.

⁷³² Vgl. Deutscher Tanzsportverband e.V., „Wertungsrichtlinien für Formationswettbewerbe Standard und Latein“, 1–4, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.tanzsport.de/de/service/downloads-und-formulare/sportwelt/formationen>.


	Wertungsrichter	Name				Bereich	Turnierart
	Formationsturnier in	am				Liga	Runde
Startnummer							
Musik							
Tänzerische Leistung							
Ausführung der Choreographie							
Durchgängigkeit und Charakteristik							
Summe der Punkte ⇄							
Kreuz / Platz ⇄							
Unterschrift							

Abb. 50 Wertungsrichter:innenzettel Formationen⁷³³

Ein möglicher Interpretationsspielraum seitens der Wertungsrichter:innen zeigt sich daran, dass bei den Bewertungspunkten eher ein ästhetisch-künstlerischer Ansatz erkennbar ist. Gleichzeitig geht es auch bei den Standardtänzen – wie bei traditionellen Tanztechniken⁷³⁴ – darum, eine genormte, physische Leistungssteigerung zu erreichen. Diese ist allerdings nicht so leicht messbar wie in Sportarten, bei denen die Leistung numerisch gemessen werden kann und deshalb auf den Wertungszetteln nicht berücksichtigt.

Die dennoch – selbst bei feingliedriger Bewertung – subjektive Auslegung durch die Wertungsrichter:innen zeigt auch eine Studie von 2019, deren Ziel es ist, die Reliabilität und Validität des Wertungssystems im Tanzsport zu bewerten.⁷³⁵ Dabei beziehen sich die Autor:innen auf das Wertungssystem des WDSF, welches in der überarbeiteten Version 2013 in Kraft tritt. Dabei spielen Kriterien eine Rolle, die denen des DTV ähneln, wengleich sie etwas anders formuliert werden.⁷³⁶

⁷³³ Deutscher Tanzsportverband e.V., „Wertungsrichterzettel Formationen Standard/Latein“, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.tanzsport.de/de/service/downloads-und-formulare/formulare>.

⁷³⁴ Vgl. Diehl und Lampert, „Einleitung“, 16.

⁷³⁵ Vgl. Jerneja Premelč u. a., „Reliability of Judging in DanceSport“, *Frontiers in Psychology* 10 (7. Mai 2019).

⁷³⁶ Zwar gibt es seit 2017 eine überarbeitete Version des Wertungssystems, allerdings haben sich dabei lediglich die finalen Berechnungen und die Anzahl der Wertungsrichter:innen verändert, nicht die Kriterien, die beurteilt werden. Vgl. World Dance Sport Federation, „Judging Systems“, www.worlddancesport.org, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.worlddancesport.org/Rule/Athlete/Competition/Judging-Systems>; World Dance Sport Federation, „Judging Systems 2.1 MARCO“, www.worlddancesport.org, März 2015, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.worlddancesport.org/Rule/Athlete/Competition/Judging-Systems>.

TABLE 1 | Judging criteria issued by the World DanceSport Federation (2013).

Technical part		Artistic part	
Technical qualities	Movement to music	Partnering Skills	Choreography and performance
Posture and hold	Timing	Couple position	Choreography
General principles	Shuffle timing	Leading	Creativity, personal style
Basic actions	Specific rhythm requirements	Basic action – partnering	Expression, interpretation
Specific principles	Personal interpretation	Line Figures – partnering	Characterization

Abb. 51 Wertungssystem des WDSF 2013⁷³⁷

Besonders unterscheidet sich das System des WDSF von dem des DTV allerdings dahingehend, dass die Wertungsrichter:innen die Tänzer:innen nach den jeweiligen Kategorien mithilfe einer Punkteskala von 1: Very Poor, zu 10: Outstanding bewerten. Das soll bewirken, dass die Bewertungen objektiver vorgenommen werden und eine höhere Transparenz praktiziert wird, sodass Ergebnisse nachvollziehbarer sind und dadurch ein Feedback für den weiteren Verlauf der Karriere zustande kommt. Dass sich dieses Ziel allerdings nicht umsetzen lässt, zeigen die Ergebnisse der Studie, die auf eine relativ geringe Übereinstimmung zwischen den Richter:innen hinweist. Die erheblichen Abweichungen in den Bewertungen lassen also darauf schließen, dass entweder die Bewertungsskala auf unterschiedliche Weisen interpretiert wird oder dass es Uneinigkeit über die Tanzqualität gibt. Eine wirkliche Messung der erbrachten Leistung ist also nicht möglich, sondern abhängig von den Prägungen der einzelnen Wertungsrichter:innen.

Die Eingruppierung der Turniertänze zeigt also, dass keine eindeutige Zuordnung zu Sport oder Kunst möglich ist. Zwar müssen die Tänzer:innen eine besondere körperliche Fitness aufweisen und ihre Fähigkeiten in Wettbewerben mit anderen messen, allerdings kann dies nicht gänzlich transparent verglichen werden und wird zudem durch den kreativen Ausdruck und die Emotionalität zu einem künstlerischen Werk. Somit stellen die Ballroom-Tänze und -Turniere eine einzigartige Mischung aus sportlichem Wettkampf und künstlerisch-theatraler Darbietung dar. Letztendlich ist die Einordnung als Kunst oder Sport eine persönliche Meinungssache, wobei einige den Schwerpunkt eher auf die sportliche Leistung legen, während andere die künstlerischen und ästhetischen Aspekte betonen. Das spiegelt sich auch in den

⁷³⁷ Premelč u. a., „Reliability of Judging in DanceSport“, 2.

Bewertungen wider, wie Yvonne Marceau festhält: „Judging at the highest level is sometimes based more on taste than on technical points, because all finalists are likely to be technically proficient.“⁷³⁸ Es ist diese Dualität, die den Standardtanz so faszinierend und vielschichtig macht. Erfolg kann also nicht allein durch Sieg oder Niederlage bemessen werden. Auch die Teilnahme an besonders ereignisreichen Turnieren oder eine gute Platzierung zeigt, dass eine einfache Kategorisierung der Standardtänze als Sport durch den Wettbewerbskontext allein nicht gegeben ist.

⁷³⁸ Marceau, „Ballroom Dance Competition“, 358.

6 Das Tanzen geht weiter: Abschluss und Anfang

The art of Ballroom Dancing does not stand still, and although standard figures do not change, some become obsolete.⁷³⁹

Die dynamische Natur der Gesellschaftstänze bei gleichzeitigem Stillstand durch Festhalten an historisch etablierten Regeln und Normen sowie Schrittmustern zeichnet diese aus und beschreibt ihren besonderen Charakter auf. Der Geschichte folgend, haben die Gesellschaftstänze ihren Ursprung im beginnenden 20. Jahrhundert und entwickeln sich seither in jene Richtung, die heute noch praktiziert wird. Aus diesem Ursprung heraus entstehen schließlich die Standard- und Lateintänze, die Ballroom Dances, die einerseits in Tanzschulen, auf Bällen und Bühnen, in Shows, aber auch im Turnier getanzt werden. Zwar oftmals in einem Atemzug genannt und zusammengedacht, unterscheiden sich die Standard- und Lateintänze doch elementar, sowohl hinsichtlich der Tanztechnik als auch unter dem Aspekt des Führens und Folgens sowie der Charakteristik und somit der Inszenierung bei Turnieren, weshalb ich mich in dieser Arbeit auf die Standardtänze fokussierte. Dabei bauen die Tänze auf einem gewissen Grundkanon auf: Standardfiguren und Schrittfolgen, die über die Jahrzehnte gleichbleiben und sich dennoch hinsichtlich der Technik und Nuancen der Durchführung verändern. Vor allem das Verständnis des Führens und Folgens entwickelt sich von einem sehr starren, engen Verständnis hin zu einem, in dem die Tanzpartner:innen zwar unterschiedliche Aufgaben übernehmen, aber anstreben, gleichberechtigt zu sein.

Die non-verbale Kommunikation steht beim gemeinsamen Tanzen im Zentrum. So müssen die Tänzer:innen einerseits innerhalb des Paares, aber auch mit Trainer:innen, Zuschauer:innen, Wertungsrichter:innen und anderen gleichzeitig tanzenden Paaren in Austausch treten, wie in Kapitel 3.1 hergeleitet wurde. Diese Kommunikation kann mit dem Konzept der Kinästhetischen Kommunikation beschrieben werden, das sich – unterteilt in vier Bereiche – der Verständigung mittels des Körpers annimmt. Während die motorisch-kinästhetische Kommunikation aus dem direkten

⁷³⁹ Guy Howard, *Technique of Ballroom Dancing* (Brighton [England: Published by IDTA (Sales) for International Dance Teachers' Association, 1995), 7.

motorischen Nachvollzug von Bewegungen, wie dem Erlernen von Tanzschritten durch Imitation, entsteht, erfolgt die taktil-kinästhetische Kommunikation durch den direkten Körperkontakt zwischen den Kommunikationspartner:innen, in diesem Fall also zwischen den Tanzpartner:innen. Bei der visuell-kinästhetischen Kommunikation stehen wiederum visuelle Reize in Verbindung mit der Wahrnehmung von Bewegung im Zentrum, wie es beispielsweise bei Wertungsrichter:innen oder Zuschauer:innen der Fall ist. So kann hier durch den visuellen Tanzreiz eine kinästhetische Antwort in Form körperlichen Ausdrucks erfolgen. Die auditiv-kinästhetische Kommunikation hingegen verbindet das Hören von Geräuschen oder Musik mit der kinästhetischen Wahrnehmung, wodurch Bewegungen mit dem Gehörten einhergehen. Wenngleich diese Kommunikationsmethoden verschiedene Bereiche aufweisen, lassen sie sich im Turniertanz einerseits beim Tanzen auf der Tanzfläche an sich, aber auch beim Hinzuziehen der Trainingssituation kumulieren.

Theater als Ort für Kommunikationsgeschehen *par excellence* spiegelt sich in den verschiedenen Bereichen wider, einerseits innerhalb der Inszenierung zwischen den Darsteller:innen innerhalb des Bühnengeschehens und andererseits abseits dieser, zwischen Darsteller:innen, Regie und Zuschauer:innen. Dabei interagieren alle Bereiche mit dem Raum, in dem das Geschehen stattfindet. Das theatrale Kommunikationsmodell nach Balme beinhaltet genau diese Komponenten und bildet eine gleichwertige Dreiecksbeziehung zwischen Zuschauer:innen, Darsteller:innen und dem Raum ab. So zeigte auch ich diese Beziehung in Kapitel 3.2 auf und stellte sie in Hinblick auf den Turnierkontext dar, da hier die Tänzer:innen mit Zuschauer:innen und Wertungsrichter:innen in verschiedenen räumlichen Situationen miteinander in Beziehung stehen und miteinander in einen Austausch treten. Nach Fischer-Lichte entsteht dabei eine Feedback-Schleife, die zugrunde legt, dass sowohl die leibliche Ko-Präsenz von Akteur:innen als auch die von Zuschauer:innen zum Gelingen einer Aufführung beitragen und somit beide Parteien als Ko-Produzent:innen aufeinander angewiesen sind. Gerade bei der Betrachtung von Turnieren findet sich diese wieder, da das Turnier erst durch die Präsenz der Wertungsrichter:innen als solches stattfinden kann, die alleinige Präsenz der Tänzer:innen reicht nicht aus. Damit eng verbunden ist auch die Semiotik, die in Anknüpfung an Pierce ebenfalls mit einer Dreiecksbeziehung zwischen Zeichenträger:in, Zeichenbenutzer:in und Objekt beschrieben

wird. Wenngleich die Semiotik in theatralen Situationen Anwendung findet, lässt sich doch eine Parallele zum Turniertanz feststellen, wobei diese – vor allem bedingt durch die Fluidität des Mediums Tanz – nicht gänzlich übertragbar ist.

Um Tanz beschreiben und erfassen zu können, benötigt es Modelle, die Bewegung in Sprache übersetzen und Bewegungen einordnen können. Dafür bezog ich mich in Kapitel 3.3 auf Claudia Jeschkes Inventarisierung von Bewegung unter Hinzunahme von Wibke Hartewigs Weiterentwicklung des Modells und stellte die vier Bereiche Mobilisieren, Koordinieren, Belasten und Regulieren dar. Wibke Hartewig erweitert dies um den Begriff der Interaktion, der wiederum den von mir benutzten Aspekt der Kinästhetischen Kommunikation aufgreift. Diese Herangehensweise legte ich meiner Analyse zugrunde, wenngleich ich sie nicht gänzlich anwandte, da es sich bei meiner Betrachtung nicht nur um das Darstellende, Theatrale handelt, sondern zugleich um die Betrachtung des Künstlerisch-Kreativen innerhalb eines sportlichen Kontextes. So verbinde ich die Analyse der inszenierten Aspekte mit der der Bewegungen.

Im Zentrum der Arbeit, vorrangig in Kapitel 4, stand daher der Aspekt des Führens und Folgens einerseits innerhalb eines inszenierten, choreografischen Kontextes und andererseits in Hinblick auf das sportliche Setting. Führen und Folgen ist dabei differenziert zu betrachten: Durch die vorher feststehende Choreografie entsteht kein Führen im Sinne des Entscheidens und Anzeigens, welche Figur getanzt wird. Vielmehr bezieht sich Führen und Folgen auf Nuancen innerhalb der Bewegungen und spontanes Eingreifen in die feststehende Choreografie als Reaktion auf die unvorhergesehenen Ereignisse auf der Tanzfläche. Das Führen ebenso wie das Folgen unterliegt dabei alleinig einer Person, die zuvor bestimmt wird. Allerdings ist dies auch von den Folgenden abhängig, da diese die Führung so umsetzen müssen, dass ein fortwährendes Führen möglich ist. Bei den gemischtgeschlechtlichen Paaren bei den DTV-Turnieren ist die Rollenzuteilung an das biologische Geschlecht gekoppelt: Führen muss der Mann, folgen die Frau. Wenngleich dies nicht explizit in den Turnierregeln fixiert ist, so wird dennoch festgehalten, dass ein Paar aus einem männlichen und einer weiblichen Partner:in bestehen muss. Auch in gleichgeschlechtlichen Turnieren des DVET sind die Rollen zugeteilt. Selbst wenn innerhalb eines Tanzes ein Führungswechsel stattfindet, ist dieser klar choreografiert und im Anschluss wieder

einer strikten Rollenaufteilung hinsichtlich führend und folgend zwischen den Tanzpartner:innen unterstellt.

Der Raum, in dem die Turniere ausgeführt werden, unterliegt dabei ebenfalls klaren Regeln, wobei die Tanzfläche und die Anforderungen an diese im Zentrum stehen. Je nach Turnier kann das restliche Setting unterschiedlich gestaltet sein. So finden Turniere sowohl in Vereinsheimen mit nur wenigen bis keinen Zuschauer:innen statt, aber auch in großen Ballsälen, bis hin zu größeren Sportstadien, in denen mehrere Tanzflächen gleichzeitig betanzt werden und mehrere hundert bis tausende Zuschauer:innen auf Rängen und Tribünen Platz finden. Die Tanzfläche bildet dabei den Handlungsraum, also den Bereich, in dem das Geschehen stattfindet. So handelt es sich hier um einen – ebenso wie bei den Tänzen – stark kodifizierten Bereich, in dem durch die Line of Dance vorgeschrieben wird, in welche Richtung getanzt werden soll, bzw. bei Formationstänzen sogar, in welcher Richtung das Vorne liegt. Die Turniersituation gleicht räumlich also konventionellen Theatersituationen, in denen ein Bühnenraum bzw. Bühnenbereich geschaffen wird und dieser klar vom Zuschauer:innenraum getrennt ist.

Wie bereits dargelegt wurde, ist das Führen und Folgen in den Turniertänzen anders zu betrachten als im Social Ballroom Dance, in dem es primär darum geht, Figuren anzuzeigen und nicht technische Nuancen auszuführen. In meiner Analyse bezog ich mich daher deutlich auf das Tanzen beim Turnier und setzte den Fokus zudem innerhalb der Standardtänze auf die Schwungtänze und exkludierte den Schreitanz Tango. Bereits bei der (geschlossenen) Tanzhaltung lassen sich nicht nur klare Merkmale einer Bewegungssprache, die Führen und Folgen unterstützen, sondern auch ein inszenierender Aspekt feststellen. Gleichmaßen finden sich – unter Berücksichtigung Jeschkes und Hartewigs Kategorien – Aspekte, welche die Bewegungen beschreiben und so den tanzwissenschaftlichen Aspekt beleuchten. Führen und Folgen lässt sich daran erkennen, dass die Figuren in den Nuancen, in denen sie getanzt werden – durch gewisse Körperbewegungen, die aufeinander abgestimmt sind – durchgeführt werden. So müssen gewisse Körperbinnenbewegungen bei jedem/jeder Tanzpartner:in vorgenommen werden, damit die Schritte und Figuren technisch korrekt getanzt und damit den Ansprüchen des Turniertanzens gerecht werden. Auffallend ist, dass diese Körperlichkeiten – also sowohl die statische Haltung als auch

die bewegungsorientierten Merkmale wie das Neigen oder die Bewegung im Raum an sich – sowohl in den gemischt- als auch gleichgeschlechtlichen Turnieren wiederzufinden sind. Die vom DVET propagierte Öffnung und Veränderung der Tänze dahingehend, dass Jede:r sie tanzen kann, bezieht sich also nur auf die tanzenden Personen, jedoch nicht auf die Bewegungsmerkmale. Diese bleiben stets gleich und bilden folglich die Basis, die das gemeinsame Tanzen ermöglicht. Gerade der Aspekt des Führens und Folgens scheint starr und zudem durch die festen Tanzpartner:innen perfektioniert und aufeinander abgestimmt zu sein.

Zu einer Performativität, die Ereignisse als theatrales Erlebnis einstuft, zählen verschiedene Parameter. In den Turniertänzen stellte ich dabei besonders das Kostüm, die Rollenbilder, die Choreografie und das Turniergeschehen an sich in den Vordergrund. Gerade die Kostümierung in den Turnieren weist darauf hin, dass hier nicht der Sport oder die Durchführung der Tänze, sondern insbesondere die Darstellung und Präsentation dieser relevant ist. Wenngleich nicht in den Wertungskriterien genannt, gibt es doch in den Turnierregeln konkrete Anforderungen an das optische Auftreten der Tänzer:innen, welche die Frage der sportlichen vs. theatralen Auffassung der Wettkämpfe unterstützen. Die dabei vertanzten Rollenbilder werden zwar einerseits durch die seit den 1990er-Jahren ausgetragenen Equality-Turniere nicht mehr an das biologische Geschlecht geknüpft, aber durch das Festhalten der Bewegungsmuster hinsichtlich führend und folgend dennoch weiter reproduziert. So werden dem/der Führenden – egal, ob als Mann oder Frau – eher stereotype männliche Merkmale zugeschrieben, während dagegen der/die Folgende weibliche Merkmale verkörpert. Die Choreografie bildet den Kernaspekt, wenn es um die Betrachtung der Performanz innerhalb der Turniertänze geht. Eine Choreografie beschreibt eine Komposition von Bewegungsfolgen, die im Voraus entwickelt und anschließend zur Aufführung gebracht wird. Für die Standardturniere – seien es Einzel-, Formations-, oder Kürwettbewerbe – wird eine Choreografie gemeinsam mit dem/der Trainer:in eintrainiert bzw. geprobt, bis diese in Perfektion beim Turnier getanzt bzw. zur Aufführung gebracht wird. Oftmals wird diese Choreografie sogar vor allem von ihm/ihr selbst entwickelt. Dabei gibt es verschiedene Elemente und Schrittfolgen, die bevorzugt getanzt werden, da die Raumausrichtungen immer gleich sind und somit gewisse Bewegungsfolgen schlüssiger als andere sind. Zeitgleich sollten die Choreografien

aber auch so abwechslungsreich und kreativ sein, dass sie die Aufmerksamkeit der Wertungsrichter:innen auf das tanzende Paar lenken. Das ist vor allem in den Einzelwettbewerben relevant, da hier mehrere Paare gleichzeitig auf der Tanzfläche gegeneinander antreten und um den Blick der Jury konkurrieren. Zudem bildet das Ende des Auftritts einen spannenden Punkt hinsichtlich des Inszenierungsaspekts, da die Tanzpaare sich am Ende eines jeden Tanzes vor den Zuschauer:innen sowie den Wertungsrichter:innen verbeugen. Hier entsteht eine klare Parallele zu theatralen Situationen, in denen ein Verbeugen das Ende des Auftritts markiert und die Grenze zwischen Darsteller:innen und Zuschauer:innen aufgebrochen wird. Dem ganzen ‚Bühnengeschehen‘ liegt ein Turniersetting außerhalb der Tanzfläche und dem darauf stattfindenden Geschehen zugrunde, das ebenfalls diverse Merkmale eines Aufführungscharakters und eine Dramaturgie mit sich bringt. So ist der Ablauf der Turniere standardisiert: Die Tanzpaare müssen verschiedene Runden, aufgeteilt in Alters- und Startklassen, durchlaufen, bis sie das Finale erreichen. Es gibt zudem eine:n Moderator:in, der/die durch das Turnier führt, das Publikum somit in das Geschehen einbindet und als zentraler Teil zum Gelingen des Turniers beiträgt, wodurch die Ko-Präsenz gegeben ist. Die strikte Trennung zwischen Bühnen- und Zuschauer:innenraum wird also während der Performance und des gesamten Turniers immer wieder aufgebrochen.

„Auch wenn im Ostblock Tanzen bislang nicht unter ‚Sport‘ gelaufen ist, sondern unter ‚Kultur‘, so war das zwar hinderlich für den Tanzsport, es war aber nicht völlig absurd. Im Übrigen wollen wir nicht vergessen: Auch der Sport gehört zur Kultur.“⁷⁴⁰ Was Stuber und Stuber hier 1990 beziehend auf den Tanzsport aus der westdeutschen Perspektive feststellen, wirft nach wie vor die Frage nach der Einordnung der Tanzturniere hinsichtlich eines künstlerischen und eines sportlichen Aspekts auf, wie ich in Kapitel 5 herausarbeitete. Alle Merkmale, die charakteristisch für die Kunst sind, der Ausdruck der eigenen Persönlichkeit, die Anwesenheit von Publikum, speziell im Theater, und auch der Aspekt des Einstudierens lassen sich bei Standardtanzturnieren wiederfinden. Sie bilden – wie das Theater auch – einen Bereich der dargestellten Ästhetik. Die Aspekte, die besonders in Kapitel 4 beschrieben wurden, weisen

⁷⁴⁰ Stuber und Stuber, *Wörterbuch des Tanzsports*, 13.

darauf hin, dass klare Aufführungs- und Inszenierungssituationen innerhalb der Wettbewerbe stattfinden. Dies wird beispielsweise durch das Tragen eines Kostüms markiert, im Gegensatz zu Kleidung, die der Bewegung dienlich ist. Bei den Schuhen verhält es sich ähnlich, wenngleich hier eine Differenzierung zwischen den Geschlechtern vorgenommen werden muss. Die Blockabsätze der Herren helfen dabei, die Tänze in ihrer Richtigkeit durchzuführen und ermöglichen einen Stand im Vorderfuß, der für das Tanzen elementar ist. Auch die Wildledersohle hilft dabei, elegant tanzen zu können. Allerdings sind besonders die Schuhe der Damen, die durch hohe, dünne Absätze markiert sind, ein Zeichen dafür, dass hier das Aussehen die Bequemlichkeit und Dienlichkeit sticht.

Der Begriff des Sports hingegen ist unter anderem durch einen Wettbewerbscharakter sowie durch festgelegte und zu befolgende Regeln und das abschließende Bewerten und Benennen des/der Besten definiert, was sich so auch in den Turniertänzen wiederfinden lässt. Dass die dabei verwendeten Bewertungsmerkmale nicht zwingend objektive, sondern gleichermaßen subjektive Kriterien aufweisen, führt dazu, dass die Grenze zwischen künstlerischer Darstellung und sportlichem Wettbewerb verschwimmt. Dies zeigt sich auch am Bewertungssystem, das innerhalb der Bewertungskategorien einen gewissen Spielraum für Interpretationen und Vorlieben der Wertungsrichter:innen lässt. Das Merkmal Führen und Folgen spielt allerdings auch hier eine nennenswerte Rolle, da die Fähigkeit des Umsetzens ausschlaggebend für eine gute Bewertung ist. So lässt sich nicht abschließend feststellen, inwiefern sich die Standard-Turniertänze in das Spannungsfeld zwischen Kunst und Sport einordnen lassen. Sie bilden vielmehr – wie andere ästhetisch-orientierte Sportarten wie Eiskunstlaufen, Synchronschwimmen oder Kunstturnen – eine Überschneidung dieser zwei vermeintlichen Gegensätze. „Dance-sport’s competitors are both artists and athletes, and it is at ballroom competitions that their craftsmanship and prowess are put to the test, performed and displayed.“⁷⁴¹

Wenngleich also der Turniertanz nicht explizit als Kunstform eingeordnet werden kann, ist die Klassifizierung als theatrale Performance offensichtlich. Die Tänze werden im Vorhinein choreografiert und geprobt, erfordern eine Kostümierung und

⁷⁴¹ Marion, *Ballroom*, 87.

werden vor Publikum zur Aufführung gebracht. Die Tänzer:innen setzen so ihre Körper als künstlerisch, theatrales Ausdrucksmittel ein. Auf der anderen Seite müssen sie Regeln folgen und sich Bewertungskriterien unterziehen, die die künstlerische Freiheit eingrenzen. So liegt der Fokus weniger auf der Selbstexpression als vielmehr auf der Leistung und der Bewertung. Dadurch nehmen die Tänzer:innen weniger die Rolle eines/einer Künstler:in, sondern eher die eines/einer Berufssportler:in ein. Auch Kunstmerkmale wie Originalität und Innovation können nicht in gleichem Maß erbracht werden, da der Fokus durch die Standardisierung der Schritte und der Tanztechnik bei den Turniertänzen eher auf Präzision, korrekter Ausführung und den dadurch hervorgebrachten Ausdruck gelegt wird. Die Tänzer:innen müssen innerhalb dieser vorgegebenen Strukturen kreativ sein, wodurch eine subtile Balance zwischen der Einhaltung der Regeln und der Einbringung individueller künstlerischer Elemente erfolgt. Die Debatte darüber, ob die festen Strukturen die künstlerische Freiheit beeinträchtigen, hängt also stark von der Perspektive ab. So kann argumentiert werden, dass die Disziplin und Präzision, die durch die Einhaltung der Regeln gefördert werden, eine eigene Form der Kunst sind. Auf der anderen Seite steht das Argument, dass die Einschränkung der improvisatorischen Freiheit den künstlerischen Ausdruck begrenzt. So ist die Frage hinsichtlich der gegebenen Theatralität eindeutig zu bejahen, allerdings die Erweiterung dieser hin zur Kunst nicht, da diese frei sein muss.

Auch die im Kontext der Theatralität von mir gestellte Frage danach, inwiefern Führen und Folgen einen Inszenierungscharakter aufweisen, lässt sich eindeutig beantworten, da es sich innerhalb der Turniertänze um klare Zuordnungen handelt. Ein Auflösen der Rollen und vor allem der Bewegungssprache hin zu einem gleichberechtigten Entscheiden ist nicht vorstellbar. Die sowohl auf die Geschlechterdarstellung als auch auf die Bewegungssprache bezogene Zuordnung des Führens und Folgens zu einer Person zeigt, dass es sich nicht um ein fluides Modell handelt, sondern festgelegte Strukturen reproduziert und inszeniert werden. Wenngleich in DVET-Turnieren vom Führungswechsel Gebrauch gemacht wird, bleibt die Zuordnung eines eindeutig Führenden und Folgenden bestehen. Ein Führungswechsel wird zudem nicht sehr

häufig umgesetzt – wie sich auch am Aufruf „Rettet den Führungswechsel!“⁷⁴² des DVET zeigt. Und selbst wenn davon Gebrauch gemacht wird, ist dieser einerseits choreografiert, dadurch inszeniert, und andererseits lediglich ein Mittel, um die Rollen zu wechseln und anschließend wieder in die starren Strukturen überzugehen. Führen und Folgen wird nicht nur durch äußerliche Merkmale wie Rollen(bilder)zuschreibungen in Szene gesetzt, sondern auch durch Bewegungssprache festgelegt und reproduziert. Auch der Versuch, sowohl in die Ballroom Dances als auch in die anderen lateinamerikanischen Tänze Führungswechsel einzubauen, gelingt nicht. In einem TED-Talk stellen Trevor Copp und Jeff Fox im November 2015 ihr Modell des *Liquid Leading* vor. Dabei geht es einerseits darum, die Rollen zu wechseln, andererseits aber auch darum, während des Tanzens die Tanzpartner:innen zu wechseln.⁷⁴³ Wenngleich sie dafür propagieren, dass „being locked into a single role, and what’s worse: being defined by that single role“⁷⁴⁴ aufgelöst werden soll, schaffen auch sie nur ein Tauschen der Rollen und ein Abkoppeln der Rollen vom Geschlecht, nicht aber ein Auflösen oder Neudenken dieser. Es zeigt sich also, dass Führen und Folgen nicht nur Mittel zum Zweck, sondern auch Teil der Darstellung und der Performance sind.

Andere Gesellschafts- und Paartänze, besonders die Swingtänze, versuchen diese starren Strukturen von Führen und Folgen aufzubrechen und ein neues Verständnis zu etablieren. Als Ausblick soll deshalb der West Coast Swing dahingehend betrachtet werden.⁷⁴⁵

Swing dancing is an ‘intimate conversation’ between two people. It is a mini-drama, where the audience gets an inside peek at the interaction between two people playing a fascinating game with music. He tries something—she tries something—each reacting to the other’s creativity. They laugh between themselves. We laugh with them. We are caught up in the interplay. We

⁷⁴² Vgl. Deutscher Verband für Equality-Tanzsport e.V., „Aktion: Rettet den Führungswechsel!“, *Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V.*, 22. Oktober 2016, letzter Zugriff am 12.02.2024, <http://www.equalitydancing.de/index.php/dvet-neuigkeiten/188-aktion-rettet-den-fuehrungswechsel>.

⁷⁴³ Vgl. TEDx Talks, „Liquid Lead Dancing - It takes two to lead | Trevor Copp & Jeff Fox | TEDxMontreal“, 17. Dezember 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=OH0dK208Mnk>.

⁷⁴⁴ Ebd., TC 3:31-3:37.

⁷⁴⁵ Auch andere Swingtänze wie beispielsweise der Lindy Hop könnten hier als Beispiel angeführt werden, da diese ebenfalls ein anderes Verständnis von Führen und Folgen und dem Zusammenstellen von Figuren und der Art des Tanzens haben.

appreciate this connection between the music and these two people as they play their game.⁷⁴⁶

Bereits anhand dieser Definition von Swing lassen sich diverse Merkmale wiederfinden, die ich auch bei meiner Betrachtung der Standard- und Lateintänze berücksichtigt habe. So handelt es sich auch hier um eine Konversation zwischen zwei Menschen und das gemeinsame Bewegen zur Musik – bei Turnieren ebenfalls vor einem Publikum. Unabhängig davon ist sowohl die Bewegungssprache hinsichtlich Führen und Folgen als auch die Turnier- und Wettbewerbsgestaltung gänzlich von den Ballroom Dances abzugrenzen. Dies zeigt sich schon an der Sprache, da niemals von Herren- oder Damenschritten, sondern immer von Leader und Follower gesprochen wird und dies auch gänzlich vom Geschlecht getrennt wird. So können auch in Turnieren gemischt- wie gleichgeschlechtliche Paare gemeinsam tanzen, wenngleich auch hier oftmals Leader von Männern und Follower von Frauen übernommen werden. Es braucht keinen eigenen Verband, der eine Auflösung der Rollen an das Geschlecht vertritt, wie es bei den Turniertänzen der Fall ist, bei denen sich unterschiedliche Paarzusammenstellungen jeweils DTV- oder DVET-Turnieren zuordnen müssen. Vielmehr wird dies bereits mitgedacht und gewissermaßen ignoriert, da die Kategorien Lead und Follow nicht an das Geschlecht gebunden werden, ebenso wie sie nicht bedeuten, dass allein der Leader Impulse geben darf.⁷⁴⁷

Wird zunächst der Aufbau des Tanzes betrachtet, so lässt sich bereits daran feststellen, dass der Tanz wesentlich fluider und weniger standardisiert aufgebaut ist.

⁷⁴⁶ Skippy Blair, „What is swing?“, 2002, letzter Zugriff am 12.02.2024, http://www.usaswing-net.com/what_is_swing.htm zit. nach Jamie L. Callahan, „Speaking a secret language: West Coast Swing as a community of practice of informal and incidental learners“, *Research in dance education*, Nr. 6 (1-2) (2005): 3.

⁷⁴⁷ Dass gerade auch die Debatte um die Sprache und das Inkludieren aller dadurch präsent ist, zeigt sich an dem Wettbewerbsformat Jack & Jill, in dem die Tanzpartner:innen zugelost werden. Dass dabei möglicherweise Geschlechterstereotype reproduziert werden, führte 2015 dazu, dass vor allem in der Lindy Hop Community darüber diskutiert wurde, dieses Wettbewerbsformat umzubenennen, da durch den männlichen und weiblichen Namen im Titel die Assoziation zu einem heteronormativen Paar besteht. Vgl. u.a. riomatic, „Renaming the Jack & Jill : a Recap and a Poll“, *yehoodi.com*, 14. Mai 2017, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://www.yehoodi.com/blog/2017/5/14/renaming-the-jack-jill-a-recap-and-a-poll>.

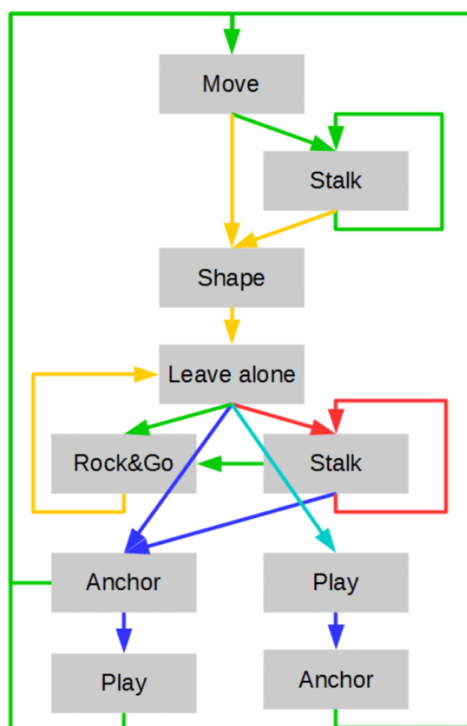


Abb. 52 West Coast Swing – Aufbau⁷⁴⁸

So setzt sich der Tanz aus verschiedenen Bestandteilen zusammen, die improvisierend aufeinander aufgebaut werden. Jede Figur beginnt damit, den/die Follower:in in Bewegung zu setzen, um anschließend in verschiedene Figuren zu gehen. Hier zeigt sich schon der Unterschied zu den Standardtänzen: Während in letzteren der/die Führende das Getanzte entscheidet bzw. in Turnieren durch die Choreografie führt, ist dies im West Coast Swing nicht der Fall. Hier schlägt der/die Leader:in vielmehr Figuren bzw. ‚Projekte‘ vor, die der/die Follower:in umsetzen kann, aber nicht muss. Umgekehrt kann auch der/die Follower:in Figuren vorschlagen oder Variationen tanzen, auf die der/die Leader:in eingehen kann bzw. sollte. Das kann mitunter dazu führen, dass zwar eine Zuordnung hin zu Leader:in und Follower:in gegeben ist, diese allerdings während des Tanzens fluide gestaltet oder sogar gewechselt wird. Beobachten lässt sich dies beispielsweise bei Ben Morris und Maxime Zzaoui während der *Jack n Jill Championships* in Budapest 2015. Ben Morris initiiert, eigentlich als Leader, eine Drehung, aus der heraus Maxime Zzaoui die Führung übernimmt und sie nun eine Zeit lang in getauschten Rollen tanzen, bis eine erneute Drehung den

⁷⁴⁸ west-coast-swing.net, „Grundlagen“, west-coast-swing.net, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://west-coast-swing.net/tanzen/grundlagen/>.

Ursprungszustand wiederherstellt.⁷⁴⁹ Aber nicht nur in gänzlich getauschten Situationen können Initiierungen von Follower:innen beobachtet werden. So fordert Tatiana Mollmann Jordan Frisbee direkt zu Beginn des Tanzes während der *Pro Jack & Jill - BudaFest 2018* heraus, indem sie auf dem Boden liegend ihm ihre Beine entgegenstreckt und er ihrem Impuls folgt, dies sogar mit einem Kopfschütteln kommentiert.⁷⁵⁰ Auch während des Tanzens sind solche Impulse möglich und sogar üblich.⁷⁵¹ Gerade dieses gleichberechtigte Geben von Impulsen erinnert an die Kontaktimprovisation, bei der es ebenfalls darum geht, miteinander in den Austausch zu treten und gleichermaßen Impulse in die Bewegung zu geben und ihnen zu folgen. In beiden Disziplinen gilt das Ziel, das Miteinander zu fördern und dafür die Technik in den Hintergrund zu stellen und Perfektion zu vermeiden. Dies ist ein interessantes Forschungsfeld, das sich mit der Frage befassen könnte, inwieweit trotz einer Zuordnung von Führen und Folgen die Bewegungssprache nicht mit der tänzerischen Praxis übereinstimmt. Außerdem stellt sich die Frage, ob die Befreiung des modernen Tanzes vom standardisierten Ballett eine Parallele zu den Swingtänzen aufweist, die sich ebenfalls in vielen Punkten von der standardisierten Form der Ballroom Dances lösen.

Dass sich die (West Coast) Swing-Turniere elementar von den Standard- bzw. Ballroom-Turnieren unterscheiden, zeigt sich an verschiedenen Aspekten. Dabei fallen zunächst die Kleidung und das Schuhwerk in den Videos auf. Es gibt hier keinerlei Vorschriften, die Tänzer:innen können tragen, was sie möchten. Das führt größtenteils dazu, dass Alltagskleidung und vor allem keine expliziten Tanzschuhe, allerdings

⁷⁴⁹ Vgl. Jose Illanes, „Ben Morris & Maxime Zzaoui - Champions JnJ Champions JnJ Budafest 2015“, *YouTube*, 14. Januar 2015, TC 0:58-1:15, <https://www.youtube.com/watch?v=JNEfdNcxkU8>.

⁷⁵⁰ Vgl. West Coast Swing, „Jordan Frisbee & Tatiana Mollmann ‚Gravity‘ - Pro Jack & Jill - Budafest 2018 - West Coast Swing“, *YouTube*, 4. Februar 2020, TC 0:56-1:04, <https://www.youtube.com/watch?v=ijV3ie60AP8>.

⁷⁵¹ Vgl. dazu u.a. WCSLoveVideo, „‚Pop‘ Thibault Ramirez & Tara Trafzer - All-Stars/Champions WCS Strictly CoA 2023“, *YouTube*, 20. April 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=fsYmzWCW-KaU>; Ben Morris, „Improv West Coast Swing - Ben Morris & Dimitri Hector - Desert City Swing 2022 Champions Strictly“, *YouTube*, 5. Oktober 2022, <https://www.youtube.com/watch?v=9iFnAcQE7KQ>; The After Party: A West Coast Swing Experience, „Léo Lorenzo & Tara Trafzer ‚Pony‘ - DJ Battle - TAP 2022 - The After Party 2022“, *YouTube*, 8. Dezember 2022, https://www.youtube.com/watch?v=y1Ss9JSA0_Y; Ben Morris, „Improv West Coast Swing - Ben Morris & Dimitri Hector - Desert City Swing 2022 Champions Strictly“; Léo Lorenzo, „Leo Lorenzo and Igor Pitanguí | ‚U remind me‘ All Star prelims WIL 2022“, *YouTube*, 16. September 2022, https://www.youtube.com/watch?v=xHH_fVhvuEc.

dennoch Schuhe mit glatteren Sohlen, getragen werden. Der performative Aspekt durch die Kostümierung fällt dadurch zwar weg, allerdings werden häufig Mimik und Gestik eingesetzt, weshalb durchaus von inszenierten Momenten gesprochen werden kann. Diese sind allerdings nicht vorher geplant, sondern entstehen spontan, je nach Musik und Tanzpartner:in. So kann hier dennoch der Bogen zur Performativität gezogen werden. Elementar für die West Coast Swing-Turniere – aber auch für andere Swingtanzturniere – ist, dass die Tanzpartner:innen in der Regel ausgelost und dadurch keine festen Choreografien mit dem/der Partner:in erarbeitet werden. Die Tänzer:innen werden unbekanntem Tanzpartner:innen zugelost, wobei unbekannt nicht zwingend bedeuten muss, dass die Personen sich nicht kennen. Gerade in höheren Klassen kennen sich die meisten Tänzer:innen zumindest, nicht selten auch gut, und haben schon häufiger miteinander getanzt. Der Zufallsfaktor ist in niedrigeren Niveaus oft noch etwas größer, weil sich die Tänzer:innen dort tendenziell tatsächlich nicht kennen. Auch bei diesen Turnieren gibt es ein Publikum, das jedoch mehr als bei den Standardturnieren aus Fachpublikum besteht, da Wettbewerbe oftmals in Zusammenhang mit Tanzfestivals stattfinden und daher Tänzer:innen aus aller Welt zusammenkommen, um gemeinsam zu tanzen und an den Wettbewerben teilzunehmen. Zudem ist das Publikum durch die räumliche Gestaltung sehr nah am Tanzgeschehen und wesentlich involvierter, vor allem bei den verbalen Interaktionen während des Tanzes, und inkludiert die anderen Wettbewerbsteilnehmer:innen, die neben der Tanzfläche sitzen und ebenfalls den Kontrahent:innen zujubeln. So ist der gesellschaftliche, soziale Gedanke bei den West Coast Swing-Turnieren präsenter. Ziel ist es, gemeinsam Spaß zu haben, sich dabei zwar zu messen, allerdings weniger am technischen Können, sondern vielmehr an Musikalität, Improvisationsfähigkeit und Freude am Tanz.

„Gleichzeitig aber funktioniert kein Paartanz, ohne dass beide Seiten sich einig werden und für die Zeit des gemeinsamen Tanzens ganz ihren Aufgaben widmen.“⁷⁵² Was Elisabeth Nehring hier beschreibt, zählt also vor allem für die Ballroom Dances. Die Swingtänze zeigen hingegen auf, dass eine Weiterentwicklung und ein Neudenken von Bewegungssprache und Rollenverständnis in den Gesellschaftstänzen

⁷⁵² Elisabeth Nehring, „Vom Führen und Folgen“, *Tanz*, Nr. 11 (November 2017): 64.

möglich sind. Gerade hinsichtlich des Aspekts des Führens und Folgens bieten sie ein ‚Format der Zukunft‘ an, nicht nur bezogen auf die Diversität der tanzenden Personen, sondern gerade auch durch die Möglichkeit, sowohl als Führende:r als auch als Folgende:r Impulse zu geben und den Impulsen des/der Partner:in zu folgen. West Coast Swing basiert dabei zwar nicht auf einer langen Historie wie die Standardtänze, andere Swing Tänze wie der Lindy Hop allerdings schon. Auch diese bieten die Möglichkeit, das Verständnis von Rollenzuschreibungen aufzutrennen und zu verändern. Zwar versucht der WDSF 2023 mit der Etablierung neuer Formate – *Solo*, *Synchro* und *Choreographic*⁷⁵³ – die Entwicklung innerhalb der Tanzszene voranzubringen, allerdings ist abzuwarten, ob dies eine Veränderung mit sich bringt oder lediglich ein Versuch bleibt, die Tänze in die aktuelle Debatte einzubringen. Gerade hinsichtlich des Aspekts des Führens und Folgens und des Aufbrechens der Rollen tragen die neuen Formate nicht dazu bei, da sich bei allen dreien die Tänzer:innen alleine bewegen und nicht mit einem/einer Tanzpartner:in. Auch sollen die Geschlechterrollen weiterhin bestehen bleiben, ebenso wie die Kostümierung, die an die anderen Turniertänze angeglichen wird. So bieten die Swingtänze, hier besonders durch den West Coast Swing dargestellt, eine Möglichkeit an, wie Führen und Folgen und das nicht fest Choreografierte innerhalb eines Turniersettings funktionieren können. Davon könnten auch

⁷⁵³ *Solo* versteht das Tanzen allein ohne Tanzpartner:in, wobei hier ebenfalls in den Kategorien Standard, Latein und 10 Tänze unterschieden wird. Bei *Synchro* treten Einzel-Tänzer:innen gemeinsam mit einer vollkommen synchronisierten Choreografie an, wobei gezielt das Tanzen innerhalb der Tanzhaltung verboten wird. *Choreographic* wird ähnlich wie bei *Synchro* in einer Gruppe getanzt, allerdings müssen hier die getanzten Inhalte nicht komplett synchron getanzt werden, sondern bestehen aus verschiedenen Figures, die aufeinander abgestimmt sind. Hier tanzen die Tänzer:innen allerdings ebenfalls allein. Vgl. World Dance Sport Federation, „Introducing New Disciplines within the WDSF Framework: Solo, Synchro, and Choreographic“, www.worlddancesport.org, 16. August 2023, letzter Zugriff am 12.02.2024, [https://www.worlddancesport.org/News/WDSF/world-dancesport-federation-new-disciplines-solo-synchro-choreographic-world-championships-3349#:~:text=The%20World%20DanceSport%20Federation%20is,promote%20across%20all%20DanceSport%20levels.](https://www.worlddancesport.org/News/WDSF/world-dancesport-federation-new-disciplines-solo-synchro-choreographic-world-championships-3349#:~:text=The%20World%20DanceSport%20Federation%20is,promote%20across%20all%20DanceSport%20levels.;); World Dance Sport Federation, „Solo Dance Competition Rules“, www.worlddancesport.org, 2023, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://dancesport.app.box.com/s/2wcchq8y8xt9y3dsrn19wm6h9c9qb4k>; World Dance Sport Federation, „Synchro Competition Rules“, www.worlddancesport.org, 2023, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://dancesport.app.box.com/s/7uhxrnfput5z751kabmps09vybx501hp>; World Dance Sport Federation, „Choreographic Competition Rules“, www.worlddancesport.org, 2023, letzter Zugriff am 12.02.2024, <https://dancesport.app.box.com/s/j2i4jsp5n8tz0ijtrdkv7vivy7de9og54>.

die Standard- und Lateintänze profitieren und beispielsweise eine zusätzliche Wettbewerbskategorie einführen, die sich dieses Modells bedient.

Im West Coast Swing ebenso wie in anderen Swingtänzen manifestiert sich die Offenheit, die improvisatorische Natur und die Auflösung starrer Rollenverständnisse und sie weisen dadurch eine weniger stark theatralische Aufführungspraxis auf. Selbst in Turnierkontexten, in denen Wettbewerb und Sportlichkeit neben künstlerischen Aspekten stehen, rückt die soziale Komponente stärker in den Vordergrund. Die von mir anhand der Ballroom Dances erarbeiteten Parameter wie die Raumgestaltung, die Nutzung und Standardisierung der Tanzfläche, die starken Bewegungs- und Haltungsstrukturen, aber auch die performativen Elemente wie die Kostümierung und der Aspekt der Choreografie werden neu verhandelt. Die Frage danach, ob die Ballroom-Turniertänze eher als Kunstform oder Sport zu kategorisieren sind, lässt sich in der Form, wie ich sie in dieser Arbeit dargestellt habe, folglich nicht auf andere Paar- und Gesellschaftstänze übertragen. Vielmehr behält selbst in Wettbewerben der West Coast Swing seine soziale Integration bei, indem er nicht nur als sportliche Leistung, sondern auch als soziale Interaktion betrachtet wird. Hier wird die Bedeutung von Authentizität und persönlichem Ausdruck betont. Tanz wird nicht nur als Leistung, sondern als individuelle kreative Ausdrucksform betrachtet. Theatrale Elemente können auftreten, entstehen jedoch durch Spontaneität und nicht durch Einstudierung und Planung wie bei den Ballroom Dances. Dies verdeutlicht, dass theatrale Elemente, während sie zu einer künstlerischen Perspektive führen, nicht gleichzusetzen sind mit Kunst und dass West Coast Swing durch seine Freiheiten sogar näher bei der Kunst einzuordnen ist als die Ballroom-Turniertänze. Kunst im Tanz manifestiert sich also nicht nur in der äußeren Inszenierung, sondern auch in der Fähigkeit, Emotionen und Geschichten durch Bewegung auszudrücken. Ob daher die Ballroom Dances ebenso wie andere Tänze als Kunst oder als Sportart gelten, ob theatrale Darbietung oder gesellschaftliche Interaktion ausgehandelt werden, ist nicht abschließend festzustellen. Die Tanzformen verweigern sich bewusst einer eindeutigen Einordnung in eine der Kategorien und zeigen stattdessen eine Vielfalt in ihrem Ausdruck und in der Interpretation. Es ist gerade die Vielfalt der Ausdrucksmöglichkeiten, welche die unterschiedlichen Gesellschafts- und Paartänze so faszinierend macht und sie gleichzeitig durch Turnierkontexte versucht greifbar und messbar und dennoch

künstlerisch und unvorhersehbar zu machen. Nichtsdestotrotz bildet das Tanzen, egal in welcher Form und egal wie es dargestellt wird, eine Kunstrichtung, die nicht nur ausgeführt, sondern auch betrachtet werden muss. „Dance is movement that has been organized, so that it is rewarding to behold.“⁷⁵⁴

⁷⁵⁴ Smyth, „Kinesthetic Communication in Dance“, 19.

Literatur- und Quellenverzeichnis

Literatur

- Abra, Allison. *Dancing in the English Style: Consumption, Americanisation and National Identity in Britain, 1918–50*. Manchester United Press, 2017.
- Alkemeyer, Thomas. „Bewegen als Kulturtechnik“. *Neue Sammlung. Vierteljahresschrift für Erziehung und Gesellschaft*. 43, Nr. 3 (2003): 331–47.
- Andermann, Kerstin, und Undine Eberlein, Hrsg. *Gefühle als Atmosphären: Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*. Berlin: Akademie Verlag, 2012.
- Arbeau, Thoinot. *Orchésographie et traité en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l’honnête exercice des dances*. 2. Nachdr. d. Ausg. Lengres o.J. (1588) u. Danzig 1878. Hildesheim Zürich New York: Olms, 1989.
- Bakan, David. *The duality of human existence*. Reading: Addison-Wesley, 1966.
- Balme, Christopher. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 5., neu Bearbeitete und Erweiterte Auflage. *ESV basics*. Berlin: Erich Schmidt, 2014.
- Balme, Christopher B., und Berenika Szymanski-Düll, Hrsg. *Methoden der Theaterwissenschaft*. *Forum Modernes Theater*, Band 56. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2020.
- Bastian, Henry Charlton. *The brain as an organ of mind*. London, 1880.
- Baumeister, Anton, Hrsg. *Tanzen macht Spaß*. München: Kastell, 1994.
- Beck, Klaus. *Kommunikationswissenschaft*. 7., Überarbeitete Auflage. *utb Kommunikationswissenschaft, Soziologie, Literaturwissenschaft* 2964. München: UVK Verlag, 2023.
- Behrens, Claudia. „Tanzsport“. In *Das große Tanz Lexikon: Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, herausgegeben von Annette Hartmann und Monika Woitas, 2. durchgelesene und Korrigierte Auflage., 617–19. Laaber: Laaber, 2017.
- Beke, Anna. „Pas de deux“. In *Das große Tanz Lexikon: Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, herausgegeben von Annette Hartmann und Monika Woitas, 2. durchgelesene und Korrigierte Auflage., 453–54. Laaber: Laaber, 2017.
- Bienert, Michael. „Tanzsport in Deutschland. 100 Jahre. Vergügungstempel par excellence. Der Admiralspalast.“ *Tanzspiegel*, Nr. 6.12 (Juni 2012): 9.
- Bockhorst, Hildegard, Vanessa-Isabelle Reinwand, und Wolfgang Zacharias, Hrsg. *Handbuch kulturelle Bildung*. *Kulturelle Bildung* 30. München: Kopaed, 2012.

- Boenisch, Peter M. „Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik“. In *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer“*, herausgegeben von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein, 2., Überarbeitete und Erweiterte Neuauflage., 35–52. TanzScripte, Band 32. Bielefeld: transcript, 2015.
- Brandl-Risi, Bettina. „Applaus. Die Gesten des Virtuosen“. In *Szenen des Virtuosen*, herausgegeben von Gabriele Brandstetter, Bettina Brandl-Risi, und Kai van Eikels, 57–76. Edition Kulturwissenschaft, Band 9. Bielefeld: Transcript, 2017.
- . „Genuss und Kritik. Partizipieren im Theaterpublikum“. In *Vom Publicum: das Öffentliche in der Kunst*, herausgegeben von Dietmar Kammerer, 73–90. Image, Band 19. Bielefeld: Transcript, 2012.
- . „Getting Together and Falling Apart. Applauding audiences“. *Performance Research* 16, Nr. 3 (1. September 2011): 12–18.
- Brandstetter, Gabriele. „Choreografie“. In *Metzler Lexikon Theatertheorie*, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, und Matthias Warstat, 2., Aktualisierte und Erweiterte Auflage., 54–57. Stuttgart: J.B. Metzler, 2014.
- . „Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissenstheoretische Herausforderung“. In *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, herausgegeben von Sabine Gehm, Pirkko Husemann, und Katharina von Wilcke, 8:37–48. TanzScripte. Bielefeld: transcript, 2007.
- Brandstetter, Gabriele, Bettina Brandl-Risi, und Kai van Eikels, Hrsg. *Szenen des Virtuosen*. Edition Kulturwissenschaft, Band 9. Bielefeld: Transcript, 2017.
- Brandstetter, Gabriele, Gerko Egert, und Sabine Zubarik. *Touching and Being Touched: Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*. Berlin Boston, [Mass.]: De Gruyter, 2013.
- Brandstetter, Gabriele, und Gabriele Klein, Hrsg. *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer“*. 2., Überarbeitete und Erweiterte Neuauflage. TanzScripte, Band 32. Bielefeld: transcript, 2015.
- Brümmer, Kristina. „Einführung in ausgewählte sozial-, kultur- und medienwissenschaftliche Konzepte. VL 2: Sport“. Universität Hamburg, 04 2023.
- . „Einführung in ausgewählte sozial-, kultur- und medienwissenschaftliche Konzepte. VL 4: Bewegung und Körper“. Universität Hamburg, 7. Mai 2023.

- Buckland, Theresa Jill. „Dancing Out of Time: The Forgotten Boston of Edwardian England“. In *Bodies of sound: studies across popular music and dance*, herausgegeben von Sherril Dodds und Susan C. Cook, 55–72. Ashgate popular and folk music series. Burlington, VT: Ashgate Pub, 2013.
- . „How the Waltz was Won: Transmutations and the Acquisition of Style in Early English Modern Ballroom Dancing. Part One: Waltzing Under Attack“. *Dance research*, Nr. 36 (1) (Mai 2018): 1–32.
- . „How the Waltz was Won: Transmutations and the Acquisition of Style in Early English Modern Ballroom Dancing. Part Two: The Waltz Regained“. *Dance research*, Nr. 36 (2) (November 2018): 138–72.
- Bulman, Robert C. „shall we dancesport? the world of competitive ballroom dancing“. *Contexts* 5, Nr. 1 (Winter 2006): 61–63.
- Burgauner, Christoph. „75 Jahre Deutscher Tanzsportverband. Zwischenbilanz auf dem Weg ins 21. Jahrhundert“. *Tanzspiegel*, Nr. 9/96 (Juni 1996): 71–909.
- . „Chronik. Tanz der Jahre. Eine illustrierte Tanzgeschichte“. In *Tanzen weltweit. in Kurs und Gruppe, als Sport und Kunst*, herausgegeben von Christoph Burgauner, 12–61. München: Kastell, 1995.
- , Hrsg. *Tanzen weltweit. In Kurs und Gruppe, als Sport und Kunst*. München: Kastell, 1995.
- Callahan, Jamie L. „„Speaking a secret language‘: West Coast Swing as a community of practice of informal and incidental learners“. *Research in dance education*, Nr. 6 (1-2) (2005): 3–23.
- Canada Dancesport. *Constitution and Bylaws*, 2018.
- Carlson, Marvin. „Histoire des codes“. In *Théâtre. Modes d’approche*, herausgegeben von André Helbo, J. Dines Johansen, Patrice Pavis, und Anne Ubersfeld. Bruxelles: Méridiens Klincksieck Editions Labor, 1987.
- . *Places of performance: the semiotics of theatre architecture*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1989.
- Castle, Irene, und Vernon Castle. *Modern Dancing*. Buffalo, N.Y.: Harper & Brothers, 1914.
- Castle, Vernon, und Irene Castle. „Castle House Suggestions“. In *Modern Dancing*, 177. New York: Harper & Brothers, 1914.
- Cohen, Selma Jeanne, und Dance Perspectives Foundation, Hrsg. *International encyclopedia of dance. Volume 1*. New York: Oxford University Press, 1998.
- Craine, Debra, und Judith Mackrell. *The Oxford Dictionary of Dance*. 2nd ed. Oxford paperback reference. Oxford; New York: Oxford University Press, 2010.

- Cralley, Elizabeth L., und Janet B. Ruscher. „Lady, Girl, Female, or Woman: Sexism and Cognitive Busyness Predict Use of Gender-Biased-Nouns“. *Journal of Language and Social Psychology* 24, Nr. 3 (September 2005): 300–314.
- Crossley, Nick. „Phänomenologie“. In *Handbuch Körpersoziologie*. Band 1: Grundbegriffe und theoretische Perspektiven, herausgegeben von Robert Gugutzer, Gabriele Klein, und Michael Meuser, 2., Überarbeitete und Erweiterte Auflage., 353–72. Wiesbaden [Heidelberg]: Springer VS, 2022.
- Diehl, Ingo, und Friederike Lampert. „Einleitung“. In *Tanztechniken 2010: Tanzplan Deutschland*, herausgegeben von Ingo Diehl und Friederike Lampert, 2. Aufl., 10–23. Leipzig: Henschel, 2011.
- , Hrsg. *Tanztechniken 2010: Tanzplan Deutschland*. 2. Aufl. Leipzig: Henschel, 2011.
- Ebel, Edmund. „Kleine Zeitung. Ein internationales Tanzturnier“. *Die Zeit*, 31. August 1913, 3927 Auflage.
- Eberlein, Undine. „Leibliche Resonanz. Phänomenologische und andere Annäherungen“. In *Gefühle als Atmosphären: Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*, herausgegeben von Kerstin Andermann und Undine Eberlein, 141–52. Berlin: Akademie Verlag, 2012.
- Eckardt, Regine. *Sprache und Kontext: Eine Einführung in die Pragmatik*. 1. Aufl. Boston: De Gruyter, 2021.
- Eichner, Joanne B. „Clothing, Costume, and Dress“. In *Encyclopedia of clothing and fashion*, herausgegeben von Valerie Steele, 270–72. *Scribner library of daily life*. Farmington Hills, MI: Charles Scribner’s Sons, 2005.
- Elam, Keir. *The semiotics of theatre and drama. New accents*. London; New York: Methuen, 1980.
- Ericksen, Julia A. *Dance with Me: Ballroom Dancing and the Promise of Instant Intimacy*. New York: New York University Press, 2011.
- Fischer-Lichte, Erika. „Inszenierung“. In *Metzler Lexikon Theatertheorie*, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, und Matthias Warstat, 2., Aktualisierte und Erweiterte Auflage., 152–60. Stuttgart: J.B. Metzler, 2014.
- . „Semiotik“. In *Metzler Lexikon Theatertheorie*, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, und Matthias Warstat, 2., Aktualisierte und Erweiterte Auflage., 321–25. Stuttgart: J.B. Metzler, 2014.
- . *Semiotik des Theaters 1. Das System der theatralischen Zeichen*. 5., Unveränd. Aufl. Bd. 1. Tübingen: Narr, 2007.
- . *Semiotik des Theaters 3. Die Aufführung als Text*. 5., Unveränd. Aufl. Tübingen: Narr, 2009.

- Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch, und Matthias Warstat, Hrsg. Metzler Lexikon Theatertheorie. 2., Aktualisierte und Erweiterte Auflage. Stuttgart: J.B. Metzler, 2014.
- Fiske, Susan T., Amy J. C. Cuddy, Peter Glick, und Jun Xu. „A Model of (Often Mixed) Stereotype Content: Competence and Warmth Respectively Follow From Perceived Status and Competition“. *Journal of Personality and Social Psychology* 6, Nr. 82 (Juni 2004): 878–902.
- Gehm, Sabine, Pirkko Husemann, und Katharina von Wilcke, Hrsg. Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bd. 8. TanzScripte. Bielefeld: transcript, 2007.
- Geographia. *The Modern Ballroom Dance Instructor*. London: Geographia, Ltd., 1923.
- Giorgianni, Massimo. *Dancing beyond the physicality*, 2010.
- Göbel, Hanna Katharina, und Sophia Prinz, Hrsg. Die Sinnlichkeit des Sozialen: Wahrnehmung und materielle Kultur. *Sozialtheorie*. Bielefeld: transcript, 2015.
- Goffman, Erving, und Rolf Wiggershaus. *Das Individuum im öffentlichen Austausch: Mikrostudien zur öffentlichen Ordnung*. 1. Aufl., [Nachdr.]. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 396. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2009.
- Gugutzer, Robert. „Sport“. In *Handbuch Körpersoziologie*. Band 2: Forschungsfelder und methodische Zugänge, herausgegeben von Robert Gugutzer, Gabriele Klein, und Michael Meuser, 2., Überarbeitete und Erweiterte Auflage., 483–96. Wiesbaden [Heidelberg]: Springer VS, 2022.
- Gugutzer, Robert, Gabriele Klein, und Michael Meuser, Hrsg. *Handbuch Körpersoziologie*. Band 1: Grundbegriffe und theoretische Perspektiven. 2., Überarbeitete und Erweiterte Auflage. Wiesbaden [Heidelberg]: Springer VS, 2022.
- , Hrsg. *Handbuch Körpersoziologie*. Band 2: Forschungsfelder und methodische Zugänge. 2., Überarbeitete und Erweiterte Auflage. Wiesbaden [Heidelberg]: Springer VS, 2022.
- Güllich, Arne, und Michael Krüger, Hrsg. *Grundlagen von Sport und Sportwissenschaft*. *Handbuch Sport und Sportwissenschaft / Arne Güllich, Michael Krüger, Hrsg.*, 1. Teil. Berlin [Heidelberg]: Springer Spektrum, 2022.
- Hahn, Kornelia, und Michael Meuser, Hrsg. *Körperrepräsentationen. Die Ordnung des Sozialen und der Körper*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002.
- Haller, Melanie. *Abstimmung in Bewegung. Intersubjektivität im Tango Argentino*. Bielefeld: transcript, 2014.
- Hanna, Judith Lynne. *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance and Desire*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

- Hannover, Bettina, und Ilka Wolter. „Geschlechtsstereotype: wie sie entstehen und sich auswirken“. In *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, herausgegeben von Beate Kortendiek, Birgit Riegraf, und Katja Sabisch-Fechtelpeter, 201–10. *Geschlecht & Gesellschaft*, Band 65. Wiesbaden: Springer VS, 2019.
- Harding, Belle. „ohne Titel“. *The Dancing Times*, 13. Dezember 1921. Notebooks, number 3, labelled Daily Sketch Dance Competitions, Press Cuttings November 1921-January 1922 [p. 12]. Philip Richardson Archive Collection.
- Hartewig, Wibke. *Kinästhetische Konfrontation: Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes*. *Aesthetica theatralia* 3. München: Epodium, 2007.
- — —. „Techniken der Beobachtungen. Bewegungsanalyse für Zeitgenössische Tanztechniken“. In *Tanztechniken 2010: Tanzplan Deutschland*, herausgegeben von Ingo Diehl und Friederike Lampert, 2. Aufl., 134–44. Leipzig: Henschel, 2011.
- Hartmann, Annette, und Monika Woitas, Hrsg. *Das große Tanz Lexikon: Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*. 2. durchgelesene und Korrigierte Auflage. Laaber: Laaber, 2017.
- Hearn, Geoffrey. *A Technique of Advanced Standard Ballroom Figures*. Kingswood: Geoffrey and Diana Hearn, 2004.
- Hecht, Thomas. „Dance Costume“. In *Encyclopedia of clothing and fashion*, herausgegeben von Valerie Steele. *Scribner library of daily life*. Farmington Hills, MI: Charles Scribner's Sons, 2005.
- — —. „Tanzschuhe“. In *Das große Tanz Lexikon: Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, herausgegeben von Annette Hartmann und Monika Woitas, 2. durchgelesene und Korrigierte Auflage., 615–16. Laaber: Laaber, 2017.
- Helbo, André, J. Dines Johansen, Patrice Pavis, und Anne Übersfeld, Hrsg. *Théâtre. Modes d'approche*. Bruxelles: Méridiens Klincksieck Editions Labor, 1987.
- Herrmann, Max. „Das theatrale Raumerlebnis“. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Nr. 25, Beilagenheft: 4. Kongress-Bericht (1931): 152–63.
- — —. „Über die Aufgaben eines Theaterwissenschaftlichen Instituts“. In *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum*, 15–24. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1981.
- Hipfl, Brigitte, und Jasmin Kulterer. „Dancing Stars – Ökonomie, Subjektformen und Affekte des Reality TV“. In *Medienwelten im Wandel. Kommunikationswissenschaftliche Positionen, Perspektiven und Konsequenzen*, herausgegeben von Christine W. Wijnen, Christina Ortner, und Sascha Trültzsch. Wiesbaden: Springer VS, 2013.

- Hirschauer, Stefan. „Körper macht Wissen – Für eine Somatisierung des Wissensbegriffs“. In *Die Natur der Gesellschaft: Verhandlungen des 33. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Kassel 2006*, herausgegeben von Karl-Siegbert Rehberg, 974–84. Frankfurt: Campus Verl, 2008.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate, Christina Thurner, und Julia Wehren, Hrsg. *Theater und Tanz: Handbuch für Wissenschaft und Studium*. 1. Auflage. NomosHandbuch. Baden-Baden: rombach wissenschaft, 2023.
- Howard, Guy. *Technique of Ballroom Dancing*. Brighton [England: Published by IDTA (Sales) for International Dance Teachers' Association, 1995.
- Huschka, Sabine, und Gerald Siegmund. *Choreographie als Kulturtechnik. Neue Perspektiven*. Berlin: Neofelis, 2022.
- — —. „Einleitende Perspektivierungen“. In *Choreographie als Kulturtechnik: neue Perspektiven*, herausgegeben von Gerald Siegmund und Sabine Huschka. Berlin: Neofelis, 2022.
- Jeschke, Claudia. „Re-Konstruktionen: Denkfiguren und Tanzfiguren: Nijinskys FAUNE. Erfahrungen im Umgang mit tänzerischer Kompetenz“. In *Wissen in Bewegung. Perspektiven Der Künstlerischen Und Wissenschaftlichen Forschung Im Tanz*, herausgegeben von Sabine Gehm, Pirkko Husemann, und Katharina von Wilcke, 8:37–48. *TanzScripte*. Bielefeld: transcript, 2007.
- — —. *Tanz als Bewegungstext: Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910-1965)*. *Theatron*, Bd. 28. Tübingen: M. Niemeyer, 1999.
- Kammerer, Dietmar, Hrsg. *Vom Publicum. Das Öffentliche in der Kunst. Image*, Band 19. Bielefeld: Transcript, 2012.
- Keba, Myroslav. „Development of Execution of Dance Technique and Methods of Teaching the European and Latin American Ballroom Dancing of the International Style: The Historiographic Aspect“. *Вісник КНУКіМ: Серія Мистецтвознавство*, Nr. 40 (1. Juni 2019): 154–60.
- Keller, Lars. „Goldene Zeiten in Pforzheim“. *Tanzspiegel*, April 2023, 3/4-23 Auflage.
- Kellner, Douglas. „Der Triumph des Medienspektakels“. In *Medienkultur, Kritik und Demokratie. Der Douglas Kellner Reader.*, herausgegeben von Rainer Winter, 187–231. Köln: Hervert von Halem, 2005.
- Kennedy, Antja. „Methoden der Bewegungsbeobachtung: Die Laban/Bartenieff Bewegungsstudien“. In *Methoden der Tanzwissenschaft: Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer“*, herausgegeben von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein, 2., Überarbeitete und Erweiterte Neuauflage., 65–79. *TanzScripte*, Band 32. Bielefeld: transcript, 2015.

- Kieser, Klaus, und Katja Schneider, Hrsg. Reclams Ballettführer. 16., Durchgesehene und Aktualisierte Auflage. Stuttgart: Reclam, 2017.
- Klein, Gabriele. „Bewegung denken. Ein soziologischer Entwurf“. In *Bewegung: sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, herausgegeben von Gabriele Klein, 131–54. Sozialtheorie. Bielefeld: transcript, 2004.
- , Hrsg. *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*. Sozialtheorie. Bielefeld: transcript, 2004.
- . „Choreografien des Alltags. Bewegungen und Tanz im Kontext Kultureller Bildung“. In *Handbuch kulturelle Bildung*, herausgegeben von Hildegard Bockhorst, Vanessa-Isabelle Reinwand, und Wolfgang Zacharias, 608–14. München: Kopaed, 2012.
- . „Das Theater des Körpers. Zur Performanz des Körperlichen“. In *Soziologie des Körpers*, herausgegeben von Markus Schroer, Originalausg., 1. Aufl., 73–91. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 1740. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- . *Frauen Körper Tanz: Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*. München: Heyne Verlag, 1994.
- . „Körper und Theatralität“. In *Diskurse des Theatralen*, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Christian Horn, Sandra Umathum, und Matthias Warstat, 35–48. *Theatralität*, Bd. 7. Tübingen: Francke, 2005.
- . „Kunst“. In *Handbuch Körpersoziologie. Band 2: Forschungsfelder und methodische Zugänge*, herausgegeben von Robert Gugutzer, Gabriele Klein, und Michael Meuser, 2., Überarbeitete und Erweiterte Auflage., 189–202. Wiesbaden [Heidelberg]: Springer VS, 2022.
- . „Sinn als verkörperte Sinnlichkeit. Zur Performativität und Medialität des Sinnlichen in Alltag und (Tanz-)Kunst“. In *Die Sinnlichkeit des Sozialen: Wahrnehmung und materielle Kultur*, herausgegeben von Hanna Katharina Göbel und Sophia Prinz, 305–16. Sozialtheorie. Bielefeld: transcript, 2015.
- . „Tanz“. In *Handbuch Körpersoziologie. Band 2: Forschungsfelder und methodische Zugänge*, herausgegeben von Robert Gugutzer, Gabriele Klein, und Michael Meuser, 2., Überarbeitete und Erweiterte Auflage., 511–22. Wiesbaden [Heidelberg]: Springer VS, 2022.
- . „Tanz in der Wissensgesellschaft“. In *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, herausgegeben von Sabine Gehm, Pirkko Husemann, und Katharina von Wilcke, 8:25–36. *TanzScripte*. Bielefeld: transcript, 2007.
- Klier, Helmar, Hrsg. *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1981.

- Koebner, Franz Wolfgang. „Tanzsport in Deutschland. 100 Jahre. Vom Gesellschaftstanz zum Tanzturnier“. *Tanzspiegel*, Nr. 6.12 (Juni 2012): 4–8.
- Koebner, Franz Wolfgang, und Robert L. Leonard. *Tanz-Brevier*. Berlin: Eysler, 1913.
- Koegler, Horst, und Klaus Kieser. *Wörterbuch des Tanzes*. 6., Durchgesehene und Aktualisierte Auflage. Reclams Universal-Bibliothek Reclam Sachbuch premium. Ditzingen: Reclam, 2019.
- Kortendiek, Beate, Birgit Riegraf, und Katja Sabisch-Fechtelpeter, Hrsg. *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung. Geschlecht & Gesellschaft*, Band 65. Wiesbaden: Springer VS, 2019.
- Kotte, Andreas. „Simulation als Problem der Theatertheorie“. *Forum Modernes Theater* 11, Nr. 1 (1. Januar 1996): 33–44.
- . „Theatralität. Ein Begriff sucht seinen Gegenstand“. *Forum Modernes Theater* 13, Nr. 2 (1. Januar 1998): 117–33.
- Koutedakis, Yiannis, und Athanasios Jamurtas. „The Dancer as a Performing Athlete“. *Sports Med* 34, Nr. 10 (2004): 651–61.
- Kulís, Szymon, und Jan Gajewski. „Kinematic evaluation of contrary body movement in sport ballroom dancing“. *Acta of Bioengineering and Biomechanics* 24, Nr. 2 (2022).
- Kusser, Astrid. „Gesellschaftstanz: Führen und Folgen“. In *Körper in Schiefelage: Tanzen im Strudel des Black Atlantic um 1900*, 71–104. *Post-koloniale Medienwissenschaft 1*. Bielefeld: transcript, 2013.
- Laban, Rudolf von. *Choreutik: Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*. Übersetzt von Claude Perrottet. 2. Auflage. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, Heinrichshofen-Bücher, 2010.
- . *The Mastery of Movement*. 4. ed., rev. Enl. Alton: Dance Books, 2011.
- Laws, Kenneth. *Physics and the art of dance: understanding movement*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2002.
- Lepecki, André. „From Partaking to Initiating: Leadingfollowing as Dance’s (a-personal) Political Singularity“. In *Dance, politics & co-immunity*, herausgegeben von Gerald Siegmund und Stefan Hölscher, 21–38. Zürich: Diaphanes, 2013.
- Longman, Jere. „New Sport Is Added For Cinderella Teams“. *The New York Times*, 13. April 1995.
- Lowell, Amy. *Amy Lowell, The Poetry Of „Art Is the Desire of a Man to Express Himself, to Record the Reactions of His Personality to the World He Lives In.“* London: Copyright Group, 2013.

- Marceau, Yvonne. „Ballroom Dance Competition“. In *International encyclopedia of dance*. Volume 1, herausgegeben von Selma Jeanne Cohen und Dance Perspectives Foundation, 356–59. New York: Oxford University Press, 1998.
- Marion, Jonathan S. *Ballroom: Culture and Costume in Competitive Dance*. English ed. Oxford ; New York: Berg, 2008.
- Matzke, Annemarie. *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*. Theater 48. Bielefeld: transcript, 2012.
- Matzke, Annemarie M. „Probe“. In *Metzler Lexikon Theatertheorie*, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, und Matthias Warstat, 2., Aktualisierte und Erweiterte Auflage., 270–73. Stuttgart: J.B. Metzler, 2014.
- McMains, Juliet. „Reality Check. Dancing with the Stars and the American Dream“. In *The Routledge Dance Studies Reader*, herausgegeben von Alexandra Carter und Janet O’Shea, 2., 261–71. London/New York: Routledge, 2010.
- McMains, Juliet E. *Glamour Addiction. Inside the American Ballroom Dance Industry*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2006.
- Merleau-Ponty, Maurice, und Rudolf Böhmer. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. 6. Aufl., Photomechan. Nachdr. der Ausg. 1966; Reprint 2010. *Phänomenologisch-psychologische Forschungen de Gruyter-Studienbuch 7*. Berlin: de Gruyter, 2010.
- Mohs, Dominik. *Kinästhetische Interferenzen: Körpertechnik und Tanznotation im Entwurfsprozess architektonischer Räume*. Architekturen 65. Bielefeld: transcript, 2021.
- Moody, Mrs. Ralph. „Fox-trot Speeds: Some Daring Suggestions“. *The Dancing Times*, Nr. Februar 1934 (Februar 1934): 588.
- Moore, Alex. *Ballroom Dancing*. 10. Auflage. New York: Routledge, 2002.
- . *Gesellschaftstanz*. 5. Auflage. Stuttgart: Fritz Ifland, 1965.
- . *The Practical Side of Teaching*. London: The Dancing Times, 1935.
- . *The Revised Technique of Ballroom Dancing*. 4. edition. Kingston-on-Thames: School of Dancing, 1954.
- Morris, Charles W. *Grundlagen der Zeichentheorie*. Ungekürzte Ausg. Frankfurt/M Berlin Wien: Ullstein, 1979.
- Mutschall, Frauke. „Kontaktimprovisation“. In *Das große Tanz Lexikon: Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, herausgegeben von Annette Hartmann und Monika Woitas, 2. durchgelesene und Korrigierte Auflage., 323–24. Laaber: Laaber, 2017.
- Nehring, Elisabeth. „Vom Führen und Folgen“. *Tanz*, Nr. 11 (November 2017): 64.

- Nöth, Winfried. Handbuch der Semiotik. 2., Vollständig neu bearbeitete und Erweiterte Auflage. Stuttgart Weimar: Verlag J.B. Metzler, 2000.
- Pallant, Cheryl. Contact Improvisation: An Introduction to a Vitalizing Dance Form. Jefferson, N.C: McFarland, 2006.
- Parsons, Talcott, und Robert F. Bales. Family, socialization, and interaction processes. Glencoe: Free Press, 1955.
- Paul, Arno. „Theaterwissenschaft als Lehre vom theatralischen Handeln“. In Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis, herausgegeben von Helmar Klier, 208–37. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1981.
- Penny, Patricia. „Dancing at the Interface of the Social and the Theatrical: Focus on the Participatory Patterns of Contemporary Competition Ballroom Dancers in Britain“. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* 17, Nr. 1 (Summer 1999): 47–74.
- Pfister, Manfred. Das Drama: Theorie und Analyse. Information und Synthese ; Bd. 3. München: W. Fink, 1977.
- Picart, Caroline Joan S. From Ballroom to Dancesport: Aesthetics, Athletics, and Body Culture. Albany: State University of New York Press, 2006.
- Pierre, Monsieur. How to Jazz. A Simple Guide to the 1919 Dances. London: E J Larby, 1919.
- . „ohne Titel“. *The Dancing Times*, Dezember 1918.
- Pollack, Heinz. Die Revolution des Gesellschaftstanzes. 1.-3. Dresden: Sibyllen-Verlag zu Dresden, 1922.
- Powers, Richard, und Nick Enge. „Style in Social Dancing“. In *Waltzing: A Manual for Dancing and Living*, 1. Aufl., 131–32. Stanford, CA: Redowa Press, 2013.
- . „The Three Worlds of Ballroom Dance“. In *Waltzing: A Manual for Dancing and Living*, 1. Aufl., 29–34. Stanford, CA: Redowa Press, 2013.
- . *Waltzing: A Manual for Dancing and Living*. 1. Aufl. Stanford, CA: Redowa Press, 2013.
- Premelč, Jerneja, Goran Vučković, Nic James, und Bojan Leskošek. „Reliability of Judging in DanceSport“. *Frontiers in Psychology* 10 (7. Mai 2019).
- Preston-Dunlop, Valerie, und Ana Sánchez-Colberg. *Dance and the Performative: A Choreographical Perspective - Laban and Beyond*. London: Verve Publishing, 2002.
- Quinten, Susanne, und Stephanie Schroedter, Hrsg. *Tanzpraxis in der Forschung - Tanz als Forschungspraxis: Choreographie, Improvisation, Exploration*. Jahrbuch Tanzforschung, Band 26. Bielefeld: transcript, 2016.

- Reason, Matthew, und Dee Reynolds. „Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance“. *Journal of the American Psychoanalytic Association* 42, Nr. 2 (2010): 49–75.
- Richardson, Philip J.S. *A History of English Ballroom Dancing*. London: Herbert Jenkins Ltd., 1945.
- . „Ballroom Notes“. *The Dancing Times*, Nr. Januar 1934 (Januar 1934).
- . „ohne Titel“. *The Dancing Times*, Juni 1921.
- . „Victor Silvester and Phyllis Clarke illustrating the technique of correct Waltz turns“. *The Dancing Times*, Februar 1923.
- Rick, Cary. *Tanztherapie: Eine Einführung in die Grundlagen*. Stuttgart ; New York: G. Fischer, 1989.
- Rick, Cary, und Claudia Jeschke. „Movement Evaluation Graphics“. In *Tanztherapie: eine Einführung in die Grundlagen*, von Cary Rick. Stuttgart ; New York: G. Fischer, 1989.
- Riebling, Carl Ernst. „Sport oder Show? Formationsturnier 1957“. In *Tanzen weltweit. in Kurs und Gruppe, als Sport und Kunst*, herausgegeben von Christoph Burgauer, 185. München: Kastell, 1995.
- Sauter, Willmar. „Wahrnehmung“. In *Metzler Lexikon Theatertheorie*, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, und Matthias Warstat, 2., Aktualisierte und Erweiterte Auflage., 409–13. Stuttgart: J.B. Metzler, 2014.
- Savigliano, Marta E. „Reviews - Dancing Till Dawn: A Century of Exhibition Ballroom Dance by Julie Malnig“. *Dance research journal* 25, Nr. 2 (1. Oktober 1993): 43–44.
- Schlinkmann, Eva. *Kommunikative Rekonstruktion in der Theaterpause. Eine Gattungsanalyse von Pausengesprächen im Theater*. LiLi: Studien zu Literaturwissenschaft und Linguistik, Band 2. Berlin [Heidelberg]: J.B. Metzler, 2021.
- Schmidt, Udo. *Tanzen ist Musik*. 2. Aufl. Ennepetal, 1996.
- Schneider, Katja. *Tanz und Text: Zu Figurationen von Bewegung und Sprache*. München: K. Kieser, 2016.
- Schrödl, Jenny. „Gender Performance“. In *Metzler Lexikon Theatertheorie*, herausgegeben von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, und Matthias Warstat, 2., Aktualisierte und Erweiterte Auflage., 131–33. Stuttgart: J.B. Metzler, 2014.
- Schuhmacher-Chilla, Doris. „Körper – Leiblichkeit“. In *Handbuch kulturelle Bildung*, herausgegeben von Hildegard Bockhorst, Vanessa-Isabelle Reinwand, und Wolfgang Zacharias, 199–201. *Kulturelle Bildung* 30. München: Kopaed, 2012.

- Siegmund, Gerald, und Stefan Hölscher, Hrsg. *Dance, politics & co-immunity*. Zürich: Diaphanes, 2013.
- Silvester, Victor. *Modern Ballroom Dancing*. Forty-Fourth edition completing 405,360 copies. London: Herbert Jenkins Ltd., 1942.
- . *Modern Ballroom Dancing: History and Practice*. London: Barrie & Jenkins, 1977.
- Smyth, Mary M. „Kinesthetic Communication in Dance“. *Dance Research Journal* 16, Nr. 2 (Fall 1984): 19–22.
- Stark, David C., Hrsg. *The performance complex: competitions and valuations in social life*. New product. New York: Oxford University Press, 2020.
- Steele, Valerie, Hrsg. *Encyclopedia of clothing and fashion*. Scribner library of daily life. Farmington Hills, MI: Charles Scribner's Sons, 2005.
- Stern, Carrie. „Shall We Dance?: The Participant as Performer/Spectator in Ballroom Dancing“. New York University, 1999.
- Sting, Wolfgang. „Inszenierung“. In *Handbuch kulturelle Bildung*, herausgegeben von Hildegard Bockhorst, Vanessa-Isabelle Reinwand, und Wolfgang Zacharias, 217–19. *Kulturelle Bildung* 30. München: Kopaed, 2012.
- Stuber, Herbert, und Ursula Stuber. *Standardtänze von A - Z*. München: Kastell, 1998.
- , Hrsg. *Wörterbuch des Tanzsports*. München: Kastell, 1990.
- Swift, E.M. „Calling Arthur Murray: Ballroom Dancing Has as Much Right to Be in the Olympics as, Say, Rhythm Gymnastics“. *Sports Illustrated* 62, Nr. 16 (24. April 1995): 72
- Taubert, Gottfried. *Der rechtsschaffende Tanzmeister, oder gründliche Erklärung der frantzösichen Tantz-Kunst*, 1717.
- Taylor, Frank. „Content Analysis and Gender Stereotypes in Children's Books“. *Teaching Sociology* 31, Nr. 3 (2003): 300–311.
- Trautz, Rudi. *The Art and Technique of Ballroom Dancing*. Deiningen, 2019.
- Vaczi, Mariann, E Tekus, T Atlasz, A Cselko, G Pinter, D Balatincz, M Kaj, und M Wilhelm. „Ballroom Dancing Is More Intensive for the Female Partners Due to Their Unique Hold Technique“. *Physiology International*, Nr. 103 (3) (8. August 2016): 392–401.
- Vermeij, Ruud. *Latin: thinking, sensing, and doing in Latin American dancing*. München: Kastell, 1994.

- Villa, Paula-Irene. „Exotic Gender (e)motion. Körper und Leib im Argentinischen Tango“. In *Körperrepräsentationen. Die Ordnung des Sozialen und der Körper*, herausgegeben von Kornelia Hahn und Michael Meuser, 179–303. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft, 2002.
- . „Mit dem Ernst des Körpers spielen. Körper, Diskurse und Emotionen im argentinischen Tango“. In *Aufs Spiel gesetzte Körper. Aufführungen des Sozialen in Sport und populärer Kultur*, herausgegeben von Thomas Alkemeyer, Bernhard Boschert, Robert Schmidt, und Gunter Gebauer, 131–54. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 2003.
- . *Sexy Bodies. Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. 4. Aufl. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011.
- . „‘Zu heiß, um cool zu sein’ - Tango zwischen pasión und Leidenschaft“. In *Große Gefühle. Ein Kaleidoskop*, herausgegeben von Gertrud Lehnert und Ottmar Ette, 138–59. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2007.
- Walsdorf, Hanna. „Gesellschaftstanz“. In *Das große Tanz Lexikon: Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, herausgegeben von Annette Hartmann und Monika Woitas, 2. durchgelesene und Korrigierte Auflage., 245–47. Laaber: Laaber, 2017.
- . „Walzer“. In *Das große Tanz Lexikon: Tanzkulturen, Epochen, Personen, Werke*, herausgegeben von Annette Hartmann und Monika Woitas, 2. durchgelesene und Korrigierte Auflage., 674–76. Laaber: Laaber, 2017.
- Weickmann, Dorion. „Hans van Manen wird 90. Bloß keine Fransen“. *Süddeutsche Zeitung*, 10. Juli 2022.
- Wells, Meredith Diane. „Biomechanical Analysis of Ballroom Dancing“. Georgia State University, 2022.
- Wessel-Therhorn, Oliver. *The Irvine Legacy*. London: DSI, 2009.
- Wigman, Mary. *Die Sprache des Tanzes*. 2. Aufl., (Nachdr.). München: Battenberg, 1986.
- Williams, John E., Robert C. Satterwhite, und Deborah L. West. „Pancultural Gender Stereotypes Revisited: The Five Factor Model“. *Sex Roles* 40, Nr. 7 (April 1999): 513–25.
- Wilson, Elisabeth. „A Note on Glamour“. *Fashion Theory: : The Journal of Dress, Body & Culture* 11, Nr. 1 (März 2007): 95–107.

Wilson, Thomas. A Description of the correct Method of Waltzing. The truly fashionable species of dancing. That, from the graceful and pleasing Beauty of its Movements, has obtained an ascendancy over every other Department of that Polite Branch of Education. Part I. Containing a Correct Explanatory Description of the several Movements and Attitudes in German and French Waltzig. London: Sherwood, Leely and Jones, Paternoster Row, 1816.

Winkelhuis, Maximiliaan. Dance to Your Maximum: The Competitive Ballroom Dancer's Workbook. Amsterdam: www.DancePlaza.com, 2001.

Wood, Karen. „An investigation into audiences' televisual experience of Strictly Come Dancing.“ Participations. *Journal of Audience & Receptions Studies* 7, Nr. 2 (November 2010): 262–91.

Zona, Christine, und Chris George. Gotta Ballroom. Champaign, IL: Human Kinetics, 2008.

Online-Quellen

ADTV Tanzschule Wolfgang Steuer. „Tanzen für Jugendliche“. Tanzschule Wolfgang Steuer. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024.

<https://www.tanz.de/tanzkurse/jugendkurse>.

Allgemeiner Deutscher Tanzlehrerverband e.V. (ADTV). „ADTV“. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.adtv.de>.

———. „ADTV gestern und heute. Seit mehr als 100 Jahren ein starker Verband. (Geschichte)“. [adtv.de](https://www.adtv.de). Letzter Zugriff am 12. Februar 2024.

<https://adtv.de/verband/geschichte.html>.

———. „ADTV-Cup“. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://adtv.de/mehr-adtv/adtv-cup/adtv-cup.html>.

———. „INTAKO und INTAKO.OPEN“. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024.

<https://adtv.de/intako.html>.

———. „Tanzen (Allgemein)“. [adtv.de](https://www.adtv.de). Letzter Zugriff am 12. Februar 2024.

<https://www.adtv.de/index.html>.

———. „Welttanzprogramm“. [adtv.de](https://www.adtv.de). Letzter Zugriff am 12. Februar 2024.

<https://adtv.de/mehr-adtv/welttanzprogramm.html>.

Bayerischer Rundfunk. „alpha retro: Gestatten Sie? Ein Tanzunterricht mit dem Ehepaar Fern.“ [br.de](https://www.br.de), 3. April 2020. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024.

<https://www.br.de/presse/inhalt/pressemitteilungen/ard-alpha-alpha-retro-gestatten-sie-100.html>.

- Beke, Anna. „Rückkehr in kein fremdes Land: Ein Wiedersehen mit Hans Van Manen und Jiří Kylián in München“. heinz-bosl-stiftung.de. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://heinz-bosl-stiftung.de/backstage/article/rueckkehr-in-kein-fremdes-land>.
- Bell. „Harvard Ballroom Two-stepping Between Sport and Passion“. thecrimson.com, 17. Mai 2000. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.thecrimson.com/article/2000/5/17/harvard-ballroom-two-stepping-between-sport-and/>.
- Blackpool Entertainment Company Ltd. „Blackpool Dance Festival History“. blackpooldancefestival.com. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.blackpooldancefestival.com/history>.
- Blair, Skippy. „What is swing?“, 2002. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. http://www.usaswingnet.com/what_is_swing.htm.
- British Dance Council. „Our Story. The BDC Story.“ Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.britishdancecouncil.com/our-story/>.
- Brug, Manuel. „Tanzend sind Männer und Frauen gleich“. welt.de, 11. Juli 2002. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.welt.de/print-welt/article399309/Tanzend-sind-Maenner-und-Frauen-gleich.html>.
- Cactus Capture Photography. „2018 Pink Jukebox Trophy, Men’s Ballroom“. Cactus Capture Photography, 17. Februar 2018. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.cactuscapturephotography.com/p67140699>.
- . „2018 Pink Jukebox Trophy, Women’s Ballroom“. Cactus Capture Photography, 17. Februar 2018. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.cactuscapturephotography.com/p70103224>.
- . „2019 EuroGames Rome“. Cactus Capture Photography, 12. Juli 2019. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.cactuscapturephotography.com/p499404262>.
- Club Céronne im ETV Hamburg e.V. „Club Céronne Frühlingspokal“. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://ceronne.de/event/fruehlingspokal/>.
- Crimmins, Tricia. „‘Sis switched her whole race’: TikTokers call out tanning culture in ballroom dance“. dailydot.com, 26. Juli 2022. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.dailydot.com/irl/ballroom-dancing-tan/>.
- Dance Masters of America. „Dance Masters of America. History“. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.dmanational.org/history-1>.

- Deutsche Unesco-Kommission. „Register Guter Praxisbeispiele Immaterielles Kulturerbe. Welttanzprogramm (WTP) für den Paartanz“. unesco.de. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.unesco.de/kultur-und-natur/immaterielles-kulturerbe/immaterielles-kulturerbe-deutschland/welttanzprogramm>.
- Deutscher Tanzsportverband e.V. „Allgemeine Informationen zum DTSA“. tanzsport.de. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.tanzsport.de/de/sportentwicklung/deutsches-tanzsportabzeichen>.
- . „Breaking: Olympia 2024“. tanzsport.de, 2023. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.tanzsport.de/de/sportwelt/breaking/olympia-2024>.
- . „Breaking. Unser Weg zu den Olympischen Spielen 2024“, März 2021. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.tanzsport.de/files/tanzsport/downloads/Breaking/Pressemappe.pdf>.
- . „Das Formationsturnier in Stichpunkten“, 1. Januar 2013. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.tanzsport.de/de/service/downloads-und-formulare/formulare>.
- . „Der DTV und seine Mitglieder“. tanzsport.de. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.tanzsport.de/de/verband>.
- . „Deutsche Meister Standard“. tanzsport.de. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.tanzsport.de/de/tanzsportarchiv/hall-of-fame/deutsche-meister-einzel>.
- . „Formationen“. tanzsport.de. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.tanzsport.de/de/service/downloads-und-formulare/sportwelt/formationen>.
- . „Geschichte des Tanzsports in Deutschland und seiner Organisationen seit Beginn des 20. Jahrhunderts“. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.tanzsport.de/de/verband/historie>.
- . „Lehrgänge“. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.tanzsport.de/de/sportwelt/lehre/news>.
- . „Tanzsport Info Service. DTV Pressemappe“, 22. Juli 2021. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. https://www.tanzsport.de/files/tanzsport/downloads/presse/dtv_pressemappe_Juli%202021.pdf.
- . „Turnier- und Sportordnung des Deutschen Tanzsportverbandes e.V. (TSO)“, Januar 2022. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. https://www.tanzsport.de/files/tanzsport/downloads/verband/satzungen_ordnungen/TSO_2021-12_Stand-2022-01-11.pdf.

- . „WDSF Figurenkatalog“, 9. Juni 2019. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.tanzsport.de/files/tanzsport/downloads/sportwelt/sportbetrieb/wdsf-figurenkatalog.pdf>.
- . „WDSF Syllabus – Viennese Waltz“. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.tanzsport.de/de/sportwelt/standard-und-latein/wdsf-figurenkatalog>.
- . „Wertungsrichterzettel Einzelwettbewerbe“. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.tanzsport.de/de/service/downloads-und-formulare/formulare>.
- . „Wertungsrichterzettel Formationen Standard/Latein“. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.tanzsport.de/de/service/downloads-und-formulare/formulare>.
- . „Wertungsrichtlinien für Formationswettbewerbe Standard und Latein“. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.tanzsport.de/de/service/downloads-und-formulare/sportwelt/formationen>.
- . „Wertungsrichtlinien im DTV für die Standard- und lateinamerikanischen Tänze“. tanzsport.de, 1. Januar 1998. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.tanzsport.de/files/tanzsport/downloads/sportwelt/lehre/lehre-ausbildung/wr-richtlinien.pdf>.
- Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V. „Deutscher Verband für Equality-Tanzsport – DVET. Pressemitteilung“. Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., 3. Mai 2008. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <http://www.dm-equalitydancing.de/Pressemitteilungen/Pressemitteilung%20080503%20-%20DVET-Gruendung.pdf>.
- . „Intersexuelle, Transgender oder Transsexuelle im gleichgeschlechtlichen Tanzturnier“. Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., 26. Juli 2018. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.equalitydancing.de/index.php/dvet-neuigkeiten/232-intersexuelle-transgender-oder-transsexuelle-im-gleichgeschlechtlichen-tanzturnier>.
- . „Leitbild des DVET. Selbstverständnis des Equality-Tanzsports im DVET“. Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., 16. Mai 2013. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.equalitydancing.de/index.php/ueber-uns/leitbild-des-dvet#:~:text=Grundsätzlich%20tritt%20der%20DVET%20dafür,Tanzsports%20mit%20seinen%20Aktivitäten%20unterstützten>.

- — —. „Satzung des Deutschen Verbandes für Equality-Tanzsport e. V.“ Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., 17. Mai 2015. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.equalitydancing.de/index.php/ueber-uns/satzung>.
- — —. „Turnierregeln für Equality Tanzwettbewerbe des DVET“. Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., April 2018. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.equalitydancing.de/index.php/downloads#Turnierregeln>.
- Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., und Deutscher Tanzsportverband e.V. „Rahmenvereinbarung zwischen dem Deutschen Tanzsportverband e.V. und dem Deutschen Verband für Equality Tanzsport e.V.“ Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., 28. November 2010. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. https://www.equalitydancing.de/files/Rahmenvereinbarung_DTV-DVET_Nov-2010.pdf.
- Deutscher Verband für Equality-Tanzsport e.V. „Aktion: Rettet den Führungswechsel!“ Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., 22. Oktober 2016. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <http://www.equalitydancing.de/index.php/dvet-neuigkeiten/188-aktion-rettet-den-fuehrungswechsel>.
- — —. „Der DVET - Deutscher Verband für Equality-Tanzsport“. Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.equalitydancing.de/index.php/ueber-uns>.
- Dres, Petra. „Goodbye aus Stuttgart“. goc-stuttgart.de, 18. August 2019. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.goc-stuttgart.de/news/detail/news/goodbye-aus-stuttgart>.
- duden.de. „Kunst“, 2023. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kunst>.
- — —. „lesen“, 2023. Duden. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. https://www.duden.de/rechtschreibung/lesen_dozieren.
- — —. „Sport“, 2023. Duden. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Sport>.
- equalitydancing.de. „3. Equality-Turnier im TSC Savoy München - Tanzsportclub Savoy München e.V. 30.04.2022 - EQT, Männer 18+ A Latein“. Equality Dancing, 30. April 2022. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. https://www.equalitydancing.de/files/Ergebnisse/220430_3EQT_Savoy_MUC/19-eqt_maenner18palat/index.htm.
- ESSDA – European Same-Sex Dance Association. „ESSDA About Us. Founding Notes“, 2. März 2007. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://essda.eu/about/>.

Estler, Heidi. „Die Geschichte der German Open Championships“. goc-stuttgart.de. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.goc-stuttgart.de/event-guide/die-goc-stuttgart>.

Gelb-Schwarz-Casino München e.V. „Ball der Nationen“. balldernationen.eu. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.balldernationen.eu/der-ball>.

— — —. „Nikolauspokal 2022“. balldernationen.eu, 11. Dezember 2022. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. https://www.gsc-muenchen.de/news/news-detailansicht?tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Bnews%5D=265&cHash=4f60fbc3815e293befa22503dc003d51.

Hamburg Dance Academy ADTV Tanzschule. „Paar-Tanzkurse für Wiedereinsteiger“. Hamburg Dance Academy. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.hamburg-dance-academy.de/tanzkurse/erwachsene/paartanz/fuer-wiedereinsteiger.html>.

imfernsehen GmbH & Co. KG. „Gestatten Sie? Tanzunterricht mit dem Ehepaar Fern. 1964-1965“. fernsehserien.de. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.fernsehserien.de/gestatten-sie>.

— — —. „Tanzparty mit dem Ehepaar Fern. 1966-1968“. fernsehserien.de. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.fernsehserien.de/tanzparty-mit-dem-ehepaar-fern>.

Imperial Society of Teachers of Dancing. „Our History“. istd.org. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.istd.org/discover/our-history/>.

in-tanz.de. „Rahmen - Frame“. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.in-tanz.de/lexikon/rahmen.php>.

Künkler, Uwe. „Führung“. Tanzschule Künkler. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.tanzschule-kuenkler.de/tanzschule/tanz-lexikon.html#f>.

— — —. „Tanz-Lexikon“. Tanzschule Künkler. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.tanzschule-kuenkler.de/tanzlexikon>.

— — —. „Tuchföhlung“. Tanzschule Künkler. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.tanzschule-kuenkler.de/tanzlexikon>.

Mochizuki, Koh. „Ballroom Dancer Sparks Debate After Showing Just How Dark She Makes Her Skin For Competitions“. comicsands.com, 28. Juli 2022. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.comicsands.com/ballroom-dancer-debate-dark-skin-2657751269.html>.

NE GmbH Brockhaus. „Lesen“. Brockhaus Enzyklopädie Online. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/lesen?isSearchResult=true>.

- . „Semiotik (Sprachphilosophie)“. Brockhaus Enzyklopädie Online. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/semiotik-sprachphilosophie>.
- Paton, Dean. „Before You Sign Up: Different Types of Partner Dancing“. nwdance.net, 26. Dezember 2014. Letzter Zugriff am 10. Februar 2022. <https://www.nwdance.net/publications/before-you-sign-up-different-types-of-partner-dancing/>.
- Powers, Richard. „Standardization of dance music and tempos“. socialdance.stanford.edu. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. http://socialdance.stanford.edu/syllabi/Standardized_tempos.htm.
- . „The Evolution of English Ballroom Dance Style“. socialdance.stanford.edu, 27. Oktober 2016. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. https://socialdance.stanford.edu/syllabi/English_ballroom_style.htm.
- . „The Three Worlds of Ballroom Dance“. socialdance.stanford.edu, 27. Oktober 2016. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://socialdance.stanford.edu/syllabi/ballroom.html>.
- Prix de Lausanne. „About us. Our Mission.“ prixdelausanne.org, 2023. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.prixdelausanne.org/scholarships-and-awards/>.
- . „Scholarships and awards. Evaluation criteria. Categories of awards.“ prixdelausanne.org, 2023. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.prixdelausanne.org/scholarships-and-awards/>.
- Radler, Dan. „How a Dance Competition is Judged“, 1998. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.vegasdancesport.com/content/how-a-dance-competition-is-judged/>.
- Reulen, Thorsten. „Anfrage zu Same-Sex-Dancing bei-gemischten Turnieren (GOC)“. Deutscher Verband für Equality Tanzsport e.V., Oktober 2018. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. https://www.equalitydancing.de/files/Same-Sex-Dancing_bei-gemischten_Turnieren.pdf.
- riomatic. „Renaming the Jack & Jill : a Recap and a Poll“. yehoodi.com, 14. Mai 2017. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.yehoodi.com/blog/2017/5/14/renaming-the-jack-jill-a-recap-and-a-poll>.
- Riva, Laura. „What it Means to be a ‘Social Dancer’“. nwdance.net, 16. Juli 2016. Letzter Zugriff am 10. Februar 2022. <https://www.nwdance.net/publications/what-it-means-to-be-a-social-dancer/>.

- RTL Interactive GmbH. „Joachim Llambi ist das Urgestein der ‚Let’s Dance‘-Jury“. rtl.de, 10. Januar 2020. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.rtl.de/cms/let-s-dance-2020-joachim-llambi-ist-das-urgestein-der-let-s-dance-jury-245198.html>.
- — —. „Jorge González sitzt wieder neben Motsi Mabuse und Joachim Llambi in der Jury“. rtl.de, 10. Januar 2020. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.rtl.de/cms/let-s-dance-2020-jorge-gonzalez-sitzt-wieder-neben-motsi-mabuse-und-joachim-llambi-in-der-jury-1419734.html>.
- — —. „Let’s Dance“. rtl.de. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.rtl.de/cms/sendungen/lets-dance.html>.
- — —. „Let’s Dance 2022: Start, Kandidaten, Stream auf RTL+ & Co. - alle wichtigen Infos“. RTL News, 10. Februar 2022. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.rtl.de/cms/let-s-dance-2022-start-kandidaten-profitaenzer-sendetermine-stream-co-alle-infos-4895699.html>.
- — —. „Motsi Mabuse sitzt neben Joachim Llambi und Jorge González in der ‚Let’s Dance‘-Jury“. rtl.de, 10. Januar 2020. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.rtl.de/cms/let-s-dance-2020-motsi-mabuse-sitzt-neben-joachim-llambi-und-jorge-gonzalez-in-der-jury-644065.html>.
- Schäfer, Hans-Joachim. „Die Geschichte des Formationstanzens“. Köln: Tsz Schwarz-Gelb Aachen, 1991. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. https://www.tanzsport.de/files/tanzsport/downloads/sportwelt/formationen/ge-schichte_formationstanz.pdf.
- Schuhmacher, Joachim. „WTP - Welttanzprogramm“. in-tanz.de. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.in-tanz.de/lexikon/welttanzprogramm.php>.
- SportRegion Stuttgart e.V. „Der Tanzsport bei Olympia“. SportRegion Stutthart. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.sportregion-stuttgart.de/projekte/jahresmotto/sport-im-wandel/der-tanzsport-bei-olympia-1>.
- Tanzschule Brand GmbH. „Tanzkurse“. Tanzschule Aki Brand Bochum. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <http://www.tanzschule-brand.de/index.php?p=courses&l=Bochum>.
- Tanzsportverband Baden-Württemberg. „Das Majoritäts- und Skatingsystem“. tbw.de, 22. März 2017. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. https://www.tbw.de/fileadmin/downloads/sport/Majoritaets-_und_Skatingsystem.pdf.
- WDR. „16. Mai 1907: Der Tango kommt nach Europa“. wdr.de, 16. Mai 2007. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www1.wdr.de/stichtag/stichtag2798.html>.

- Weitbrecht, Ralf. „Tanzen macht süchtig“. *faz.net*, 6. November 2023. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.faz.net/aktuell/sport/mehr-sport/tanzen-wie-let-s-dance-sich-auf-die-sportart-ausgewirkt-hat-19285354.html>.
- west-coast-swing.net. „Grundlagen“. west-coast-swing.net. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://west-coast-swing.net/tanzen/grundlagen/>.
- World Dance Sport Federation. „Adjudicators Status and Added Qualifications“. www.worlddancesport.org. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.worlddancesport.org/WDSF/Academy/Adjudicators-Status-and-Added-Qualifications>.
- . „Choreographic Competition Rules“. www.worlddancesport.org, 2023. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://dancesport.app.box.com/s/j2i4j5p5n8tz0ijtrdkv7viy7de9og54>.
- . „DanceSport Disciplines“. www.worlddancesport.org. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.worlddancesport.org/About/Dance-Styles/DanceSport-Disciplines>.
- . „General Knowledge Test Study Guide“. www.worlddancesport.org. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.worlddancesport.org/WDSF/Academy/General-Knowledge-Test>.
- . „Introducing New Disciplines within the WDSF Framework: Solo, Synchro, and Choreographic“. www.worlddancesport.org, 16. August 2023. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.worlddancesport.org/News/WDSF/world-dancesport-federation-new-disciplines-solo-synchro-choreographic-world-championships-3349#:~:text=The%20World%20DanceSport%20Federation%20is,promote%20across%20all%20DanceSport%20levels>.
- . „Judging Systems“. www.worlddancesport.org. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.worlddancesport.org/Rule/Athlete/Competition/Judging-Systems>.
- . „Judging Systems 2.1 MARCO“. www.worlddancesport.org, März 2015. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.worlddancesport.org/Rule/Athlete/Competition/Judging-Systems>.
- . „Solo Dance Competition Rules“. www.worlddancesport.org, 2023. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://dancesport.app.box.com/s/2wcchq8y8xt9y3dsrn19wm6h9c9qb4k>.
- . „Synchro Competition Rules“. www.worlddancesport.org, 2023. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://dancesport.app.box.com/s/7uhxrnfput5z751kabmps09vybx501hp>.

- . „Technique Books“. www.worlddancesport.org. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. <https://www.worlddancesport.org/WDSF/Academy/Technique-Books>.
- . „WDSF Competition Rules“. www.worlddancesport.org, 22.06 2021. Letzter Zugriff am 12. Februar 2024. https://www.worlddancesport.org/Division/Professional/Competition/Competition_Regulations.
- YouGov. „Umfrage zur Beliebtheit von Casting- und Reality-Shows in Deutschland im Jahr 2023“. [statista.com](https://de.statista.com), 2023. <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/1385161/umfrage/beliebtheit-von-castingshows-und-reality-shows-in-deutschland-2023/>.

Video

- Allure. „A Ballroom Dancer’s Entire Routine, from Waking Up to the Dance Floor | Allure“. YouTube, 26. Mai 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=hs7by3KxYNA>.
- Ballroom Feed. „How to Lead a Dance Partner“. YouTube, 28. November 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=nBOGpD8WvOY>.
- Ballroom Mastery TV. „How To Walk Backwards in Ballroom Dancing for ALL LEVELS [Why It’s So Important]“. YouTube, 24. Juni 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=qSe9lldEovs>.
- Ballroom Today. „WDSF World Open Prague | Standard Final Waltz“. YouTube, 25. September 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=0GHkCRM8DBc>.
- . „World Championship Standard 2022 Waltz“. YouTube, 24. Dezember 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=IOZcKrnwp1A>.
- Ben Morris. „Improv West Coast Swing - Ben Morris & Dimitri Hector - Desert City Swing 2022 Champions Strictly“. YouTube, 5. Oktober 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=9iFnAcQE7KQ>.
- . „Improv West Coast Swing - Ben Morris & Tara Trafzer - Swingtacular 2022 Invitational Jack & Jill 1st“. YouTube, 9. August 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=uXlE1x0gyfo>.
- Beyond Ballroom. „Sway & Swing Action Technique“. YouTube, 11. Mai 2020. https://www.youtube.com/watch?v=bwNsv0H_b20.

- Champions 4 Dance. „Ballroom Dance Exercises - Turn and Sway / Featuring Steven Grinbergs & Rachelle Plaass“. YouTube, 31. März 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=i2w1D8JkDd4>.
- — —. „Ballroom Dancing Styles - Classic Vs Dynamic / Featuring Steven Grinbergs and Rachelle Plaass“. YouTube, 9. April 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=L7at_kRV-zA.
- Dance Today. „Anna Kovalova | How to bow like a professional | Dance with Anna“. YouTube, 9. Januar 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=Fln9FEP3wK4>.
- — —. „How to Curtsey in Ballroom or Latin Dance“. YouTube, 21. Februar 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=uQHYYBFrLrM>.
- Dancesportlife. „Contra body movement (CBM) explained by Edita Gozzoli“. YouTube, 7. Oktober 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=XpCQTK7JMgQ>.
- DanceSportTotal. „2010 IDSF World Standard - Part I“. YouTube, 6. Februar 2011.
<https://www.youtube.com/watch?v=IXsc32cSt1g>.
- — —. „2017 World Open Standard Copenhagen | The Final Reel | DanceSport Total“. YouTube, 20. Februar 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=qF6gOnwU-II>.
- — —. „2023 WDSF World Championship Standard | Wuxi (China)“. YouTube, 21. Juli 2023. https://www.youtube.com/watch?v=kkY_sL2xlkk&t=3870s.
- — —. „Final | 2021 WDSF PD World ShowDance STD | Leipzig, GER“. YouTube, 26. Oktober 2021. https://www.youtube.com/watch?v=w_EhVdEjHCw&t=257s.
- DizzyfeetTV. „Alex Moore Quickstep - 1936“. YouTube, 18. Juli 2016.
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=iZ1Nv0zY3Ms>.
- Domenico Soale & Gioia Cerasoli. „Alex Moore Waltz silent“. YouTube, 31. August 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=78BrVwUCmRg>.
- Dovgan Dance. „HOW TO FIND THE PERFECT BALANCE IN BALLROOM // Interesting exercises | Dovgan Dance“. YouTube, 4. Juni 2020.
https://www.youtube.com/watch?v=BMARiQH_NQM.
- — —. „IMPROVE CONNECTION IN YOUR BALLROOM POSITION IN 6 MINUTES || Top exercises for ballroom dancers“. YouTube, 20. Mai 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=XqzP835Q0bl>.
- DPV e.V. und WDC German Amateur League e.V. „WM Profi Kür Standard 2013“. YouTube, 16. November 2013.
<https://www.youtube.com/watch?v=CIV0mqfVx00&t=288s>.
- Egils Smagris. „Contrary Body Movement in Dancing and Walking“. YouTube, 20. September 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=GDwlHSaPe80>.

- IDARNOC. „Finale Deutsche Meisterschaften Equality Dance 2011 Dortmund, A Standard Männer“. YouTube, 14. Juni 2011.
<https://www.youtube.com/watch?v=dSy56bH8QKs>.
- — —. „Men Standard, Final 10 Dancecompetition“. YouTube, 19. Februar 2011.
https://www.youtube.com/watch?v=_JcfpP7Wc7I.
- İşte Böyle. „Hessen Tanzt 2022 - Frankfurt Eissporthalle“. YouTube, 17. Mai 2022.
<https://www.youtube.com/watch?v=EE2dtAW6plc>.
- Jose Illanes. „Ben Morris & Maxime Zzaoui - Champions JnJ Champions JnJ Budafest 2015“. YouTube, 14. Januar 2015.
<https://www.youtube.com/watch?v=JNEfdNcxkU8>.
- jtballroom. „How to take the perfect ballroom hold with your partner | Ballroom Dance Tutorials | Episode 1“. YouTube, 6. April 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=1FI83AYfAsU>.
- Léo Lorenzo. „Leo Lorenzo and Igor Pitanguí | ‚U remind me‘ All Star prelims WIL 2022“. YouTube, 16. September 2022.
https://www.youtube.com/watch?v=xHH_fVhvuEc.
- Madame Will You Dance. Tips on correct dancing style by Dinah Harris and Ted Trevor, 1926.* <https://www.britishpathe.com/video/madame-will-you-dance>.
- meintanzlehrer. „Alte Tänze Teil 1“. YouTube, 7. Oktober 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=QVhObs3LHiY&t=130s>.
- — —. „Alte Tänze Teil 2 (Boston, Black Bottom, Alter Tango)“. YouTube, 20. Oktober 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=Wh7XFzaHj2w&t=61s>.
- — —. „Alte Tänze Teil 3 (Alter Foxtrott und Charleston)“. YouTube, 19. November 2017. <https://youtu.be/5306Y6TqEY8?si=g4l-lidvSXGG6I9o>.
- — —. „meintanzlehrer | wochenkalender KW3 | Gehschritte Standard“. YouTube, 15. Januar 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=M4AuV6siYrU>.
- Nerdy WCS. „Call And Response In West Coast Swing“. YouTube, 21. Februar 2021.
<https://www.youtube.com/watch?v=pLX5YtTsn3c>.
- Schade, Jakob. „Sportclub live - Deutsche Meisterschaft der Formationen 2019“. YouTube, 11. November 2019.
<https://www.youtube.com/watch?v=UHIuS90m9tk&t=2271s>.
- — —. „Weltmeisterschaft Formation Latein & Showdance Standard 2017“. YouTube, 15. Dezember 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=7nGBf9ijfoc>.
- Skyline Ballroom TV. „CBM Action | Ballroom Technique“. YouTube, 20. Januar 2021. https://www.youtube.com/watch?v=ZQc_UkNEUXI.

- — —. „CBMP in Outside Partner steps | Ballroom Technique“. YouTube, 27. Januar 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=VeNXr1aW4OI>.
- — —. „Side lead action | Ballroom Technique“. YouTube, 3. Februar 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=XhGp8l1FF8M>.
- TEDx Talks. „Liquid Lead Dancing - It takes two to lead | Trevor Copp & Jeff Fox | TEDxMontreal“, 17. Dezember 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=OH0dK208MNk>.
- The After Party: A West Coast Swing Experience. „Léo Lorenzo & Tara Trafzer ‚Pony‘ - DJ Battle - TAP 2022 - The After Party 2022“. YouTube, 8. Dezember 2022. https://www.youtube.com/watch?v=y1Ss9JSA0_Y.
- The Waltz - By Miss Barbara Miles And Mr Maxwell Stewart - Winners Of The World's Dancing Championships 1924-25*. British Pathe, 1924. <https://www.britishpathe.com/video/the-waltz-by-miss-barbara-miles-and-mr-maxwell-ste>.
- W L E. „BALLTANZRUNDE TANZSCHULE WEISS 01.09.2018 ABSCHLUSSBALL“. YouTube, 3. September 2018. https://www.youtube.com/watch?v=Z1f9I5_NUb4.
- WCSLoveVideo. „‚Pop‘ Thibault Ramirez & Tara Trafzer - All-Stars/Champions WCS Strictly CoA 2023“. YouTube, 20. April 2023. <https://www.youtube.com/watch?v=fsYmzwCWKaU>.
- West Coast Swing. „Jordan Frisbee & Tatiana Mollmann ‚Gravity‘ - Pro Jack & Jill - Budafest 2018 - West Coast Swing“. YouTube, 4. Februar 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=ijV3ie60AP8>.