

**Pas de deux mit dem Klassenfeind.
Zur musikalischen Gestaltung tanzästhetischer Bipolarität in
WHITE NIGHTS (1985) und MAO'S LAST DANCER (2009)**

Hanna Walsdorf, Heidelberg

Intrada

Die Balletttänzer Mikhail Baryshnikov und Li Cunxin sind während des Kalten Krieges unter großem Mediengetöse in den Westen übergelaufen: Der eine floh 1974 aus der Sowjetunion, der andere 1981 aus der Volksrepublik China. Beide setzten sich in die USA ab, um ihre Tänzerkarrieren in Freiheit fortzusetzen. Wenn Baryshnikov nun im fiktionalen WHITE NIGHTS (USA 1985, Taylor Hackford) einen übergelaufenen russischen Tänzer spielt, der mit dem Flugzeug in Sibirien abstürzt und von den Sowjets festgehalten wird, spielt er ein Stück weit sich selbst – einen hochbegabten Tanzkünstler mit klarem Bekenntnis zur westlichen Welt. Im Unterschied dazu ist MAO'S LAST DANCER (AUS 2009, Bruce Beresford) explizit biographisch angelegt und zeichnet den Weg Li Cunxins von der Pekinger Ballettakademie ins Houston Ballet nach. In den Filmmusiken sind die beiden Welten jeweils plakativ voneinander getrennt, westliche und östliche Musik- und Tanzkultur werden sowohl innerhalb als auch außerhalb der Diegese (mal mehr, mal weniger subtil) auf Konfrontationskurs gesetzt – was im Folgenden genauer aufgezeigt werden soll.

Adagio: Hintergrund

Tänzerfluchten aus dem Ostblock in den Westen waren zur Zeit des Kalten Krieges keine Seltenheit. So wurden meist Gastspielreisen dazu genutzt, sich bei der ersten sich bietenden Gelegenheit von der Truppe abzusetzen und im Westen um politisches Asyl zu bitten. Dabei zählen die Fluchten Rudolf Nurejews (1938–1993) und Mikhail Baryshnikovs (*1948), die sich 1961 nach Frankreich bzw. 1974 über Kanada in die USA absetzten, sicherlich zu den aufsehenerregendsten Fällen dieser Art.

By the time Mikhail Baryshnikov defected in 1974, *Time*, along with most other popular weekly and monthly magazines, was featuring regular columns about dance. But »Only a clairvoyant,« *Time* wrote in 1975, »could have predicted that Ballet Dancers Rudolf Nureyev and Mikhail Baryshnikov would be this season's top box office draws in Manhattan.« Baryshnikov, »The Leningrad Kirov Ballet's latest runaway genius,« was driving audiences »to frenzy.« (McLean 2008, 217)

Baryshnikov, bereits damals der männliche Superstar des Petersburger Kirow-Balletts, hatte im Zuge seines Überlaufens öffentlichkeitswirksam mitgeteilt, dass er nicht beabsichtige, jemals wieder in die UdSSR zurückzukehren – woraufhin sein Name umgehend aus den einschlägigen sowjetischen Tanzgeschichtsbüchern verschwand (vgl. Alover 1985, 71). Baryshnikov verkörperte mit seiner tanztechnischen Perfektion und pantomimischen Ausdruckskraft die lange Tradition des russischen/zaristischen Balletts und wurde für sein einzigartiges ›Parfum‹ – das ›gewisse Etwas‹ eines Tänzers – bestaunt und gefeiert. Die Direktiven

der sowjetischen Tanzpolitik waren ihm jedoch, allem Traditionsbewusstsein zum Trotz, schon bald zu eng geworden: Seit der Oktoberrevolution war jegliche Form modernen Tanzes in der Sowjetunion unterdrückt, gar verboten worden, das Handlungsballett galt »als *einzig* akzeptables Genre«. Der Maßgabe des sozialistischen Realismus folgend, wurde die »Vielfalt der Ballettkunst [...] radikal beschnitten« (Alovert 1985, 45; Enz 2007).

Während der stalinistischen Ära war jede Kunstform darauf beschränkt, Bedeutungsträger im realistischen Gewand zu sein. Die Kunst sollte dem Zweck dienen, dem sowjetischen Volk das Leben in einem heiteren, optimistischen Licht vorzuführen. Da jedoch das Ballett seinem Wesen nach weit von den Prinzipien des sozialistischen Realismus entfernt ist, barg zunächst selbst die offizielle Variante des Handlungsballetts einen nonkonformistischen Zug. [...] Anfang der fünfziger Jahre war das Handlungsballett zu seiner eigenen Parodie herabgesunken, die Vorführungen zerfielen in tänzerische Pantomime. Neue choreographische Impulse wurden durch die Einengung aufs Handlungsballett verhindert. [...] als Baryschnikow 1967 debütierte, drohte dem Theater [...] der künstlerische Verfall. (Alovert 1985, 45)

Nach sieben Jahren auf der Leningrader Ballettbühne entschied sich Baryshnikov also zur Flucht, um seine Karriere beim *American Ballet Theatre* und ab 1978 beim *New York City Ballet* fortzusetzen – er wurde mit Kusshand im Westen empfangen. Er wurde einer der größten Stars der westlichen Tanzwelt, überzeugte sowohl als Tänzer in klassischen Repertoirestücken und neuen, avantgardistischen Choreographien als auch als Choreograph: »He danced numerous roles, almost all new to his repertory, with various works created especially for him« (Grescovic 2004,

372). Sein enormes schauspielerisches Talent brachte ihm darüber hinaus große Erfolge in der Filmbranche ein: Für seine Nebenrolle in *THE TURNING POINT* (USA 1977, Herbert Ross) wurde er mit nicht weniger als einer Oscar- und einer Golden Globe-Nominierung geehrt. Im implizit biographisch angelegten Plot von *WHITE NIGHTS* trat er 1985 als aus der UdSSR in den Westen übergelaufener Balletttänzer auf, der mehr aus politischer denn künstlerischer Überzeugung handelt.

Einen kontextuell sehr ähnlichen Werdegang hat der chinesische Tänzer Li Cunxin (*1961) vorzuweisen, der 1981 für einen internationalen Zwischenfall im chinesischen Generalkonsulat in Houston sorgte: In der Pekinger Tanzakademie maoistisch-linientreu zum Balletttänzer ausgebildet, hatte er während eines genehmigten Gastkünstleraufenthaltes bei der dortigen Ballettkompagnie die amerikanische Tänzerin Elizabeth Mackney geheiratet, um in den USA bleiben zu können – was die Vertreter der VR China ihm schließlich um den Preis gestatteten, dass er seine chinesische Staatsbürgerschaft verlor und – vorübergehend, wie sich nach einigen Jahren herausstellen sollte – nicht mehr in seine Heimat reisen durfte.

Das Ballett im reichen Westen war mit dem Ballett, das Li Cunxin aus dem maoistischen China kannte, nicht einmal annähernd zu vergleichen. In den USA war die Tanzkunst frei in Stoffwahl und stilistischer Gestaltung, ästhetischen Neulandserkundungen waren keine kulturpolitischen Grenzen gesetzt. Dagegen mussten die propagandistischen Modellballette, in denen er in China aufgetreten war und die stets kommunistische Ideen zum Thema hatten, ihm wie ein allzu enges Korsett erscheinen: Erst in den 1950er Jahren aus dem seinerzeit ebenfalls kommunistischen Russland importiert, in die alte Tradition der Pekingoper integriert und institutionalisiert, war das Ballett in China in den 1950er Jahren der von Mao Zedong propagierten

»Selbststärkung« der Kultur unterstellt worden: Durch »partielle Übernahme westlicher Errungenschaften« sollte die »von ihm geprägte Parole ›Making Foreign Things Serve China« zum Leitmotiv der Opernreform werden« und fand schließlich ihre »Manifestation in den Revolutionsballetten der KR [= Kulturrevolution]« (Kniesner 2010, 20; siehe auch Mittler 2012). Damit wies das ›chinesische Ballett‹ maoistischer Prägung von Anfang an weit größere Ähnlichkeiten mit dem sozialistisch-realistischen Ballett der UdSSR (und der DDR) auf als mit dem, was sich in der Entwicklung des Balletts vor und außerhalb der Ideologisierung stilistisch und ästhetisch tat. Ballett ist in China bis heute ein randständiges, »vom staatlichen Kulturfonds abhängig[es]« Propagandainstrument geblieben, denn es gibt aktuell gerade einmal »300 Berufsballetttänzer und fünf Ballettruppen« (Xingchuan 2002) – bei mehr als 1,3 Mrd. Menschen ergibt das den verschwindend geringen Anteil von 0.002%.

Anders als im Falle Baryshnikovs (bzw. dessen Filmfigur Nikolai »Kolya« Rodchenkos) scheint Li Cunxins Übertritt in den kapitalistischen Westen jedoch nicht (nur) politisch motiviert gewesen zu sein: Kam hier vielleicht eher ein naiver Freiheitsbegriff zum Tragen, der den chinesischen Tänzer im Verbund mit den Verlockungen der reichen amerikanischen Glitzerwelt zur ›Republikflucht‹ bewog? Unabhängig von der mal implizit, mal explizit biographischen Absicht, Tänzerfluchten abzubilden, werden in WHITE NIGHTS wie in MAO'S LAST DANCER die Tanzstile und Musiken aus West und Ost plakativ gegeneinandergestellt, um darüber den Kontrast zwischen Zwang und Freiheit, in Ideologien erstarrter Gegenwart und alles versprechendem Zukunftsoptimismus herauszustellen. Dabei ist die narrative Strategie, eine konservative Tanzform wie das klassische Ballett auf populäre, ›freie‹ Tanzformen wie Jazz Dance, Hip-Hop (wie etwa in SAVE THE LAST DANCE, 2001), Tap Dance oder postmoderne Tanzästhetik

treffen zu lassen, ein bewährtes Rezept des westlichen Kinos:

With few exceptions, ballet in narrative cinema continues through the first years in the twenty-first century to function much as it did in classical Hollywood's heyday, when the film musical placed popular entertainment forms (however ballet-based their dance techniques may have become) against ballet as formal and stiff but also pleasantly romantic and beautiful, or as a sign of »status and longevity.« Hip-hop and other forms of »street dancing« have now replaced tap or jazz as the »swing« in the »opera vs. swing« narrative, and partly as a result, the racial and ethnic identity of the narratively defined ballet body has become much less emphatically white over the past several decades, a nonwhite body frequently serving as the semantic marker of the vitality and value that the elite art of ballet must acquire »from the street« in order to remain, or become, interesting to new audiences and new generations. (McLean 2008, 218)

So arbeitet auch *WHITE NIGHTS* mit der plakativen Gegenüberstellung von (klassischem und modernem) Ballett und (US-amerikanischem) Steptanz – ohne diesen Kontrast zum Hauptagens des Films zu machen. Im Vordergrund steht hier vielmehr die Negativzeichnung des Sowjetsystems aus amerikanischer Sicht.

Variation 1: WHITE NIGHTS (USA 1985, Taylor Hackford)

Der Spagat zwischen Kommunismus und Kapitalismus war in den 1980er Jahren ein ebenso beliebter wie schwer zu inszenierender Stoff. *WHITE NIGHTS*, mitten im Kalten Krieg entstanden, gewinnt eben dadurch seine

Brisanz, dass kein geringerer als Mikhail Baryshnikov die Hauptrolle spielt. Die Lebensgeschichte des Hauptdarstellers korreliert auf so eindeutige Weise mit dem fiktiven Drehbuch, dass an Filmaufnahmen an den Originalschauplätzen der Handlung nicht zu denken war – eine Drehgenehmigung für Leningrad, das heutige Sankt Petersburg, wäre einem amerikanischen Filmteam unter den gegebenen Vorzeichen niemals erteilt worden; die Sowjets hätten den real geflohenen Tänzer-Schauspieler wohl tatsächlich festgesetzt. So wurde die Filmsequenz rund um den Flugzeugabsturz nicht im sibirischen Norilsk, sondern auf der schottischen NATO-Militärbasis Campbeltown Airport gedreht. Auch die in Leningrad spielenden Szenen wurden nicht wirklich dort, sondern in Helsinki aufgenommen: Regisseur Taylor Hackford »used actual shots of the Kirov Theater and other locations in Leningrad taken by a Finnish travel company on his behalf. Despite the unfair criticism, he kept the true story of these shots secret for years afterward to protect his Finnish partners« (<http://www.imdb.com/title/tt0090319/trivia>). Doch der Reihe nach.

WHITE NIGHTS wird mit einem Stück modernen Tanzes eröffnet: mit *Le jeune homme et la mort* (1946) von Jean Cocteau und Roland Petit, getanzt von Nikolai ›Kolya‹ Rodchenko (Baryshnikov) zu Bachs symphonisch aufbereiteter Passacaglia in c-moll, BWV 582. Durch seine untreue Geliebte in den Selbstmord getrieben, endet diese erste Szene dramatisch mit einem erhängten Hauptdarsteller, dem die Untreue selbst die Totenmaske aufsetzt. Erst hier, nach etwa sieben Minuten getanztem Vorspann, verrät ein Keraschwenk das theatrale Setting des eben Gesehenen. Nachdem alle Credits eingeblendet sind und Kolya/Baryshnikov als umjubelter Bühnentänzer eingeführt worden ist, steuert die Filmhandlung auch schon auf ihren Konflikt zu: Kolya fliegt zusammen mit anderen Kompagniemitgliedern von New York zu einem Gastspiel nach Japan.

Plötzlich kommt das Flugzeug ins Trudeln und muss mitten im sibirischen Nirgendwo notlanden¹ – es ist eine der berühmten »weißen Nächte«. Kolya wird bei dieser Bruchlandung verletzt und auf dem Gelände der »Norilsk Air Defense Base, Siberia« (14:49) in die Krankenstation gebracht. Schon bald werden die dort diensthabenden Sowjets wegen zweifelhafter Ausweispapiere auf ihn aufmerksam. Obwohl er inzwischen US-Bürger ist, gibt er sich zunächst als Franzose aus und verlangt, mit der Botschaft Kontakt aufnehmen zu dürfen. Als weltberühmter Tänzer wird er jedoch von Oberst Chaiko (Jerzy Skolimowski) als übergelaufener, ehemals russischer Staatsbürger erkannt und als »Verbrecher« beschimpft. Während die übrigen Passagiere des verunglückten Flugzeugs nach Moskau gebracht werden sollen, wird Kolya auf dem sibirischen Militärstützpunkt festgehalten.

Die nächste Einstellung führt nach »Olney Island, Raymur, Siberia« (21:10): In einem kleinen Dorftheater absolviert der vor einigen Jahren in die UdSSR übergelaufene afroamerikanische Musicaldarsteller Raymond Greenwood (Gregory Hines) singend und steppend einen Auftritt in Broadway-Manier. Das Provinzpublikum applaudiert maßvoll. Als Raymond hinter der Bühne seine russische Frau Darya (Isabella Rossellini) trifft, betritt unvermutet Oberst Chaiko die Garderobe: Die drei scheinen sich bereits zu kennen, denn Raymond und Darya wirken ob seines Besuches nicht überrascht, zeigen sich jedoch skeptisch darüber, dass er ihnen Hilfe in Aussicht stellt, nach Moskau zurückzukommen. Offenbar ist ihr Aufenthalt in Sibirien alles andere als freiwillig.

¹ Die Flugroute ist dabei wohl dramaturgischen Gründen geschuldet, ist doch die Strecke über den gesamten eurasischen Kontinent etwa um ein Drittel länger als die Westroute über den Pazifik.

Nur kurz rückt nun Kolyas Managerin in der »American Embassy Moscow« (28:54) ins Bild, die ihn aus der Gewalt der Sowjets befreit sehen und in die USA zurückbringen will. Der aber hat den Militärstützpunkt zwischenzeitlich verlassen und wacht bei Raymond und Darya in Taymur auf (30:12). Als er seine Lage realisiert, unternimmt er sogleich einen Fluchtversuch, der aber ebenso misslingt wie ihm der Griff zum Telefon von Raymond verwehrt wird. Das gegenseitige Misstrauen ist offensichtlich, bis Raymond seine Geschichte erzählt: von der Rassenproblematik in den USA, seiner Zeit beim Militär und dass er in den Krieg geschickt wurde – ein Einsatz, den er offenbar zum Überlaufen in die UdSSR genutzt hat. Wie das genau vonstatten gegangen sein soll, erfährt man nicht. Der gemeinsame Gegner Oberst Chaiko, der Raymond und Kolya kontrolliert und ihren Aufenthaltsort bestimmt, lässt sie zu Verbündeten werden. Politisch (und tanzästhetisch) könnten die beiden jedoch unterschiedlicher kaum sein. Nachdem ihm der Oberst bei einer Jeepfahrt zu einem Steinbruch diesen als zukünftigen Arbeitsplatz angedroht hat und ihn damit unter Druck setzt, dass er abgehört werde, ist Raymond plötzlich freundlich zu Kolya: Er solle doch wieder in der UdSSR auftreten, ihm würden Privilegien gewährt. Raymond hat keine andere Wahl, als sich zum Komplizen des Oberst und damit des KGB machen zu lassen, wenn er selbst mit seiner Frau zurück nach Moskau will.

Doch heißt die nächste Station des Films, in der Kolyas Bühnencomeback eingeleitet werden soll, nicht Moskau, sondern Leningrad. Zusammen mit Raymond und Darya wird Kolya im Auto des Oberst durch die Stadt gefahren; als sie das Kirow-Theater (heute: Mariinsky-Theater) passieren, wird Kolya eröffnet, dass er bei der Saisonöffnung tanzen und als reuiger Rückkehrer präsentiert werden soll. In seiner mondänen ehemaligen Wohnung scheint alles so, wie er es zurückgelassen hatte – bis auf die

Abhörgeräte. Kolya, Raymond und Darya ziehen in die Wohnung ein, denn Raymond hat den Auftrag, Kolya zum Training zu animieren und an den Oberst Bericht zu erstatten. Gleich das erste gemeinsame Training mündet in ein Tanzbattle: Aus einem Ghattoblaster, also innerhalb der Diegese, plärnt 80er-Jahre-Popmusik, Kolya wettet um zehn Rubel für zehn Pirouetten – und schafft elf, begleitet von Lou Reeds »My Love Is Chemical« (55:00-57:01). Dieser erste Punkt im Stilvergleich zwischen Ballett und Steptanz geht an das Ballett.

Kolyas ehemalige Ballettpartnerin Galina Iwanowa (Helen Mirren) betritt den Tanzsaal, schickt Raymond hinaus und macht Kolya Vorwürfe wegen seiner Flucht in den Westen. Als Kolya sie um Hilfe bittet, um wieder in den Westen zu kommen, verweigert sie ihm diese – auch sie ist von Oberst Chaiko darauf angesetzt worden, Kolya vom Auftritt im Kirow zu überzeugen. Als sie wieder gegangen ist, traut sich Raymond zurück in den Tanzsaal und stept zur Musik aus dem Ghattoblaster. Kolya steht der Sinn derweil nach Flucht: Er steigt kurzerhand durch eine Luke aufs Dach, klettert durch ein Fenster in den Trainingsraum einer Ballettklasse und stellt sich den Nachwuchstänzern vor. Doch zu seinem Schrecken haben die jungen Eleven noch nie von ihm gehört – ein Drehbuchdetail, das mit der wahren Geschichte Baryschnikows übereinstimmt (s.o.). Wieder in Kolyas Wohnung werden Kolya, Raymond und Darya vom Oberst und seinem Gefolge an KGB-Leuten beim Abendessen gestört: Darya soll Leningrad verlassen, weil Raymond Kolya mit Eleven habe sprechen lassen. Sie wird abgeführt, Raymond und Kolya bleiben streitend in der Wohnung und drehen – im Wissen um die Abhörgeräte – den Ghattoblaster laut auf. Amerikanische Popmusik.

Die entscheidende Tanzszene spielt auf der Bühne des Kirow-Theaters, wo Galina in trauriger Stimmung neben einem Kassettenrekorder auf dem Boden sitzt und Liedern des 1980 verstorbenen Liedermachers Wladimir Wyssozki lauscht. Kolya kommt zu ihr auf die Bühne, sie stellen die Musik aus, reden über den bevorstehenden Balanchine-Abend und Kolyas Rückkehr ans Kirow. Und über Freiheit. Kolya dreht die Musik wieder auf (»I want to scream like he does! [...] Look at me!«) und beginnt zu Wyssozkis Autorenlid »Koni priveredlivye« (Кони привередливые, dt. »Launische Pferde«, 1972) zu tanzen (1:17:00-1:18:55). Er zeigt Galina damit, was in Fortführung des akademischen Tanzes bewegungssprachlich machbar ist, was er in den USA an stilistischen Sensationen und Ausdrucksmöglichkeiten gelernt hat. Dabei hat Baryshnikov die Gestaltung dieser Szene der für den Film verantwortlichen Choreographin Twyla Tharp – einer Vertreterin der zeitgenössischen Tanzmoderne, die in der UdSSR nicht stattfinden durfte – aus der Hand genommen:

She started choreographing the scene where Baryshnikov returns to the empty Maryinsky Theater and dances his farewell, but Baryshnikov felt he needed something more personal, more Russian, to express the [Vysotsky] music, so he took over making the dance and she offered her advice. (Siegel 2006, 164)

Baryshnikov/Kolya lässt die russische Schule des Balletts in seinem »improvisierten« Tanz nahezu vollständig hinter sich. Den Körper unter Hochspannung, springt und rennt und wirbelt er umher, streckt und beugt seine Gliedmaßen maximal, hüpf mal auf dem Zehenspann und wirft sich mal flach auf den Boden, zeichnet geometrisch-eckige Linien in den Raum. Die emotionale Anspannung und körperliche Anstrengung sind ihm dabei

ins Gesicht geschrieben. Galina, die diese Art zu Tanzen vermutlich nie zuvor gesehen hat, ist von der Energie des Tanzes und der Ausdruckskraft ihres ehemaligen Kollegen überwältigt, sie bricht in Tränen aus. Dabei dürften auch die eindringlichen Verse des aus dem Kassettenrekorder scheppernden Liedes von Wyssozki, zu dem sich Kolya bewegt, eine entscheidende Rolle spielen. Sicherlich nicht zufällig wurde hier dieser verbotene Künstler gewählt, dessen Konzerte stets illegal organisiert wurden und dessen Lieder in zigtausendfach vervielfältigten, jedoch kaum je offiziell freigegebenen Mitschnitten in die russischen Haushalte gelangten. Mit seinen gesellschafts- und regimekritischen Texten traf er den Nerv seiner Zeit und hatte so schon zu Lebzeiten einen regelrechten Nationalheldenstatus inne. Nur zur brachial geschlagenen Gitarre singt er mit kraftvoller, tief-rauchiger Stimme von gejagten Pferden und Todesfurcht (vgl. Pfandl 1993):

Launische Pferde

Nah am Abgrund, hart am Rand
peitsch ich, jag ich meine Pferde.
Schlucke Nebel, saufe Wind und atemlos
spüre ich entzückt – ich gehe drauf.

Langsamer, Pferde, nicht so schnell,
achtet nicht auf die Peitsche.
Doch mir wurden launische Pferde gegeben.
Hab mein Leben nicht zu Ende gelebt,
werd mein Lied nicht zu Ende singen.

Ich tränke die Pferde
und singe, na schön.
Und bleib noch ein wenig
am Abgrund stehn.

Wie eine Feder im Orkan, so werd ich weggefegt
und morgen schafft man mich im Schlitten fort.
Gemächlich, meine Pferde, fällt in Trab.
Verlängert mir den Weg zum letzten Ort.

Langsamer, Pferde, nicht so schnell,
sollt der Knute nicht gehorchen.
Doch mir wurden launische Pferde gegeben.
Hab mein Leben nicht zu Ende gelebt,
werd mein Lied nicht zu Ende singen.

Ich tränke die Pferde
und singe, na schön.
Und bleib noch ein wenig
am Abgrund stehn.

Als Gast bei Gott kommt man nie zu spät.
Sind das Chöre von boshafte Engeln?
Oder das Glöckchen, das schluchzt wie toll,
oder ist es mein eigener Schrei?

Langsamer, Pferde, nicht so schnell,
Galoppiert und hört auf zu fliegen.
Doch mir wurden launische Pferde gegeben.
Hab mein Leben nicht zu Ende gelebt,
würd mein Lied gern zu Ende singen.

Ich tränke die Pferde
und singe, na schön.
Und bleib noch ein wenig
am Abgrund stehn.²

Der fatalistische Unterton dieses Autorenliedes bezieht sich auf den Kontext der Filmszene, aber wohl nicht auf eine etwaige Todeserwartung Kolyas, sondern allgemeiner auf die Endgültigkeit des bevorstehendes Abschieds von Leningrad und dem Kirow-Theater, seiner alten Heimat. Offenbar weiß

² Zitiert aus: Kann, Brigitte van (1986) Wladimir Wyssotzkij: Wolfsjagd. Gedichte und Lieder (russisch und deutsch), Frankfurt a.M.: neue kritik, S. 142-145. Dem Schauspieler und Sänger wurde 2011 das Biopic WYSSOZKI – DANKE, FÜR MEIN LEBEN (OT VYSOTSKIY. SPASIBO, CHTO ZHIVVOY, RUS 2011, Piotr Buslow) gewidmet.

er, dass Galina vom Oberst unter Druck gesetzt wird und keine andere Wahl hat, als mit ihm zusammenzuarbeiten – auch das verstärkt die Emotionalität der Szene. Direkt nach seinem Tanz spricht er die in Tränen aufgelöste Galina darauf an, sie streiten über ihre (unfreiwillige) Kooperation mit dem KGB und seine (erste) Flucht. Dabei hat die Musik fast unmerklich gewechselt: Ohne dass einer der beiden den Kassettenrekorder mit der Wyssozki-Aufnahme gestoppt hat, verlässt die Musik die Diegese. Sentimentale Klänge einer Solo-Gitarre untermalen das Gespräch von Kolya und Galina.

Der Konflikt des Films hat hier seinen fulminanten Höhepunkt erreicht, die Lösung wird in den nächsten Minuten vorbereitet. Im Foyer des Kirow-Theaters bewegen sich der Oberst, Galina und Wynn Scott (John Glover), ein Mitarbeiter der US-Botschaft, durch das Gewühl des Premierenpublikums (1:20:40). Im Hintergrund erklingt Chopin, als Galina kurz die Gelegenheit zu einer heimlichen Verabredung nutzt, um mit Scott über Kolya zu sprechen – sie will ihrem ehemaligen Tanzpartner nun doch helfen, zurück in seine neue westliche Heimat zu gelangen (Kolyas Managerin hat sich in der Botschaft hartnäckig dafür eingesetzt). Während sich Kolya und Raymond im Proberaum weiterhin Dehnübungen und Muskeltraining zu popmusikalischen Rhythmen aus dem Ghetto-Blaster widmen (1:24:14), trifft sich Galina auf einem belebten Markt – dem »Ploschad Mira Bazaar« – mit einem Botschaftsmitarbeiter, um ihm den aktuellen Aufenthaltsort des bedrängten Tänzers zu verraten.

Dieser wird auf ein Neues vom Oberst befragt: Nachdem Raymond aus dem Proberaum geschickt wurde, beginnt der KGB-Mann über ihn und seine Frau Darya zu lästern – und Kolya spielt das Spiel mit, gibt gar den Rassistin, um die inzwischen entstandene Freundschaft zu Raymond zu

verschleiern (1:28:36). Zurück in der Wohnung – Darya ist wieder da – gesellt sich zu den politischen Verwicklungen und Gewissenskonflikten eine private Wendung hinzu, als sie Raymond eröffnet, dass sie schwanger ist (1:31:28) – dazu ertönt Phil Collins‘ »Separate Lives«, auf dem Soundtrack als »Love Theme from White Nights« deklariert. Doch für Romantik bleibt keine Zeit, gilt es doch, Kolyas Fluchtplan in die Tat umzusetzen. Bei einem letzten gemeinsamen, diesmal synchronen Tanz zu David Packs »Prove Me Wrong« vereinbaren sie »heute Nacht« als Zeitpunkt für ihren Ausbruch aus der überwachten Wohnung. In dieser Szene steht nicht mehr der Wettstreit zweier Männer mit konträren politischen Überzeugungen und mithin zweier Tanzästhetiken im Mittelpunkt, sondern die Demonstration des Schulterschlusses im Angesicht des gemeinsamen Gegners. Nun muss Raymond nur noch Darya zur Komplizenschaft überreden, während Kolya im Bühnenraum des Kirow-Theaters Galina trifft, die ihm den Treffpunkt mit dem Fluchthelfer Scott nennt. Kolya nimmt (diesmal wohl endgültig) Abschied von vom Kirow (1:42:50).

Zurück in der Wohnung, simulieren Kolya, Raymond und Darya für die im Abhörraum des Hauses befindlichen KGB-Männer einen heftigen Streit, den Ghetto-Blaster dazu laut aufgedreht. Kolya beginnt sich aus dem Fenster abzuseilen, um dann, begleitet von extradiegetischer Musik, wagemutig an und über Mauern und Rohre im Innenhof zu klettern (1:48:00). Auch Darya schafft es noch, über das von Kolya gespannte Seil auf die andere Seite des Hofes zu balancieren. Raymond jedoch muss nach wenigen Metern umkehren, als direkt unter ihm der Oberst vorfährt. Zwar bemerken dieser und sein Gefolge von dem Fluchtversuch zunächst nichts und suchen zielstrebig den Überwachungsraum des Wohnhauses auf. Raymond versucht sie im Treppenhaus von den Fliehenden abzulenken, als im Abhörraum schließlich auffällt, dass in der Wohnung eine Kassettenaufnahme mit dem

zuvor inszenierten Streit in Endlosschleife läuft. Doch da sind Kolya und Darya bereits hinausgeschlichen. Sie schaffen es bis zur Löwenbrücke (einer Fußgängerbrücke über den Gribojedow-Kanal), wo sie von Scott abgeholt werden (1:56:50). Der Oberst nimmt die Verfolgung auf – stilecht untermalt mit Agentenfilmmusik aus der Feder von Michel Colombier. Direkt vor dem Ziel der Flüchtigen (der amerikanischen Botschaft), wo unerklärlicherweise bereits eine große Menschenmenge versammelt ist und zahlreiche Fotografen Stellung genommen haben, kollidiert der Fluchtwagen mit einem Fahrzeug der Verkehrspolizei (1:59:57). Kolya und Darya steigen aus und gehen an den Umstehenden vorbei zur Botschaft – der Oberst tut es ihnen gleich und »übergibt« die beiden an die feindliche diplomatische Vertretung. Und Raymond? Er ist in der Gewalt des KGB und rechnet mit den schlimmsten Konsequenzen für seine Fluchthilfe. Die Szene wechselt an einen Waldrand in dunkler Nacht (2:03:20): Raymond steigt angsterfüllt und zitternd aus einem KGB-Wagen, wird jedoch wider Erwarten nicht etwa exekutiert, sondern gegen einen sowjetischen Gefangenen ausgetauscht. Kolya, Raymond und Darya sind frei.

Variation 2: MAO'S LAST DANCER (AUS 2009, Bruce Beresford)

Die vermeintlich große Freiheit des Westens fungiert auch in MAO'S LAST DANCER als Leitidee für die Geschichte einer Tänzerflucht – diesmal aus der VR China in die USA. Der 2009 in China, den USA und Australien gedrehte Film basiert in weiten Teilen auf der 2003 erschienenen Autobiographie des chinesischen Balletttänzers Li Cunxin und scheint kaum gesellschaftskritische Ambitionen zu integrieren. Stattdessen setzt der Film

auf das Erlebnis des Kulturschocks, ohne das eine oder andere politische System dabei zu be- oder verurteilen.

MAO'S LAST DANCER beginnt in der Erzählgegenwart, als der bereits erwachsene Li Cunxin (Chi Cao) 1980 am Flughafen in Houston eintrifft und von seinem Gastgeber Ben Stevenson (Bruce Greenwood) durch die Stadt zu dessen Domizil gefahren wird. Li staunt über die Wolkenkratzer, über Bens großes Haus und noch viel mehr darüber, ein eigenes geräumiges Gästezimmer beziehen zu dürfen. Schon nach drei Minuten wird in einer Rückblende der Ort von Lis Kindheit in China eingeführt: »Provinz Shandong, China, 1972« wird eingeblendet und zur akustischen Verortung zusätzlich mit (vorgeblich) chinesischer, pentatonischer Flötenmusik unterlegt. Als der Kamerablick in Lis Schule schwenkt, verstummt die säuselnde Melodie – Parteifunktionäre betreten unvermittelt das Klassenzimmer, lassen sich von den Schülerinnen und Schülern ein maoistisches Propagandalied vorsingen und erklären der Lehrerin, dass sie gekommen seien, um Schüler für einen »speziellen Test« auszusuchen. Die linientreue Lehrkraft schlägt Li vor, der aus einer armen Bauernfamilie mit sieben Söhnen stammt.

Zurück in der Erzählgegenwart ist der jugendliche Li vom Überfluss und Glanz, den er in den USA zu sehen bekommt, weiterhin überwältigt (6:25). Bei seinem ersten (modernen) Balletttraining in Houston ertönt Musik von Gershwin, die auch noch in die nächste Einstellung herüberreicht, in der Li zusammen mit Ben durch eine Shopping Mall schlendert. Dass die Verlockungen dieser kapitalistischen Glitzerwelt ihn vom rechten Weg abzubringen vermöchten, wird Li bei einem Pflichtbesuch im chinesischen Konsulat eingeschärft, man gemahnt ihn zur Linientreue. Die folgende Rückblende (9:19) – wieder mit »chinesischer« Musik unterlegt – nimmt

den Faden der Erzählvergangenheit wieder auf: Li und sein Vater sitzen in ihrem düsteren Zuhause, und der Vater spricht seinem Sohn mit einer Geschichte Mut für das bevorstehende Vortanzen in Qingdao zu. Nachdem Li sich dort erfolgreich präsentiert hat, statten eigens aus Peking angereiste Funktionäre Lis Heimatdorf einen Besuch ab und befragen seine Eltern (Joan Chen und Shuangbao Wang), ob in den letzten drei Generationen Klassenfeinde in ihrer Familie gewesen seien. Da dies offenbar nicht der Fall ist, steht Lis Aufnahme in die Pekinger Ballettakademie nichts mehr im Wege. Mit einer Freudenfeier und persönlichen Geschenken wird der Junge aus seinem Dorf verabschiedet. Eine kurze Vorausblende in die Houstoner Gegenwart macht den Kulturschock deutlich, den der aus ärmlichen Verhältnissen stammende Li angesichts der vielen geschenkten Kleidungsstücke erleidet (14:39).

Lis erste Ballettstunde in »Peking, 1973« beginnt – entgegen weltweit üblichem Standard – mit der rechten Hand an der Stange (16:45). Der Internatsalltag ist hart, voller Training, Heimweh und Propagandaunterricht: In kapitalistischen Ländern ist es finster und unvorstellbar schrecklich, wird den chinesischen Nachwuchstänzern weisgemacht. Ein Sprung in die Erzählgegenwart (23:45) kontrastiert diese Aussage mit einem Diskobesuch in Houston, wo Li über ausgelassen tanzende Menschen staunt und seine erste Cola probiert. Als Teenager in der Pekinger Ballettakademie hat Li von derlei Freizeitgestaltung nicht einmal zu träumen gewagt: Wiederholt als zu schwach kritisiert und darüber in Selbstzweifel verfallen, trainiert Li verbissen allein, auch nachts, und wird dabei nur vom sympathisch gezeichneten Lehrer Song (Hui Cong Zhan) unterstützt. Der Erfolg stellt sich rasch ein: Bei einer Ballettpräsentation vor Madame Mao und weiteren Politfunktionären darf er eine Hauptrolle tanzen. Während die Diktatorengattin sich darüber beschwert, dass sie in dem propagandistischen

Schülerballett das »Antlitz der Revolution« vermisse, interessieren sich die Lehrer der Akademie mehr für den Stilvergleich zwischen der Waganowa-Methode und chinesischen Lehrmethoden, bewundern die Leistungen von Baryschnikow, Nurejew und Wassiljew. Dass Lehrer Song sich offen für den ausländischen Stil zeigt, wird ihm zum Verhängnis: Er wird entlassen. Bevor er jedoch geht, übergibt er Li eine Videokassette und ermutigt ihn zu unermüdlichem Training (30:22).

Die nächste Tanzvorführung (31:48-33:53), die die Schüler unter den strengen Augen von Madame Mao und anderen Funktionären absolvieren, entspricht ganz den Vorstellungen (bzw. propagandistischen Vorgaben) der Jury: Vor blutrotem Hintergrund tanzen ausgewählte Eleven in Uniform und mit Gewehren als Requisiten ein militaristisch entworfenes Schaustück zu hybrider westlich-chinesischer Symphonik, das sich zwar der klassischen westlichen Ballettästhetik bedient, aber vom Genretypus her eindeutig dem maoistischen Modellballett zuzuordnen ist. Ein Feind der Revolution wird von einem proletarischen Volkshelden erschossen, unter stolzem Fahنشwenken marschieren die uniformierten Tänzerinnen und Tänzer einer glorreichen Zukunft entgegen. Die für den Film auf zwei Minuten kondensierte Handlung mag von jenem Schlachtruf Mao Zedongs inspiriert gewesen sein, der der Filmadaption des Modellballetts *Das rote Frauenbataillon* vorangestellt war (vgl. Kniesner 2010, 72):

Ohne eine Volksarmee hat das Volk gar nichts. Der revolutionäre Kampf ist ein Kampf der Volksmassen, der nur durch die Mobilisierung der Massen und indem man sich auf die Massen stützt, geführt werden kann. Jeder Kommunist sollte die Wahrheit begreifen: »Die politische Macht erwächst aus den Gewehrläufen.«

Lehrer Song ist der einzige im Publikum, der nicht zufrieden und freudestrahlend, sondern mit Tränen in den Augen mit ansieht, was die ideologische Verbrämung hier aus der Kunst des Balletts gemacht hat. Doch die Ära der Modellopern sollte mit dem Tode Maos zu Ende gehen: In den Film hineingeschnittene Fernsehaufnahmen aus dem Jahr 1976 zeigen trauernde Massen (36:50). Für China bedeutete Maos Tod nicht nur den politischen Wechsel – Deng Xiaoping übernahm nun die Führung des Landes –, sondern auch eine schrittweise Lockerung der Kontrolle der Bevölkerung und eine Öffnung der Grenzen. So durfte Ben Stevenson zusammen mit zwei Ersten Solisten seiner Houston Ballet Company 1980 die Pekinger Ballettakademie besuchen, wie der Film weiter erzählt. Die Gastkünstler zeigen moderne Pas de deux zu Gershwin und fordern die chinesischen Tanzstudenten zum Mitmachen auf. Die brillante Technik der asiatischen Kollegen begeistert Ben und seine Kollegen, sie trainieren zusammen (mit französischen Begriffen!) und präsentieren schließlich einen gemeinsamen Auftritt von Li und Mary McKendry (Mitglied der HBC und Lis spätere Ehefrau). Bei einem Ausflug zur chinesischen Mauer beraten die Houstoner Tänzer, wen sie als Austausch Kandidaten vorschlagen könnten – die Wahl fällt auf Li.

Wieder Gegenwart. Beim Training in den Tanzsälen des Houstoner Theaters lernt Li die engagierte Tänzerin Liz (Amanda Schull) kennen (43:51), sie freunden sich schnell an, verlieben sich ineinander. Doch damit der Aufregung nicht genug: Für Li ergibt sich bald die Gelegenheit, den verletzten Bobby in einer wichtigen Aufführung von *Don Quixote* zu vertreten. Im »Miller Theater, Houston« sitzen dabei keine geringeren als der damalige Vizepräsident Bush (sen.) und seine Frau Barbara im Publikum. Als eine Mitarbeiterin des Theaters Li als Interpreten des Basil ankündigt, erinnert sich dieser in einer weiteren Rückblende an seine

Familie und an Lehrer Song – der folgende Auftritt wird ein riesiger Debüterfolg für den chinesischen Gasttänzer. Schon wenig später soll er die Zweitbesetzung des Prinzen in *Schwanensee* sein, kurz ist er im Pas de deux mit Odette, dem (positiv konnotierten) weißen Schwan, zu sehen (1:01:37). Alle Zeichen stehen auf Erfolg, Li identifiziert sich bereits vollständig mit dem westlichen Ballett und kann sich nicht vorstellen, jemals wieder chinesische Modellballette zu tanzen. Doch als sein Antrag auf eine Aufenthaltsverlängerung abgelehnt wird und er offiziell und vor Publikum im Houstoner Theater verabschiedet worden ist, nimmt die Verzweiflung überhand: Anstatt dem ihm zu Ehren ausgerichteten Empfang im Theaterfoyer beizuwohnen, zu dem auch der chinesische Konsul erschienen ist, sucht er den auf Einwanderungsrecht spezialisierten Rechtsanwalt Charles Foster (Kyle MacLachlan) auf. Noch am selben Abend heiratet er auf dessen Ratschlag seine Freundin Liz, um auf diese Weise das erträumte Aufenthaltsrecht zu erlangen.

Als er nun zusammen mit Anwalt Foster, Liz, Ben, der Kompaniemanagerin und anderen Beteiligten das Konsulat betritt (1:09:00), um seine Landsleute über seine Bleibeabsichten zu informieren, wird er umgehend dort festgehalten und von seinen amerikanischen Begleitern getrennt. Konsul Zhang (Ferdinand Hoang) redet Li ins Gewissen, lügt ihm vor, seine Freunde seien längst wieder gegangen, und dass er doch an seine Familie denken solle. Foster ist alarmiert und setzt sich telefonisch mit einem hohen Richter und mit dem Außenministerium in Verbindung – der Behauptung des Konsuls, Li habe sich nun doch zur Heimkehr entschlossen, will er zu Recht keinen Glauben schenken. In dieser hoheitlich uneindeutigen Szene fehlt folgerichtig jegliche musikalische Untermalung: Wohl zum einen, weil das Soundtrack-Konzept des verantwortlichen Filmkomponisten Christopher Gordon ganz auf Ost-West-Polarisierung setzt (»chinesische«,

weil pentatonische Säuselmelodien vs. westliche Ballett- und Populärmusik als Lokalkolorit), und zum anderen, weil die Dramatik dieser Szene schlicht keiner akustischen Auffüllung bedarf.

Inzwischen ist auch die Presse auf die Krisensituation im chinesischen Konsulat aufmerksam geworden (1:17:09), das FBI und die chinesische Botschaft in Washington werden informiert. Unter dem öffentlichen Druck gibt der Konsul schließlich nach und gestattet Li, in den USA zu bleiben – allerdings dürfe er nie wieder nach China zurück. Als Li seine eben gewonnene Freiheit realisiert, setzt im Hintergrund wieder chinesische Musik ein, und eine Blende in sein Heimatdorf zeigt seine Eltern, die von Parteifunktionären über das Überlaufen ihres Sohnes in Kenntnis gesetzt werden (1:20:57). Li wird fortan von einem schlechten Gewissen und erschreckenden Alpträumen geplagt (wohl in Anspielung auf Szenen, die er während der Kulturrevolution erlebt hat, sieht er seine Eltern mit umgehängten Schrifftafeln marschieren und zur Erschießung niederknien). Seine düstere Gemütslage illustrieren Gordon und Regisseur Bruce Beresford überzeugend mit Donnergerollen und einer kurzen Szene aus *Schwanensee*, in der Li mit dem schwarzen Schwan Odile zu sehen ist. Während Li seine Ballettkarriere erfolgreich fortsetzt (so tanzt er z.B. die Hauptrolle in Stevensons *The Miraculous Mandarin* zu Musik von Bartók), geht seine Ehe mit Liz in die Brüche.

Im Theaterfoyer trifft Li auf Konsul Zhang, der ihm von seinen Eltern erzählt und ihm Unterstützung bezüglich einer möglichen Kontaktaufnahme zusagt. Seine Bemühungen werden schon bald belohnt: Im »Wortham Theater, Houston, 1986« kündigt Ben dem Publikum eine Verzögerung an, da man noch auf Ehrengäste warte. Li, der nichtsahnend hinter den Kulissen in der Maske sitzt und sich auf seinen Auftritt als Opfer im *Sacre du*

Printemps vorbereitet, bemerkt von der Ankunft seiner Eltern nichts, die unter Applaus zu ihren Plätzen geleitet werden und zum ersten Mal in ihrem Leben einer Ballettaufführung, noch dazu in den USA, beiwohnen. Als das *Sacre* (1:37:01–1:40:11) beginnt – für den Film ist es drastisch gekürzt –, wirken Lis Eltern vor allem verschreckt, die Mutter weint sogar. Man mag es ihr nachsehen, dass das *Sacre* in der Choreographie von Glen Tetley (ursprünglich für das Bayerische Staatsballett 1974 geschaffen) auf sie befremdlich wirkt.

In 1974, Glen Tetley devised his version for the Bavarian State Opera Ballet. His choreography, a masterful combination of classical ballet movement and modern dance technique, reflects his training and performance experience in both schools. For the Munich dancers, he created a challenging ensemble work and a tour de force role for a male dancer, who portrays a youth chosen for the Spring sacrifice. In this stark ballet, the primal society depicted has no ethnic characteristics; perhaps they are merely the inhabitants of human consciousness. A full ensemble and a chorus of 12 male dancers convey the driving force of Stravinsky's raw rhythms, and a couple representing parent figures connect and couple to affect his rebirth.

The ballet was remounted for American Ballet Theatre in 1976, providing a striking vehicle for the young Mikhail Baryshnikov, with Martine van Hamel and Clark Tippet as the parent figures. In recent years, Tetley's *Le Sacre* has been successfully restored by Houston Ballet and Ballet West in Salt Lake City. (Windreich 2005)

In MAO'S LAST DANCER mimt Li das männliche Frühlingsopfer: In einer energetischen Performance voller Sprünge und inszenatorischer Dramatik begeistert er das Publikum und macht, natürlich, seine Eltern stolz. Diese erblickt Li erst, als er zur Verbeugung an die Bühnenkante tritt, und der die

Tonebene des Films dominierende Applaus macht der bekannten chinesischen Flötenmelodie Platz. Die Eltern kommen zu ihrem gefeierten Sohn auf die Bühne, es ist ein rührendes Wiedersehen. Vom Jubel des Publikums künden nur noch die bewegten Bilder bewegter Menschen. Drei Jahre später besucht Li zusammen mit seiner Tanzpartnerin (und seit 1987 zweiten Ehefrau) Mary McKendry (Camilla Vergotis) sein Heimatdorf in der »Provinz Shandong, China«, auch Lehrer Song ist anwesend. Li und Mary tanzen im Staub des Dorfplatzes einen Pas de deux zu sentimental, extradiegetischen Streicherklängen – mit pathetischer Schlusspose unter der chinesischen Flagge.

Coda: Fazit

Die Gegenüberstellung von West und Ost wird im fiktiven WHITE NIGHTS nur auf der allgemeinen narrativen Ebene plakativ in Freiheit (Demokratie) und Zwang (Einparteienstaat bzw. Diktatur) übersetzt. Wo es aber um die Zuordnung der hier verwendeten Tanzstile geht, erweist sich die Kontrastierung als weniger eindeutig, denn sowohl Ballett/Modern Dance als auch Tap Dance/Pop tragen ein Freiheitspotential in sich, das sich je nach kulturellem, politischem und auch biographischem Kontext entfalten kann oder eben nicht. So steht die Figur Kolyas/Baryshnikovs in WHITE NIGHTS für beides, indem er mit dem strengen akademischen Tanz (Zwang) und den Erkundungen des Modern Dance (Freiheit) die Brücke zwischen der UdSSR und den USA schlägt. Diese intrapersonelle Polarisierung wird durch den interpersonellen Kontrast zu Raymond ergänzt, wird hier doch zusätzlich das Aufeinandertreffen von »Hochkultur« und »Popularkultur«

inszeniert. Auf musikalischer Ebene verschmelzen diese beiden – durch den Ghettablaster und das, was er in den diegetischen Raum transportiert.

Der für die Tanzszenen in MAO'S LAST DANCER verantwortliche Choreograph Graeme Murphy hat – in enger Abstimmung mit Filmkomponist Gordon – die stilistische Polarisierung zwischen chinesischem Propagandaballett und zeitgenössischem amerikanischem Ballett (neben Beispielen der Repertoirepflege wie *Don Quixote* und *Schwanensee*) nicht nur als Gegenüberstellung zweier konträrer Welten gewählt, sondern auch zu dem Zweck, das tänzerische Können Li Cunxins klar zu konturieren.

Beide Filme lassen jedoch keinen Zweifel daran, dass das westliche Ballett bzw. amerikanische Stilkonzepte von höherem Wert seien als die unter den Bedingungen der sowjetischen bzw. maoistischen Diktatur. Zu Recht? Die im Westen vorherrschende Überzeugung, demokratische Staatsmodelle seien allen anderen überlegen, wird hier auf dem Rücken des Tanzes ausgetragen – bei allem gebotenen ästhetischen Genuss ist das eine unzulässige Deduktion, denn viel zu wenig ist über das sowjetische und chinesische Ballett im Westen bekannt. Ob frei oder nicht: Kulturelle Praktiken im Allgemeinen und das Ballett im Besonderen bringen immer und an jedem ihrer Wirkungsorte ihr Verhältnis zu Politik und Gesellschaft zum Ausdruck.

Literatur

- Alovert, Nina (1985) *Baryschnikow. Die frühen Jahre*, München: Kindler.
- Cunxin, Li (2012) *Maos letzter Tänzer. Vom chinesischen Bauernjungen zum gefeierten Ballettstar*, München: mvg Verlag (OA 2003).
- Grescovic, Robert (2004) Baryshnikov, Mikhail. In: *International Encyclopedia of Dance*, Bd. 1, New York et al.: Oxford University Press, S. 371-373.
- Kann, Brigitte van (1986) *Wladimir Wyssotzkij: Wolfsjagd. Gedichte und Lieder (russisch und deutsch)*, Frankfurt a.M.: neue kritik.
- McLean, Adrienne L. (2008) *Dying Swans and Madmen. Ballet, the Body, and Narrative Cinema*, New Brunswick et al.: Rutgers University Press.
- Mittler, Barbara (2012) *A Continuous Revolution: Making Sense of Cultural Revolution Culture*, Cambridge/Mass.: Harvard University Press.
- Pfandl, Heinrich (1993) *Textbeziehungen im dichterischen Werk Vladimir Vysockijs*, München: Sagner (= Specimina Philologiae Slavicae, Supplementband 34).
- Siegel, Marcia B. (2006) *Howling Near Heaven. Twyla Tharp and the Reinvention of Modern Dance*, New York: St. Martin's Press.

Internetquellen

- Enz, Robert (2007) *Sowjetische Repertoirepolitik in der Stalinzeit am Beispiel Moskauer und Leningrader Opern- und Ballettheater wie Philharmonien*. Dissertation, Heidelberg 2007. URL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/7092/> (7.11.2012).
- Kniesner, Ulrike (2010) *Kontextualisierte Betrachtung des Modellstücks Das rote Frauenbataillon als sinisiertes Hybridprodukt vor dem Hintergrund der chinesischen Modernisierungsanstrengungen*. Magisterarbeit, Universität Wien, 2010. URL: http://othes.univie.ac.at/9167/1/2010-04-08_9908157.pdf (22.10.2012).
- »Mao's Last Dancer (2009)« in der *Internet Movie Database*, URL: <http://www.imdb.com/title/tt1071812/> (25.10.2012).

»White Nights (1985)« in der *Internet Movie Database*, URL:
<http://www.imdb.com/title/tt0090319/> (25.10.2012).

Windreich, Leland (2005) *Pacific Northwest Ballet: The Rite of Spring*,
URL: <http://www.pnb.org/AboutPNB/Repertory/TheRiteofSpring.aspx>
(7.11.2012).

Xingchuan, Yin (2002): *Ballett im Dilemma*. In: China heute, Juli 2002.
URL: <http://www.chinatoday.com.cn/chinaheute/207/7k2.htm>
(18.10.2012).

DVDs

White Nights (1985): Columbia Pictures Industries / Sony Pictures Home
Entertainment 2008, DVDM 909169.

Mao's Last Dancer (2009): Capelight Pictures 2011, DVD 000000 57629.

Empfohlene Zitierweise

Walsdorf, Hanna: Pas de deux mit dem Klassenfeind. Zur musikalischen Gestaltung tanzästhetischer Bipolarität in WHITE NIGHTS (1985) und MAO'S LAST DANCER (2009). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 10 (2013), S. 45-72, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2013.10.p45-72>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.