

GABRIELE BRANDSTETTER/GABRIELE KLEIN

Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von *Le Sacre du Printemps*

„Man schreibt im Hinblick auf eine Ausfahrt – die noch keine Sprache hat.“

Gilles Deleuze

Wie können wir Tanz denken, sprechen, schreiben oder lesen? Diese Frage nach der Übertragung von Bewegung, von körperlichen Interaktionen, choreografischen Ästhetiken und theatralen Formen in Sprache ist besonders virulent geworden, seitdem sich Tanz als Forschungsfeld auch in der akademischen Welt zu etablieren beginnt. Denn Tanz als wissenschaftlicher ‚Gegenstand‘ benötigt eine methodische und theoretische ‚Handwerkskiste‘, um die notwendigen Übertragungsleistungen von Bewegung in Sprache, von Choreografie in einen akademischen Diskurs, von Kunst in Wissenschaft vollziehen zu können. Hierbei kann Tanzwissenschaft, wie viele andere jüngere Wissenschaften auch, auf das bereits geschaffene breite und ausdifferenzierte Wissen über methodische Verfahren und Herangehensweisen zurückgreifen. Aber sie ist auch aufgefordert, die vorliegenden methodischen Instrumentarien ihrem ‚Gegenstand‘ entsprechend zu modifizieren und ein für die Tanzwissenschaft adäquates spezifisches Handwerkszeug zu entwickeln.

Seitdem sich in den 1980er Jahren die tanzwissenschaftliche Forschung zu etablieren begann, sind verschiedene Methoden zur Anwendung gekommen. Die Spannweite ist mittlerweile groß: Von Aufführungsanalysen¹, Medien-

1 Siehe dazu den Text von Christina Thurner in diesem Band.

analysen² und Diskursanalysen³ über historisches Quellenstudium⁴, biografische Forschungszugänge⁵ bis zu qualitativen Methoden der Sozialforschung wie Interviewverfahren oder Ethnografien.⁶ Hinzu kommen jene Untersuchungen, die, teilweise in Verbindung mit empirischer Forschung, theoretische Modelle wie z.B. semiotische⁷, poststrukturalistische oder sozialtheoretische⁸ Ansätze auf den Tanz übertragen und so verschiedene analytische Lesarten des Tanzes vorführen und schließlich jene kultur- und kunsttheoretischen Ansätze, die Tanz als ‚lecture corporelle‘⁹ von Texten und Bildern zu beschreiben suchen.

Neben diesen aus etablierten Wissenschaften entliehenen Verfahren liegen genuin aus der Tanzforschung hervorgegangene methodische Ansätze vor, wie beispielsweise die *Laban-Bartenieff-Bewegungsanalyse*¹⁰, die *Kestenbergs Methode*¹¹ oder das Verfahren der *Movement Evaluation Graphics* (MEG) sowie das daraus hervorgegangene Konzept der *Inventarisierung von Bewegung* (IVB).¹² Diese Verfahren verstehen Tanzanalyse zunächst als ‚reine Bewegungsanalyse‘ und untersuchen – sehr differenziert – die Bewegungen des Körpers in Raum und Zeit mit Hilfe unterschiedlicher Kategoriensysteme. In diesen Verfahren werden ‚Körper‘ und ‚Raum‘ gemeinhin als abstrakte Größen gedacht.

Wie aber kann die Tanzforschung auch methodisch den jüngeren Erkenntnissen der Körper- und Raumtheorien Rechnung tragen, die z.B. Körper im Plural verstehen wollen? Demnach wäre auch der ‚tanzende Körper‘ als meh-

-
- 2 Vgl. z.B. Martina Lecker: *Mime, Mimesis und Technologie*, München: Fink 1995.
 - 3 Vgl. z.B. Susan L. Foster: *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley: University of California Press 1986.
 - 4 Vgl. z.B.: Susan Manning: *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman*, Berkeley: University of California Press 1993.
 - 5 Vgl. z.B. Hedwig Müller: *Mary Wigman. Leben und Werk einer großen Tänzerin*, Weinheim/Berlin: Quadriga 1986.
 - 6 Vgl. Gabriele Klein/Melanie Haller: *Bewegung, Bewegtheit und Beweglichkeit. Subjektivität im Tango Argentino*, in: Bischoff, Margrit/Feest, Claude/Rosiny, Claudia (Hg.): *e-motion*. Jahrbuch der Gesellschaft für Tanzforschung, Bd. 16, Münster: Lit 2006, S. 157-172.
 - 7 Siehe dazu den Text von Peter M. Boenisch in diesem Band.
 - 8 Vgl. z.B. Gabriele Klein: *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, München: Heyne 1994.
 - 9 Vgl. Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Fischer 1995.
 - 10 Siehe dazu den Text von Antja Kennedy in diesem Band.
 - 11 Vgl. Janet Kestenberg Amighi: *The meaning by movement: developmental and clinical perspectives of the Kestenberg Movement Profile*, Amsterdam: Gordon and Breach 1999.
 - 12 Vgl. Claudia Jeschke: *Tanz als Bewegungstext. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910-1965)*, unter Mitwirkung von Cary Rick, Tübingen: Niemeyer 1999.

rere Körper lesbar: Als realer, symbolischer und imaginärer Körper¹³ oder als geschlechts-, altersspezifisch und ethnisch differenzierter Körper.¹⁴ Hinzu kommen jene Befunde, die, wie Pierre Bourdieu, Körper als habitualisiertes Muster des Sozialen ansehen, oder den Körper nicht nur als Repräsentanten sozialer und kultureller Ordnungen, sondern zugleich als Agens der Wirklichkeitsproduktion verstehen. Diese Pluralisierung und Neudeutung der Körper stellt nicht nur die Entwicklung von Körper- und Bewegungstheorien, sondern vor allem auch von methodischen Verfahren vor neue Herausforderungen.

Ähnlich ausdifferenziert wie der Körperbegriff ist auch das Raumkonzept: Die sozial- und kulturwissenschaftliche Raumtheorie¹⁵ beschreibt Raum nicht mehr als eine geographisch fixierte oder materiell festgelegte Größe, als einen ‚Ort‘, an dem sich etwas ereignet, sondern als einen Herstellungsprozess, der in der Handlung, d.h. in der Bewegungspraxis als sozialer und symbolischer, als kinesphärischer, imaginärer und sozial angeeigneter Raum konkret wird. Demzufolge ist der ‚Tanzraum‘ als imaginärer, symbolischer und realer Raum selbst pluralisiert, dynamisch und variabel geworden, was in den theoretischen und methodischen Konzepten seinen Niederschlag finden müsste.

Wie die Ausdifferenzierung der Körper- und Raumkonzepte eine große Herausforderung nicht nur für die Tanztheorie darstellt, sondern auch für die Methodik der Tanzforschung, ist auch Bewegung nicht nur als ein raumzeitliches Geschehen, als eine Ortsveränderung zu begreifen.¹⁶ Die Bewegtheit, verstanden als die – lebensgeschichtlich geprägte – subjektive Wahrnehmung und innere Haltung prägen gleichermaßen das raumzeitliche Ereignis. Äußere Einflüsse, wie beispielsweise kultur-, gruppen- oder ortsspezifische Rahmenbedingungen treten hinzu. Hier wird deutlich, dass eine der zentralen Herausforderungen tanzwissenschaftlicher Verfahren darin besteht, Mikro- und Makroebenen miteinander in Beziehung zu setzen, d.h., entsprechend der jeweiligen Wissenschaftsperspektive: Ein Verhältnis herzustellen zwischen Bewegungstext und Kontext, Bewegung und sozialem und kulturellem Sinn, tänzerischer Ausführung und tänzerischer Grammatik, Bewegung und Motiv, tänzerischem Stil und gesellschaftlichem Kontext.

Tanzanalyse unterliegt einer weiteren Herausforderung: Tanz ist ein ‚dynamischer Gegenstand‘, oder besser: Eine ‚Performance‘ oder ein ‚Prozess‘,

13 Vgl. Gerald Sigmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript 2006.

14 Vgl. Markus Schroer: *Soziologie des Körpers*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

15 Vgl. z.B. Henry Lefèbvre: *The Production of Space* (1991), reprint Malden u.a.: Blackwell 2004; Martina Löw: *Raumsoziologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001.

16 Vgl. dazu ausführlicher Gabriele Klein/Melanie Haller: Präsenzeffekte. Zum Verhältnis von Bewegung und Sprache am Beispiel lateinamerikanischer Tänze, in: Robert Gugutzer (Hg.): *body turn*, Bielefeld: transcript 2006, S. 233-249.

impliziert doch der Begriff ‚Gegenstand‘ schon immer die durch die jeweiligen disziplinären Verfahren und Hypothesen konstituierte Zurichtung des ‚Objektes‘ der Forschung. Tanzwissenschaftliche Methoden sind also konfrontiert mit der erkenntnistheoretischen Problematik, eine dynamische Form zu analysieren. Das heißt auch immer: Das so genannte Flüchtige, Transitorische, Vergängliche, Abwesende festzuhalten, es still zu stellen und ‚auf den Begriff zu bringen‘. Mehr noch: Das, was sich dem fixierenden Zugriff entzieht – und auch in der Anschauung und in der Erinnerung keine verlässlichen Spuren hinterlässt – wird erst im Forschungsprozess der Untersuchung als ‚Gestalt‘ hergestellt. Hinzu kommt ein wahrnehmungstheoretisches Problem, beruhen doch die Methoden der Fixierung von Bewegung immer auf Fragmentierungen des Blicks, darauf, dass die raum-zeitlichen Aufführungen von Körpern, ihre Interaktionen und theatralen, kulturellen und sozialen Rahmungen aus einzelnen Perspektiven fokussiert werden. Übertragen wird demnach nicht ‚der Tanz‘ als eine Entität. Vielmehr wird Tanz in diesem Transfer als etwas ‚Anderes‘, als ‚Gestalt‘ – oder besser, da differenziert nach der jeweiligen Lesart als ‚Gestalten‘ – im Feld des diskursiven Wissens erst hervorgebracht. Erst in diesem Neuerscheinen in einem anderen Medium – dem Film, dem Bild, der Sprache, dem Text – wird Tanz als kulturelles Deutungs- und Verständigungskonstrukt produziert.

Es wäre aber verkürzt anzunehmen, dass ‚das Flüchtige‘ eine spezifische Grundproblematik der Tanzforschung sei. Diese Annahme trägt eher zu einer Mythisierung des Tanzes bei. Denn das Flüchtige ist ein Phänomen, das nicht nur die Sport- oder Bewegungswissenschaften vor erkenntnistheoretische und methodische Probleme stellt. Es ist letztendlich auch für alle empirischen Sozialwissenschaften wie Soziologie, Ethnologie oder Volkskunde relevant, insofern sie sich mit menschlichen Figurationen, also mit dynamischen Ordnungen beschäftigen und betrifft auch die Kunst- und Kulturwissenschaften, sofern sie sich – wie Theaterwissenschaft, Musikwissenschaft oder Performance-Studies – mit raum-zeitlichen Prozessen befassen.

All diese Wissenschaften sind darauf angewiesen, sich Speichermedien zu bedienen, um den zu untersuchenden Gegenstand differenziert analysieren zu können. In der Medialisierung von Bewegung liegt denn auch eine Grundproblematik der Tanzforschung. Denn das, was übertragen wird, ist nicht ‚der Tanz‘, das Ereignis, sondern der in Aufzeichnungssystemen gespeicherte Tanz. Text und Bild sind das nach außen gelagerte Gedächtnis des Tanzes.

Die älteste Aufzeichnungsform des Tanzes ist die graphische Notation, die sowohl die Ordnung der Bodenwege als auch die Bewegungen des Körpers oder einzelner Körperteile in Zeichen überträgt. Hier hat sich keine konventionalisierte ‚Schrift‘ mit einem fixierten Zeichencode etabliert, die der Sprache oder der Musik vergleichbar wäre. Vielmehr haben sich über Jahrhunderte hinweg die Notationsformen immer wieder, entsprechend der Trans-

formation von Körper- und Bewegungskonzepten und Tanzästhetiken, modifiziert.¹⁷ In der Moderne kamen mit Fotografie und Film weitere medientechnische Archive hinzu; mit ihnen wurde Bewegung im Bild darstellbar.¹⁸ Anders aber als die Tanzfotografie, die die Bewegung als Pose fixiert, produziert der Film Bewegung als bewegtes Bild. Deleuze zufolge lässt sich das Verhältnis zwischen Bewegung und Bild in zwei Phasen unterteilen: Das „Bewegungs-“ und das „Zeit-Bild“. Gilles Deleuze versteht unter Bewegungs-Bild weder ein in Bewegung versetztes Bild noch ein Bild, das, wie auch das unbewegte Bild, Bewegung abbildet oder repräsentiert. Im Bewegungs-Bild ist Bewegung unmittelbar gegeben; das Verhältnis von Bewegung und Bild ist jenseits der Wahrnehmbarkeit konzipiert: „Der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild.“¹⁹ Das Zeit-Bild reflektiert das Moment der Zeit, indem es mit Montagetechniken operiert.

Seit der technischen Einführung des Bewegungs-Bildes sind auch Tanzanalysen mit unterschiedlichen medientheoretischen Fragen konfrontiert, wie z.B. mit dem Problem des Transfers von der Dreidimensionalität des Raumes in die Zweidimensionalität des Bildes, sowie mit der medientechnischen Tatsache, dass z.B. Kameraführung, Bildausschnitte oder Schnitttechniken eine bestimmte Perspektive auf den Tanz werfen, dieser also über den Kamerablick vermittelt und nur über diesen ‚autoritären Blick‘ sichtbar wird.

Es wäre aber verkürzt, diese Problematiken – die Übertragung des Flüchtigen und des Räumlichen ins Bildliche und damit den medialen Transfer und die Transformation von Präsenz, Liveness, Aura, Ausstrahlung oder Stimmigkeit – als spezifische Problematiken tanzwissenschaftlicher Methoden anzunehmen. Vielmehr veranschaulicht der Tanz auch hier eine Grundsituation sozial- und kulturwissenschaftlicher Forschung, ist doch ‚das Soziale‘ – als gesellschaftliche oder kulturelle Praxis, auf der Bühne, im Film oder im Alltag – immer flüchtig, vergangen und abwesend. Mit ihrem genuinen Gegenstand, der Erforschung des Dynamischen und Flüchtigen, kann Tanzforschung somit erkenntnisleitend sein für die Analyse von sozialen Interaktionen als Körper- und Bewegungsordnungen. Sie kann damit theoriegeleitete Verfahren auch für andere Disziplinen bereitstellen.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen wollen wir fragen, welcher etablierten Forschungsmethoden sich Tanzforschung bedienen kann, um

17 Vgl. Claudia Jeschke: *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall: Schubert 1983; Isa Wortelkamp: *Sehen mit dem Stift in der Hand*, Freiburg: Rombach 2006; Gabriele Brandstetter: *Bild-Sprung. TanzTheater-Bewegung im Wechsel der Medien*, Berlin: Theater der Zeit 2005.

18 Vgl. Gabriele Klein (Hg.): *Tanz Bild Medien*, 2. Aufl. Hamburg: Lit 2002.

19 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild: Kino 1*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 15; ders.: *Das Zeit-Bild: Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.

ihrem Forschungsfeld gerecht zu werden und welche Übertragungen zu leisten sind, die eine Annäherung der verschiedenen disziplinären Wissensfelder von Tanzforschung ermöglichen und diese miteinander in einen Dialog treten lassen.

Dieses Buch zielt darauf ab, einen Diskurs über die Methoden der Tanzforschung zu initiieren. Um einer Methodendiskussion in der sich gerade etablierenden Tanzwissenschaft in Deutschland einen breiten Rahmen zu geben, versammelt der vorliegende Band Positionen, Perspektiven und Erkenntnisse von Vertretern und Vertreterinnen verschiedener Fachdisziplinen, die sich seit längerem intensiv mit Methoden der Bild- und Medienanalyse, der Aufführungsanalyse, der Bewegungs- und Körperanalyse, der Ethnografie oder der Videoanalyse befassen. Zum anderen präsentiert das Buch verschiedene methodische Zugangsweisen und Erkenntnisformen, die in Tanzforschung und Tanzwissenschaft bereits entwickelt wurden.

Der Sammelband dokumentiert eine internationale Fachkonferenz, die im Januar 2006 im Aby-Warburg-Haus in Hamburg stattgefunden hat. Die Konferenz hatte zum Ziel, exemplarisch die Vielfalt von methodischen Zugangsweisen zu demonstrieren und diese in Widerstreit treten zu lassen. Als Bezugsmodell wählten wir eine Choreografie aus. Die Wahl fiel auf *Le Sacre du Printemps* von Pina Bausch. Auf diese Weise sollte gewährleistet werden, dass sich die unterschiedlichen methodischen Zugänge aus interdisziplinären Kontexten auf einen gemeinsamen ‚Gegenstand‘ beziehen.

Dieser Ansatz war ein Experiment, ein Pilotprojekt für eine Tanzwissenschaft, die sich in den letzten zehn Jahren formiert hat und sich zu etablieren beginnt.²⁰ Die Idee ist ‚geborgt‘: Das Vorbild stammt aus dem von David Wellbery herausgegebenen Band mit acht Modell-Analysen zu Heinrich von Kleists *Das Erdbeben in Chili*.²¹ Literaturwissenschaftler zeigen hier unterschiedliche Möglichkeiten der Herangehensweise an einen literarischen Text. Sie reflektieren dabei die theoretischen Voraussetzungen ihrer Methoden und ihrer Vorgehensweisen. Diese Selbstthematization des eigenen Standpunktes im Sinne jener Reflexivität, die Pierre Bourdieu²² als „objektive Reflexivität“ gekennzeichnet hat, als eine Selbst-Reflexivität, die nicht nur den eigenen gedanklichen Hintergrund, sondern auch den Ort der eigenen Fachdisziplin berücksichtigt, stellt bislang noch ein Desiderat der Tanzwissenschaft dar und sollte bei der Konferenz erstmals geleistet werden.

20 Gabriele Brandstetter: Tanzwissenschaft im Aufwind. Beitrag zu einer zeitgenössischen Kulturwissenschaft, in: *Theater der Zeit*, H. 12, 2003, S. 4-12; Gabriele Klein: Tanz Wissenschaft. Annäherungen an ein Phantom, in: *Tanzdrama*, 1998, H. 41, S. 38-41.

21 David E. Wellbery (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists „Das Erdbeben in Chili“, München: Beck 1985.

22 Vgl. Pierre Bourdieu/Löic J.D. Wacquant: *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

Der ‚Gegenstand‘: Le Sacre du Printemps

Le Sacre du Printemps von Pina Bausch ist ein ‚Stück‘, das zu den zeitgenössischen Choreografien zählt, zugleich aber auch als eine Ikone der Tanzmoderne gilt. Es bietet eine Reihe von historischen Bezugspunkten sowie verschiedene Möglichkeiten der wissenschaftlichen Kontextualisierung und theoretischen, aber auch erfahrungsgeleiteten Rahmung. Ausgehend von der Annahme, dass das ‚Stück‘ durch die Arbeit des Forschers und der Forscherin – in einer Art zweiter Konstruktion – de- und re-konstruiert wird, und dass es bereits Bestandteil der jeweiligen Methoden und Verfahren ist, *wie* dies geschieht und in welcher Weise der Entscheidungsprozess zum Thema theoretischer Reflexion wird, haben wir im Vorfeld der Konferenz unsere Auswahlkriterien nicht kommuniziert. Dies hätte bereits Einfluss auf den Prozess der Lektüre genommen. In diesem Buch hingegen wollen wir, als Nachtrag zur Konferenz, für die Leser und Leserinnen die historischen, thematischen und tanzästhetischen Rahmungen der Choreografie skizzieren:

Der Journalist Jochen Schmidt behauptet, dass *Sacre* das „traditionellste“ aller Stücke Pina Bauschs sei, die in ihr Repertoire eingegangen sind. Es sei das „letzte ihrer frühen Stücke, in denen Tanz ungebrochen und ohne Vorbehalt stattfindet.“²³ Zugleich ist *Sacre* auch die meist aufgeführte Choreografie von Pina Bausch, nunmehr getanzt von der zweiten Generation von Tänzern des Wuppertaler Ensembles. Das „traditionellste“ Stück? Was bedeutet in Bezug auf dieses Stück, einen ‚Evergreen‘ unter den zeitgenössischen Choreografien, überhaupt „traditionell“?

Fest steht: *Sacre* ist gegenwärtig. Denn von allen Choreografien der Moderne wurde dieses Tanzstück wohl am häufigsten in immer wieder neuen Versionen aufgeführt – über 200 eigenständige Choreografien sind gezählt worden.²⁴ Kaum ein Choreograf oder eine Choreografin des 20. und 21. Jahrhunderts, der oder die sich *nicht* mit diesem *chef d’œuvre* der Moderne befasst und damit die Herausforderung angenommen hätte, die *Sacre* darstellt. Eine Herausforderung an das eigene Verständnis von Tanz und Choreografie, an die eigene Positionierung zu diesem vielfach inszenierten und interpretierten Stück.

Bauschs *Sacre* ist überall in der Welt bereits aufgeführt worden, und wie Bausch haben sich Choreografen und Choreografinnen aus aller Welt mit Strawinskys herausfordernder Partitur befasst und Antworten auf die durch das Stück aufgeworfenen anspruchsvollen Fragen gesucht: Wie interpretiert ein Choreograf heute das ‚Fremde‘ in der eigenen Kultur? Welchen Status hat

23 Vgl. Jochen Schmidt: Pina Bausch ‚Le Sacre du Printemps‘, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. Carl Dahlhaus/Institut f. Musiktheater d. Universität Bayreuth, Bd. 1, München: Piper 1986, S. 205.

24 Siehe den Beitrag von Stephanie Jordan in diesem Band.

der Vorgang der Erwählung oder das Opfer? Welche Perspektive wählt der Choreograf auf das Verhältnis der Geschlechter, die Beziehung zwischen dem Einzelnen und der Gruppe oder die soziale Funktion des Rituals? Schließlich: Welchen Raum eröffnet und nutzt die Choreografie, und wie setzt sie ihren Zeit-Rahmen als Anfang und Ende oder als unendliche Wiederholung?

Dies sind Grundfragen eines choreografischen Arbeitens, die mit *Sacre* von Anfang an aufgeworfen wurden. Denn *Sacre*, uraufgeführt ein Jahr vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs im Mai 1913 in Paris, repräsentiert die Ambivalenzen der Moderne, die zwei Szenen jener Kultur- und Wahrnehmungskrise, die Harry Graf Kessler als ein Zugleich von ‚Ja‘ und ‚Nein‘, als eine Ambivalenz, die zwischen Primitivismus, verstanden als eine Konstruktion des Anderen, des „wilden Ursprungs“²⁵ und dem Aufbruch der Avantgarde lag. Durch die langjährigen, minutiösen Quellen- und Rekonstruktionsrecherchen von Millicent Hodson²⁶ und Kenneth Archer²⁷ wissen wir, wie sehr das Archaische von *Sacre*, dessen Konzept weitgehend auf den Maler und Bühnenbildner Nicholas Roerich zurückgeht, eine durch die Autoren Roerich und Igor Strawinsky konstruierte Archaik²⁸ ist: Der Mythos vom Sonnengott, zu dessen Ehren ein Frühjahrs-Fruchtbarkeitsritual begangen wird, indem ein Menschenopfer in Gestalt einer Jungfrau dargebracht wird. Die Idee eines solchen archaischen Rituals ist in der Literatur und Kunst der Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert ein zentraler Topos: Nicht nur in Friedrich Nietzsches breit rezipierter Abhandlung zur *Geburt der Tragödie* aus dem antiken Dionysos-Kult, sondern auch in literarischen Texten wie etwa in Hugo von Hofmannsthal als *Gespräche der Tänzerinnen* untertiteltem Hetären Dialog *Furcht* (1907)²⁹ oder in Richard Beer-Hofmanns *Der*

25 Walter Burkert: *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin: Wagenbach 1990.

26 Vgl. Millicent Hodson: *Puzzles choréographiques. Reconstitution du Sacre de Nijinsky*, in: Etienne Souriau u.a. (Hg.): *Le Sacre du Printemps de Nijinsky*, Paris: Editions Cicero 1990, S. 45-74.

27 Vgl. Kenneth Archer: *Nicholas Roerich et la genèse du sacre*, in: E. Souriau u.a. (Hg.): *Le sacre du printemps de Nijinsky*, S. 75-95; zu Roerichs ‚Konstruktion‘ eines slawischen Mythos und die Kooperation mit Strawinsky vgl. Nicholas Roerich: *Sacre. Realm of Light*, New York: o.V. 1931.

28 Zur Analyse von Nijinskys/Strawinskys *Le Sacre du Printemps* als Konstruktion eines (Opfer-)Rituals im historischen Kontext des beginnenden 20. Jahrhunderts vgl. Gabriele Brandstetter: *Ritual als Szene und Diskurs. Kunst und Wissenschaft um 1900 – am Beispiel von ‚Le Sacre du printemps‘*, in: Gerhart von Graevenitz (Hg.): *Konzepte der Moderne*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, S. 367-388.

29 Hugo von Hofmannsthal: *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, in: Ders.: *Gesammelte Werke in 10 Bänden*, hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, Frankfurt a. M.: Fischer 1979, Bd. 7, S. 572 – 580.

Tod Georgs (1900).³⁰ In diesen Texten werden ekstatische Fruchtbarkeitsrituale als Tanz dargestellt. Es ist das als neue Kunst inszenierte Fremde im Eigenen: Der ‚ver sacrum‘ in der eigenen Kultur. Eine Festschreibung jenes kulturkritischen Befundes, den Nietzsche in der *Geburt der Tragödie* entwickelte: Die Thematisierung einer anticlassischen Archaik als eine Aitiologie des Dramas der Kultur.³¹ Entsprechend deutet Modris Eksteins³² Nijinskys ‚Frühlingsweihe‘ als emblematisches Werk am Vorabend des Ersten Weltkriegs: Emblematisch für die Widersprüche und Emphasen der Kultur der Moderne. Der unbekannte Soldat, so seine These, nimmt die Rolle von Strawinskys/Nijinskys Opfer ein. Mit einer solchen allegorischen Lektüre war eine markante kulturhistorische und politische Lesart von *Sacre* vorgelegt.

In die Tanzgeschichte eingegangen ist Nijinskys *Sacre*-Choreografie als „Crime against Grace“.³³ Sein *Sacre* gilt als eine Choreografie der Grenzüberschreitungen, stellt das Stück doch in Frage, was bislang Tradition in Tanz und Theater repräsentierte: Das Körperbild des Tänzers und das Bewegungskonzept des künstlerischen Tanzes, den bis dahin unangefochtenen Code des klassischen Balletts, die Ordnung der theatralen Bühnenrepräsentation, das Verhältnis von Musik und Tanz – und schließlich auch das Männerbild des Tänzers. Nijinskys Choreografie setzt den Tanz als choreografiertes Meta-Ritual ein: Als eine Reflexion über die Möglichkeit, ein Opfer-Ritual zu choreografieren. Bereits seine Choreografie stellte die Frage nach dem Verhältnis von Ritual und Theater, von Präsenz und Repräsentation, von Aufführung und Inszenierung.

Nijinskys revolutionäre Choreografie machte in einer Zeit, in der sich die moderne Gesellschaft politisch, kulturell und ökonomisch zu etablieren begann, das ‚Werk‘, wenn man diesen Begriff trotz aller Uneindeutigkeit verwenden mag, zu einem unabgeschlossenen Projekt, zu einem *Mythos* der choreografischen Avantgarde. Die „Arbeit am Mythos“³⁴, die seither in den unübersehbaren *Sacre*-Versionen geschieht, bedeutet auch und vor allem die Reflexion dieses Sachverhalts: *Sacre* kann als eine Meta-Choreografie ver-

30 Richard Beer-Hofmann: *Der Tod Georgs*, m. e. Nachwort v. Hartmut Scheible, Stuttgart: Reclam 1980.

31 Vgl. Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann: Opferfest. ‚Penthesilea‘ – ‚Sacre du Printemps‘, in: Jürgen Lehmann u.a. (Hg.): *Konflikt, Grenze, Dialog. Kulturkontrastive und interdisziplinäre Textzugänge*, Festschrift für Horst Turk zum 60. Geburtstag, Frankfurt a.M. u. a.: Peter Lang 1997, S. 105-139.

32 Modris Eksteins: *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*, aus dem Englischen von Bernhard Schmid, Hamburg: Rowohlt 1990.

33 Vgl. die Abhandlung, die noch vom Postulat der Grazie ausgeht: Françoise Reiss: *Nijinsky ou la Grâce. Esthétique et Psychologie*, Paris: Plon 1957; und demgegenüber die Interpretation von Millicent Hodson: *Nijinsky's Crime against Grace. Reconstruction Score of the Original Choreography for 'Le Sacre du Printemps'*, New York: Pendragon Press 1996.

34 Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.

standen werden, als eine Allegorie des modernen Tanzes und seines gebrochenen und einbrechenden Status in Kunst und Kultur.³⁵

Zeitgenössische Choreografen und Choreografinnen setzen sich genau damit auseinander: Mit der fragmentarischen Geschichte des Tanzes, mit Paraphrasen oder Auslassungen der *Topoi* von *Sacre*, mit unterschiedlichen Verfahrensweisen, die auch das Verhältnis zu Strawinskys Musik definieren. So beispielsweise Jérôme Bel, der sein gleichnamiges Stück *Jérôme Bel* (Brüssel 1995) – ein Spiel über die Suche und Bezeichnung des Körpers als Identität – dadurch gründet, dass ein einziger Darsteller im Bühnenhintergrund stehend, die Musik von *Sacre* singt. Auf diese Weise reduziert Bel Strawinskys komplexe Orchesterpartitur auf die Ein-Stimmigkeit einer menschlichen, durchaus unausgebildeten Stimme, so dass die Unmöglichkeit einer Gesamt-Inszenierung von *Sacre* als ‚opus summum‘ des modernen Tanzes aufscheinen kann. Leerstellen, die das schon allzu Bekannte durchbrechen, werden zudem sichtbar: Als Fragment; als Zitat, das dem Betrachter schließlich als Segment für seine eigene Erinnerungs-Performance ‚offeriert‘, d.h. im Sinne des Wortes: Als Opfer zudedacht wird.

Eine andere Lesart präsentiert Martin Stieffermann (Oldenburg 2005), wenn er das Opfer nicht mehr als ein Solo interpretiert und als Seinsweise charakterisiert, sondern als einen Kollektivkörper beschreibt und als Wahrnehmungsweise vorstellt, indem er *Sacre* und Strawinskys Musik zweimal nutzt (im ersten Teil in der Klavierfassung, im zweiten Teil in der Orchesterfassung) – nicht als Wiederholung, vielmehr als Perspektivenwechsel. Denn Stieffermann choreografiert Strawinskys Musik auch räumlich in zwei Teilen: Zunächst von der Seite der Täter als eine Inszenierung, in der die Performer frontal zum Publikum agieren. Sodann von der Seite der Opfer, in einer Raum-Zeit-Licht-Phase der Inszenierung, in der die Performer immer wieder in Seitenansicht – und zuletzt entblößt im scharfen Lichtstrahl – seitlich die schmale Bühne queren. Es ist eine Interpretation einer komplexen Opfer-Täter-Beziehung, in der das Machtverhältnis von Täter und Opfer nicht eindeutig ist und die in beklemmender Weise eine Reflexion fordert, wie überhaupt *Sacre* nach 1945 nach dem Holocaust neu befragt werden müsste: *Sacre* als „Homo sacer“ im Sinne der politischen Philosophie Giorgio Agambens über das Verhältnis von „nacktem Leben“ und souveräner Macht.³⁶

Eine völlig andere Deutung von *Sacre* liefert Maurice BÉjart (Brüssel 1960).³⁷ Sein Akzent liegt auf dem Fruchtbarkeitsritus. Er präsentiert eine

35 Vgl. G. Brandstetter: Ritual als Szene und Diskurs, S. 373-378 und S. 380-386.

36 Giorgio Agamben: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, aus dem Italienischen von Hubert Thüring, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002.

37 Zu BÉjarts Version von *Le Sacre du Printemps* vgl. *L'Avant scène/Ballet-Danse: Le Sacre du Printemps*, Paris, Août-Oct. 1980, S. 68ff. Zu Choreografien von

positive Perspektive, in der nicht der Opfertod, sondern Sexualität und ihre in einem Batailleschen Sinn exzessive Kraft mit einem auserwählten Paar gefeiert wird. Marie Chouinard (Montreal 1993) wiederum fokussiert das ‚Fremde‘, das in ihrer Choreografie in vereinzelt, bizarren Mensch-Tierwesen Gestalt annimmt. Die Auswahl der hier aufgerufenen *Sacre*-Versionen ließe sich fortsetzen, auch durch die Interpretationen von Choreografen und Choreografinnen aus anderen Kontinenten und Kulturen: So zum Beispiel in Japan, wo *Sacre* in den Kontext des Butoh gestellt wurde, wie etwa in Tanaka Mins Performance *Haru no Saiten* (1995), das mit der Multiplikation des ‚Opfer-Körpers‘ arbeitet,³⁸ oder schließlich jene vier Kurzversionen *Mitsu-no-Haru-no-Saiten* (Tokio 1995), die im Japan Arts Forum gezeigt wurden. Hier aber soll einleitend nur das Diskussions-Terrain geöffnet werden. Gleichwohl ist auch eine Arrondierung und Kontextualisierung des Themas, noch in der Auslassung der in Texten behandelten Choreografie – nämlich *Le Sacre du Printemps* von Pina Bausch – bereits ein Akt der Perspektivierung.

Zum Aufbau des Buches

Das Buch versammelt verschiedene Textsorten: Interviews, Essays und wissenschaftliche Aufsätze. Sie repräsentieren unterschiedliche Möglichkeiten der schriftlichen Aufzeichnung von Tanzforschung und stellen zudem die Tanzforschung als eine wissenschaftliche Praxis zwischen Kunst und Wissenschaft, Theorie und Empirie vor. Der Großteil der Beiträge ist thematisch nach methodischen Zugängen in fünf Sektionen gruppiert: Theater und Zeichen, Bewegung und Transkription, Aktion und Dialog, Ritual und Symbol sowie Körper und Medium lauten die Sektionstitel, die einen losen Rahmen bilden für die einzelnen Beiträge, die exemplarisch und zugleich individuell, ihre methodischen Verfahren und Interpretationen ‚am Gegenstand‘ vorführen. Die mit *Intermezzo* überschriebenen Sektionen versammeln Interviews, Analysen und Essays, die eine Verschränkung von praxisgeleiteten methodischen oder tanzpraktischen Perspektiven und ihre theoretische Reflexion gewährleisten: Die Perspektive performativer Zugänge ist mit den hier versammelten forschungspraktischen Verfahren und künstlerischen Erfahrungen in den Wissenschaftsdiskurs als gleichberechtigte und bereichernde Sichtweise einbezogen.

Die Sektion *Theater und Zeichen* versammelt verschiedene Modelle der Aufführungsanalyse, die das Verhältnis von Körper, Bewegung, Zeichen und (theatraler) Repräsentation beleuchten. Der Beitrag von **Peter M. Boenisch**

Sacre bis zur Mitte des 20. Jh.s vgl. Shelley Berg: *Le Sacre du Printemps: Seven Productions from Nijinsky to Martha Graham*, Michigan: Ann Arbor 1980.
38 Vgl. G. Brandstetter/G. Neumann, *Opferfest*, S. 124-139.

zeigt und erläutert eine semiotische Analyse von Tanz im Feld von theatralen Signifikations-Strukturen. Dabei geht es nicht um einfache Bedeutungszuschreibungen von Zeichen; vielmehr verfolgt Boenisch die Verknüpfungen und Übertragungen innerhalb eines Zeichennetzes, was – in der Analyse von *Sacre* – mittels zentraler Signifikationsmarker sichtbar gemacht wird.

Auch **Christina Thurner** definiert Aufführungsanalyse als einen un abgeschlossenen, unabschliessbaren Prozess; der (scheinbare) Mangel eines Zugriffs auf ein „Original“, der durch die (wiederholte) Betrachtung der Video-Aufzeichnung von *Sacre* evident ist, wird produktiv gemacht, indem Thurner sich in ihren Ausführungen zwischen Analyse und Reflexion der Analyse bewegt. Als zentrales Motiv der Körperdarstellung in Bauschs *Sacre* hebt sie dabei die in die Körpermitte weisenden Bewegungen der Tänzerinnen hervor, und diskutiert die mögliche Deutungen dieses Bewegungsmotivs und seiner wechselnden Dynamik.

Gerald Siegmund fragt, in welcher Weise *Sacre*, als ästhetischer Text betrachtet, mit rituellen Funktionen von Tanz und Theater spielt. Psychoanalytisch betrachtet ist Bauschs *Sacre* eine Choreografie, die mit den Triebkräften in einer Gemeinschaft – Sexualität und Aggression – und mit der Frage nach ihrer möglichen Symbolisierung operiert und eben dadurch performativ die Möglichkeiten von Tanz und Choreografie reflektiert. Siegmund geht dabei von der Annahme aus, dass der Körper auf der Bühne durch den Blick des Zuschauers als Ort des Begehrens konstruiert wird.

In der Sektion *Bewegung und Transkription* sind zwei verschiedene bewegungsanalytische Zugänge versammelt. **Antja Kennedy** veranschaulicht an ausgewählten Passagen von *Sacre* das systematische Vorgehen der Laban/Bartenieff-Bewegungsanalyse. Ausgehend von einer Kernfrage wird hier der Beobachtungsprozess durch sechs Bewegungsparameter strukturiert. Die Bewegungsanalyse selbst wird in verschiedene Teilanalysen aufgeteilt, die in diesem Text am Beispiel der Phasenanalyse, der Motivschriftanalyse und schließlich der Stilanalyse exemplarisch vorgeführt werden.

Während sich die Laban/Bartenieff-Bewegungsanalyse auf die Aktionen des Körpers im Raum konzentriert und hier ein ausgefeiltes Notationssystem entwickelt hat, stellt **Volker Lippens** mit der Bewegungshandlungsanalyse eine in der Sport- und Bewegungswissenschaft gängige Untersuchungsmethode vor. Ausgehend von der Annahme, dass jede intentionale körperliche Bewegung eine Handlung sei, fokussiert Lippens das Verhältnis von Eigen- und Fremdsicht der Bewegung, was zwangsläufig eine Synthese von qualitativen und quantitativen, sozial- und naturwissenschaftlichen Methoden nach sich zieht. Mit der Frage, inwieweit diese auf ein verbessertes Bewegungslernen abzielende Untersuchungsmethode auf den Tanz anzuwenden sei, ist auch hier ein interdisziplinärer Diskurs eröffnet.

Im Kapitel *Aktion und Dialog* werden Methoden vorgestellt, die Tanz aus bewegungsanalytischer Sicht beziehungsweise aus dem Dialog von Körperaktion und musikalischer Partitur betrachten. **Nicole Haitzinger** und **Claudia Jeschke** und **Christine Karl** begeben sich in einen Dialog, der sich zwischen der Darstellung eines bewegungsanalytischen Modells – *der Inventarisierung von Bewegung* und seiner Revision – in der Übertragung auf Sequenzen von Bauschs *Sacre* – hin- und herbewegt. Die Anwendung einzelner Kriterien des Systems wird durch historische Exkurse, in einem Vergleich zwischen Bauschs *Sacre* und Nijinskys *Sacre*-Choreografie, vorgeführt und kommentiert. So wird zugleich die Systematisierung von Bewegung bzw. Bewegungswahrnehmung und ihre Theoretisierbarkeit in Sprache und Schrift thematisiert.

Aus einer Perspektive, die das Verhältnis von Raum, Körperbewegung und Zeit fokussiert, analysiert **Stephanie Jordan** in ihrem „choreomusical approach“ Bauschs *Sacre*. Inspiriert durch den Musiktheoretiker Pieter van den Toorn sucht sie nach der Bedeutung, die durch Energie und Kontinuität in der tänzerischen Übertragung von Musik erzeugt werden kann. Der Fokus ihrer immanent auf das Verhältnis von Tanz und Musik gerichteten Analyse liegt auf der Funktion der zentralen rhythmischen Elemente in *Sacre*: Auf dem Kontrast (tänzerischer) Freiheit im Verhältnis zum Rhythmus der Musik und einer am Beat orientierten Bewegung der Tänzer.

In der Sektion *Ritual und Symbol* sind zwei Beiträge gruppiert, die sich *Sacre* aus soziologischer und kunsthistorischer Perspektive über verschiedene interpretative Verfahren nähern. **Jürgen Raab** und **Hans-Georg Soeffner** veranschaulichen exemplarisch das Verfahren einer wissenssoziologischen Hermeneutik, deren Inhalt die symbolischen und rituellen und damit die sinnhaften und über Zeichen repräsentierten sozialen Handlungen darstellen. Am Beispiel von drei ausgewählten Videosequenzen, an denen sie auch die Problematik der medialen Aufzeichnung thematisieren, gehen Raab und Soeffner den sinnkonstituierenden Figurationen nach. Sie entwickeln die These, dass Bauschs *Sacre* einen Bruch mit einem der ältesten Kollektivrituale der Menschheit vollzieht, indem das Stück den Akt der Opferung als eine gestörte rituelle Ordnung vorführt.

Michael Diers überträgt den kunsthistorischen Ansatz einer durch Aby Warburg inspirierten politischen Ikonografie auf Bauschs Choreografie. Er stellt symbolische Elemente der Inszenierung von *Sacre*, wie z.B. das zwischen Opfer und Gemeinschaft getauschte rote Tuch, in den Kontext seiner Bild-Geschichte, deren Transformationen und Aufladungen. Zugleich rückt Diers Bauschs *Sacre* in den zeitgeschichtlichen Kontext der Entstehungszeit dieser Choreografie in den 1970er Jahren: Vor dem Hintergrund der Ereignisse in der Bundesrepublik Deutschland um die RAF wird eine politische Lesart der in *Sacre* aufgeworfenen Frage nach der Funktion des Opfers debattiert.

Mit dieser von Diers in die Diskussion gebrachten politisch-ikonografischen Lektüre zeigt sich zugleich etwas von jenem lebendigen Prozess, der für Methodendebatten grundlegend und in einer jungen Disziplin wie der Tanzwissenschaft umso wünschenswerter ist: Der Ansatz und die Deutung von Diers wurden auf der Tagung lebhaft und kontrovers diskutiert, da das vorherrschende Bild von Bausch bislang eher das einer unpolitisch sich gebenden Choreografin war. In der schriftlichen Fassung der Beiträge hat sich daraufhin ein aus der Methodendebatte sich entfaltender Paradigmenwechsel ereignet, indem Diers Reflexion des RAF-Bezugs wiederkehrt und als ein Diskurselement manifestiert wird. Das Verhältnis zwischen *Sacre*-Ästhetik und politischem Kontext und die Frage des Umgangs mit Forschungsperspektiven und -ergebnissen sind Themen, deren Evidenz und methodische Plausibilität wiederum als Frage an die Leser und Leserinnen dieses Bandes weitergereicht werden.

Im Abschnitt *Körper und Medium* sind abschließend zwei Texte gebündelt, die psychoanalytisch und philosophisch inspirierte Lesarten von *Sacre* präsentieren. **Mark Franko** legt seiner Lesart das Konzept der Hysterie zu Grunde. Seine aus der Psychoanalyse Freuds und Lacans, aber auch aus genderspezifischen Studien inspirierte Annäherung an *Sacre* fokussiert in Bauschs Choreografie Prozesse dessen, was er „Hystericization“ nennt, die Franko, in Anlehnung an Foucault, in der formalen Struktur der Choreografie auszumachen versucht. Mit Bezugnahme auf Nijinskys Choreografie und Adornos Musikanalyse unterstellt er in Bauschs Choreografie das Ende der Illusion von ‚Geschlecht‘.

Dieter Mersch zielt in seiner Analyse auf eine „dance literacy“, die er als eine Analyse medialer Verfahrensweisen versteht. Dazu stellt Mersch Bauschs Choreografie in den Kontext einer „negativen Ästhetik des Medialen“. Bausch beherrsche eine „Ästhetik der Inversion“, eine Ästhetik, die mit paradoxaler Intervention, Fraktur und Widerspruch operiere. Merschs Analyse richtet sich auf die medienreflexiven Strategien der Aufzeichnung, die er systematisch an den vier Grundelementen Licht und Raum, Körper, Bewegung und Zeit sowie Musik vorführt.

Die zwischen die einzelnen Abschnitte gestellten Intermezzi präsentieren verschiedene erfahrungsgeleitete, aus praktischer Erfahrung gewonnene Zugänge. In den ersten beiden Intermezzi sind zwei Gespräche dokumentiert, die Gabriele Klein mit **Gitta Barthel**, die vor vielen Jahren Gasttänzerin bei Bauschs *Sacre* war und **Stephan Brinkmann**, der seit Anfang der 1990er Jahre als Gasttänzer in *Sacre* tanzt, geführt hat. Die Idee zur Durchführung der Interviews war erst bei der Konferenz entstanden: Die Gespräche hatten zum Ziel, die von den Referenten und Referentinnen vorgestellten Thesen nochmals aus der erfahrungsreichen Perspektive der Tänzer zu beleuchten. Da während der Konferenz vielfach die Frauen- und Männertänze, aber auch die

Frage der Opferung der Frau zur Diskussion standen, wurden die Gespräche mit einer Tänzerin und einem Tänzer geführt, um so neben der Differenz einer Vergangenheit und Gegenwärtigkeit von Erfahrung mit der Aufführung auch eine erfahrungsgeladene Sicht auf die Geschlechterinszenierungen zu erhalten. Beide Gespräche waren als leitfadengestützte Interviews angelegt und sind hier in der redigierten und autorisierten Fassung dokumentiert.

Im dritten Intermezzo präsentiert **Bina Elisabeth Mohn** das bislang in den Sozial- und Medienwissenschaften kaum angewendete, aber auch für die Tanzwissenschaft sehr bereichernde methodische Verfahren der „Kamera-Ethnografie“. Ausgehend von Geertz‘ Konzept der ‚Dichten Beschreibung‘ handelt es sich hierbei um ein ‚Dichtes Zeigen‘, das die Kamera und den Film-Schnitt als einen konstitutiven und produktiven Bestandteil ethnografischen Arbeitens vorführt. Kamera-Ethnografie macht somit das von Sozial- und Medientheorie aufgezeigte Problem der durch Kameraführung und Schnitttechnik erzeugten medientechnischen Produktion von Aufmerksamkeit zu einem hermeneutischen Verfahren.

In einem vierten Intermezzo argumentiert **Amos Hetz** aus einer Doppelperspektive, die sowohl künstlerisch von der Bewegungsproduktion her als auch vom Nachvollzug des Zuschauers her angelegt ist. Sein Essay ist ein Plädoyer dafür, „Gesten zu hören“; mehr noch: Den Gesten zu lauschen und damit sämtliche Sinne und ebenso die persönliche Bewegungserfahrung und Geschichte in die Analyse einzubringen. Ausgehend vom Einsatz der Wirbelsäule im Bewegungsrepertoire von Bauschs *Sacre* hebt er als tragende Bewegungsmuster der Choreografie die Spannung von klar geformten und von spontan eingesetzten Bewegungen hervor.

Zum Bild-Material

Gerne hätten wir für die Leser und Leserinnen dieses Buches eine CD-Rom beigelegt mit der TV-Aufnahme von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps*. Diese Aufnahme wurde 1978 für das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF) im Studio Hamburg produziert und 1979 ausgestrahlt. Auch wenn eine TV- oder Video-Aufzeichnung kein Ersatz für die Erfahrung der Aufführung und die Wahrnehmung der Zuschauer und Zuschauerinnen während der Aufführung sein kann, bedürfen Detail-Untersuchungen der häufigen Wiederholung einzelner Sequenzen, die nur durch die mediale Aufzeichnung des einmaligen Aufführungsereignisses gegeben ist. Aus der aufgezeigten Spannung zwischen Aufführung und Aufzeichnung wäre es sinnvoll und wünschenswert gewesen, die öffentlich bereits gezeigte Aufzeichnung von Bauschs *Sacre* den hier versammelten Beiträgen beizulegen. Die Leser und Leserinnen hätten sich dann in Rückgriff auf die Choreografie in anderer Weise kritisch-kon-

struktiv mit dem hier versammelten Textmaterial auseinandersetzen können. Die urheberrechtlichen Fragen waren jedoch nicht zu lösen.

Um die Argumente, die Deutungen, die verschiedenen methodischen Zugänge dennoch im Detail nachvollziehbar zu machen und besonders die von den Autoren und Autorinnen gewählten Ausschnitte und Sequenzen sichtbar und ihre Argumentation plausibel zu machen, haben wir uns entschlossen, zu einem klassischen geisteswissenschaftlichen Mittel zu greifen: Zum Verfahren des Zitierens, und das heißt hier, analog zu Zitaten aus der Literatur oder aus der Bildenden Kunst, zu zitatformigen Ausschnitten aus der TV-Aufzeichnung. Diese sind jeweils in den Aufsätzen markiert und auf der beiliegenden DVD gesammelt. Sie können begleitend zur Lektüre auf dem Bildschirm angeschaut werden und sollen neben der kritischen Lektüre als Anregung zum Weiterdenken dienen. Aufgrund dieser Vorgehensweise war leider keine bessere Bildqualität zu erzielen. Wir bitten dafür um Nachsicht.

Unser Dank

Ein Buch ist immer ein Gemeinschaftswerk. Wir möchten daher zunächst allen danken, die die Konferenz möglich gemacht haben: Den Referentinnen und Referenten, die sich auf das Unternehmen eingelassen haben, anhand einer Choreografie ihren methodischen Zugang zu veranschaulichen. Dann den Mitarbeiterinnen Pamela Pimpl, Christina Rann, Inka Paul. Vor allem danken wir Melanie Haller, deren Engagement und Organisationstalent bei der Vorarbeit und Durchführung der Konferenz wesentlich zum Gelingen beigetragen hat. Den Verantwortlichen und Mitarbeitern des Aby-Warburg-Hauses danken wir für die Gastfreundschaft in dem zu anregenden Gesprächen einladendem Gebäude. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft und dem Zentrum für Bewegungsforschung an der Freien Universität Berlin danken wir für den finanziellen Zuschuss zu der Konferenz.

Zudem danken wir denen, die an der Herstellung dieses Buches beteiligt waren: Den Autorinnen und Autoren für die gute und kollegiale Zusammenarbeit, ihre Geduld und für die Überlassung ihrer Texte. Einen besonderen Dank richten wir an Yvonne Hardt und Sandra Noeth, die mit außergewöhnlichem Engagement an der Produktion des Buches mitgewirkt haben. Holger Hartung danken wir für seine sorgfältige Mitarbeit in allen bildtechnischen Fragen. Und schließlich geht unser Dank an das Zentrum für Bewegungsforschung an der Freien Universität Berlin, das durch einen finanziellen Zuschuss die Druckkosten übernommen hat.

Berlin und Hamburg, im Dezember 2006
Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein