



Gabriele Brandstetter,
Gabriele Klein (Hg.)

Methoden der Tanzwissenschaft

Modellanalysen zu Pina Bauschs
»Le Sacre du Printemps /
Das Frühlingsopfer«

2., überarbeitete und erweiterte Neuauflage

Aus:

Gabriele Brandstetter, Gabriele Klein (Hg.)

Methoden der Tanzwissenschaft

Modellanalysen zu Pina Bauschs

»Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer«

(2., überarbeitete und erweiterte Neuauflage)

2015, 354 Seiten, kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 29,99 €, ISBN 978-3-8376-2651-3

»Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer« von Pina Bausch ist in diesem interdisziplinären Band der gemeinsame und die Texte verbindende Analysegegenstand, um zentrale methodische Zugänge der bewegungs- und tanzwissenschaftlichen Forschung aufzuzeigen.

Der in einer überarbeiteten und ergänzten Neuauflage erscheinende Sammelband stellt kultur-, sozial- und geisteswissenschaftliche Perspektiven auf Bauschs Jahrhundertchoreografie vor und dient so als methodische »Werkzeugkiste« der tanzwissenschaftlichen Forschung im deutschsprachigen und angelsächsischen Raum.

Mit Beiträgen von Peter M. Boenisch, Gabriele Brandstetter, Stephan Brinkmann, Michael Diers, Mark Franko, Stephanie Jordan, Gabriele Klein, Dieter Mersch, Gerald Siegmund, Hans-Georg Soeffner, Jürgen Raab und Christina Thurner.

Gabriele Brandstetter (Dr. phil.) ist Professorin für Theater- und Tanzwissenschaft an der Freien Universität Berlin.

Gabriele Klein (Dr. rer. soc.) ist Professorin für Soziologie mit den Schwerpunkten Bewegung und Tanz an der Universität Hamburg.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2651-3

Inhalt

Vorwort zur überarbeiteten Neuauflage	9
GABRIELE BRANDSTETTER/GABRIELE KLEIN Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von <i>Le Sacre du Printemps (Das Frühlingsopfer)</i>	11
Prolog	
RAIMUND HOGHE Pina Bausch über <i>Sacre</i>	31
Tanz und Zeichen	
PETER M. BOENISCH Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik	35
CHRISTINA THURNER Prekäre physische Zone: Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs <i>Le Sacre du Printemps</i>	53
ANTJA KENNEDY Methoden der Bewegungsbeobachtung: Die Laban/Bartenieff Bewegungsstudien	65
Intermezzo	
Die Performanz des Rituals. Gabriele Klein im Gespräch mit Gitta Barthel	83

Produktion und Übersetzung

GABRIELE BRANDSTETTER

Pina Bauschs *Das Frühlingsopfer*.

Signatur – Übertragung – Kontext

93

GABRIELE KLEIN

Die Logik der Praxis.

Methodologische Aspekte einer praxeologischen Produktionsanalyse
am Beispiel *Das Frühlingsopfer* von Pina Bausch

123

STEPHAN BRINKMANN

„Ihr seid die Musik!“ Zur Einstudierung von *Sacre*
aus tänzerischer Perspektive

143

Intermezzo

Die Treue zur Form.

Gabriele Klein im Gespräch mit Barbara Kaufmann

165

Aktion und Dialog

NICOLE HAITZINGER/CLAUDIA JESCHKE/CHRISTIANE KARL

Die Tänze der Opfer. Tänzerische Aktionen,
BewegungsTexte und Metatexte

177

STEPHANIE JORDAN

Machine Metaphors in Pina Bausch's *The Rite of Spring*:
A Choreomusical Approach

195

Intermezzo

BINA ELISABETH MOHN

Kamera-Ethnografie: Vom Blickentwurf zur Denkbewegung

209

Ritual und Symbol

JÜRGEN RAAB/HANS-GEORG SOEFFNER

Pina Bauschs Inszenierung *Le Sacre du Printemps*.

Eine Fallanalyse zur Soziologie symbolischer Formen
und ritueller Ordnungen

233

MICHAEL DIERS
Dis/tanzraum. Ein kunsthistorischer Versuch über die
politische Ikonografie von Pina Bauschs *Le Sacre du Printemps* 251

Intermezzo

AMOS HETZ
Listening to the Gesture.
The Gap between the Spontaneous and the Formed 277

Körper und Medium

GERALD SIEGMUND
Rot und Tot. Der Körper als Fragezeichen in Pina Bauschs
Le Sacre du Printemps 291

MARK FRANKO
Bausch and The Symptom 305

DIETER MERSCH
Medien des Tanzes – Tanz der Medien.
Unterwegs zu einer *dance literacy* 317

Anhang

Autorinnen, Autoren und Herausgeberinnen 339

Bildnachweise 347

Vorwort zur überarbeiteten Neuauflage

Am 3. Dezember 1975 hatte der dreiteilige Abend *Das Frühlingsopfer* mit den Stücken *Wind von West*, *Der Zweite Frühling* und *Le Sacre du Printemps* im Opernhaus Wuppertal in der Choreografie von Pina Bausch Premiere.

Anlässlich des vierzigjährigen Jubiläums von *Das Frühlingsopfer* im Jahre 2015 haben wir uns entschieden, dieses Buch in einer überarbeiteten Neuauflage zu publizieren. Das Buch war seit längerer Zeit vergriffen.

2013, im Jahr des 100-jährigen Jubiläums der Uraufführung von Nijinskys Choreografie *Le Sacre du Printemps* wurde weltweit eine Vielzahl von zeitgenössischen Adaptionen und Auseinandersetzungen mit dem Vermächtnis dieses wegweisenden Tanzstücks der Moderne, mit seiner Rezeptionsgeschichte und den Herausforderungen der Opferthematik gezeigt. International wurde auch in der Forschung das Musik- und Tanzstück neu beleuchtet. Auch Pina Bauschs Choreografie *Das Frühlingsopfer* stand dabei erneut zur Debatte.

In der Forschung über Pina Bausch und das Tanztheater Wuppertal ist aber nicht erst durch das Jubiläumsjahr 2013, sondern seit der Erstauflage des Sammelbandes 2007, und vor allem nach Pina Bauschs Tod 2009, vieles in Bewegung geraten. Fragen des Erbes, der Aufbau eines Archivs, die damit verbundenen Verfahren der Medialisierung und Digitalisierung des ‚Werkes‘, der Oral History und der Weitergabe an eine jüngere Tänzergeneration und an Tänzer anderer Kompanien stellen eine Herausforderung dar, die auch methodologisch neue Akzente setzt.

Dies korrespondiert mit einem Paradigmenwechsel in der tanzwissenschaftlichen Forschung, der sich seit der Erstauflage dieses Sammelbandes vollzieht:

Tanzwissenschaftliche Forschung reflektiert die künstlerische Praxis im zeitgenössischen Tanz, die den Fokus nicht mehr ausschließlich auf das Herstellen eines künstlerischen Werkes richtet. Der Produktionsprozess und mit ihm die Probenprozesse und Arbeitsweisen sowie die Formen der Zusammenarbeit sind zunehmend zum Thema und Gegenstand der künstlerischen Praxis geworden. Mit dieser Perspektiverweiterung radikalisiert sich ein Ansatz, der

in Deutschland seit den 1970er Jahren vor allem auch durch das künstlerische Schaffen und den ästhetischen Ansatz von Pina Bausch und dem Tanztheater Wuppertal initiiert worden war: *work in progress*.

Dieser erweiterten Perspektive auf das Verhältnis von Arbeitsprozess und ‚Werk‘ oder ‚Aufführung‘ will die Neuauflage dieses Sammelbandes Rechnung tragen. Dennoch haben wir entschieden, die Texte nicht grundlegend zu aktualisieren, jedoch einige Umstellungen und Ergänzungen vorzunehmen, die aktuelle Fragen der Debatte zu ‚Bewegung in Übertragung‘ aufgreifen. Neben den bisherigen Beiträgen, die sich mit unterschiedlichen Verfahren der Bewegungs-, Aufführungs- und Inszenierungsanalyse auf das ‚Stück‘ *Das Frühlingsopfer* konzentrieren, sind Texte hinzugekommen, die den Blick auf den Produktionsprozess lenken. Diese werden ergänzt durch ein Interview, das die Wiederaufnahmepraxis thematisiert und einen Prolog, der eine Lesart des ‚choreografischen Sehens‘ von Pina Bausch vorstellt. Entsprechend wurden die Texte neu zueinander gruppiert.

Gegenüber der ersten Auflage haben wir den Untertitel des Sammelbandes geändert und an die Titelgebung des Tanztheater Wuppertal angepasst. Das Stück, zunächst unter dem Titel *Le Sacre du Printemps* gespielt, wurde kurz nach der Premiere nicht mehr im Rahmen eines dreiteiligen Abends, betitelt *Das Frühlingsopfer*, gezeigt. Danach übertrug Pina Bausch den ehemaligen Haupttitel auf die Choreografie, die fortan bei Aufführungen in Deutschland *Das Frühlingsopfer* hieß. Bei Gastspielen im Ausland wurde das Stück *Le Sacre du Printemps (Das Frühlingsopfer)* genannt. Da dieses Buch deutsch- und englischsprachige Texte versammelt, haben wir diese Titelgebung für die Neuauflage gewählt.

Seit der ersten Auflage hat sich auch die Zugänglichkeit des Bildmaterials zu der Choreografie entscheidend verbessert. Die DVD, die der ersten Auflage beigegeben wurde, konnte aus urheberrechtlichen Gründen nur Ausschnitte aus der ZDF-Fernsehproduktion von *Das Frühlingsopfer* zeigen, die 1978 in der Bildregie von Pit Weyrich erstellt und am 11.03.1979 erstmalig ausgestrahlt wurde. Mittlerweile ist diese Aufzeichnung veröffentlicht. Auf diese von der Pina Bausch-Foundation 2012 im Verlag L’Arche, Paris herausgegebene Edition von *Le Sacre du Printemps (Das Frühlingsopfer)* beziehen sich die Bild- und Videozitate, die Referenzen sind unter Angabe des Timecodes für die Leserinnen und Leser nachvollziehbar.

Wir danken Melanie Haller und Heike Lünen für ihre Mithilfe bei der Gestaltung der Neuauflage und Ann-Kathrin Reimers für die Redaktion und die sorgfältige Aktualisierung und Bearbeitung der Druckvorlage.

Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein

Berlin und Hamburg, im Januar 2015

GABRIELE BRANDSTETTER/GABRIELE KLEIN

Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von *Le Sacre du Printemps (Das Frühlingsopfer)*

„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, Medienanalysen² und Diskursanalysen³ über historisches Quellenstudium⁴, biogra-

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

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.

fische 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 *Kestenberg-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 mehrere Körper lesbar: Als realer, symbolischer und imaginärer Körper¹³ oder

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.

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

als geschlechts-, altersspezifisch, sozial 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‘, impliziert doch der Begriff ‚Gegenstand‘ schon immer die durch die jeweiligen disziplinären Verfahren und Hypothesen konstituierte Zurichtung

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

15 Vgl. z.B. Henry Lefebvre: *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.

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 historische und soziale Ereignisse und damit für alle empirischen Sozialwissenschaften wie Soziologie, Ethnologie oder Geschichtswissenschaft 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.

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 Transformation von Körper- und Bewegungskonzepten und Tanzästhetiken, modi-

fiziert.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 ihrem Forschungsfeld gerecht zu werden und welche Übertragungen zu

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.

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 (Das Frühlingsopfer)* 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 Selbstthematizierung 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

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 Erbeben in Chili“*, München: Beck 1985.

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

berücksichtigt, stellt bislang noch ein Desiderat der Tanzwissenschaft dar und sollte bei der Konferenz erstmals geleistet werden.

Der ‚Gegenstand‘: *Das Frühlingsopfer*

Das Frühlingsopfer 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 erfahrungsgeliteten 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 tänzästhetischen 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 und dritten Generation von Tänzern des Wuppertaler Ensembles. Das „traditionellste“ Stück? Was bedeutet in Bezug auf dieses Stück, einen ‚Evergreen‘ unter den zeitgenössischen Choreografien, überhaupt ‚traditionell‘, was ‚zeitgenössisch‘? Diese Frage ist nicht nur aktuell im Hinblick auf tanzwissenschaftliche Debatten um ‚Zeitgenossenschaft‘ sondern auch, weil *Bewegung in Übertragung* sich mit dem Erbe von Pina Bausch als Archivierung von Materialien und performative Übertragung auf andere Tänzer und Probenleitungen neu stellt.

Fest steht: *Sacre*, wie das Stück gern abkürzend auch im Tanztheater Wuppertal genannt wird, 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

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.

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 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

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

26 Vgl. Millicent Hodson: *Puzzles chorégraphiques. 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.

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 Hofmannsthals als *Gespräche der Tänzerinnen* untertiteltem Hetärenialog *Furcht* (1907)²⁹ oder in Richard Beer-Hofmanns *Der 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 antiklassischen 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 Strawinsky/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 Auf- führung und Inszenierung.

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.

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.

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 verstanden 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 grundiert, 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 zgedacht 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:

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

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

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 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 *Das Frühlingsopfer* 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: Tanz und Zeichen, Produktion und Übersetzung, 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.

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 *Sacre* bis zur Mitte des 20. Jh. 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. ‚Penthesilea‘ – ‚Sacre du Printemps‘*, in: Lehmann, Jürgen 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. 124-139.

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.

Zwischen Vorwort, Einleitung und der ersten Sektion der Methodenaufsätze ist ein *Prolog* gestellt. Der Tänzer und Choreograf **Raimund Hoghe**, der zwischen 1980 und 1990 mit dem Tanztheater Wuppertal zusammengearbeitet hat, eröffnet eine Perspektive auf *Sacre* mit einem Wort der Erinnerung von und an Pina Bausch; und er rahmt seine Skizze mit Bildern, die Geschichte und Kontext von Bauschs *Frühlingsopfer* heraufbeschwören.

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

Antja Kennedy veranschaulicht an ausgewählten Passagen von *Sacre* das 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 durchgeführt werden.

Die Beiträge der Sektion *Produktion und Übersetzung* diskutieren in komplementären Sichtweisen Fragen der Produktion. Der Beitrag von **Gabriele Brandstetter** sucht einen Zugang zu Bauschs *Sacre*, indem ein doppeltes Verfahren vorgestellt wird: Vor dem Hintergrund von Jacques Derridas Theorie zu ‚Signatur‘ und ‚Kontext‘ wird Bauschs *Frühlingsopfer* von zwei

Seiten betrachtet: der Übertragung des Solos der Auserwählten auf die Tänzerin Kyomi Ichida sowie der Interpretation des Kontextes, in dem *Le Sacre du Printemps* 1975 in einem dreiteiligen Tanzabend produziert worden war.

Gabriele Klein veranschaulicht anhand von Pina Bauschs *Frühlingsopfer* das Verfahren einer praxeologischen Produktionsanalyse. Ihr Beitrag zeigt die Herausforderungen auf, die im Hinblick auf das Material und die Auswertungsverfahren an tanzwissenschaftliche Forschung gestellt werden, wenn sie über Aufführungsanalysen hinausgeht und den Produktionsprozess einerseits und die Publikumswahrnehmung andererseits mit einschließt.

Während Gabriele Klein grundlegende methodologische Problemstellungen darlegt, eröffnet der Beitrag von **Stephan Brinkmann** einen methodischen Zugang, der eine Brücke schlägt zwischen dem immanenten Wissen, das er als langjähriger Tänzer des Tanztheater Wuppertal und Gasttänzer für *Sacre* gewonnen hat, und einer tanzwissenschaftlichen Analyse dieser Innenperspektive. Seine These ist, dass die erste Tanz-Analyse bereits im Proben-saal beginnt.

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**, **Claudia Jeschke** und **Christiane 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 sinn-

haften 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 drei Texte gebündelt, die psychoanalytisch und philosophisch inspirierte Lesarten von *Sacre* präsentieren. **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.

Mark Franko legt seiner Lesart das Konzept der Hysterie zu Grunde. Seine aus der Psychoanalyse Freuds und Lacans, aber auch aus gender-spezifischen 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** geführt hat, die vor vielen Jahren Gasttänzerin bei Bauschs *Sacre* war und mit **Barbara Kaufmann**, die von 1985 bis 2004 die Choreografie mittanzte und 2014 die Probenleitung innehatte. Die Idee zur Durchführung von 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, thematisiert das für die erste Auflage geführte Interview mit **Gitta Barthel** die Differenz einer Vergangenheit und Gegenwärtigkeit von Erfahrung. Das in die Neuauflage eingefügte Gespräch mit **Barbara Kaufmann** zeigt eine erfahrungsgeleitete Sicht auf den Probenprozess der Wiedereinstudierung von *Sacre* nach dem Tod von Pina Bausch und damit auf die Übersetzungen des Bewegungsmaterials zwischen unterschiedlichen Tänzergenerationen.

Im dritten Intermezzo präsentiert **Bina Elisabeth Mohn** das 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 Doppel-Perspektive, 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.

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 einladenden Gebäude. Der Deutschen Forschungsgemeinschaft und dem Zentrum für Bewegungsforschung an der Freien Universität Berlin danken wir für den finanziellen Zuschuss zur 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.

Literatur

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

- Archer, Kenneth: *Nicolas Roerich et la genèse du sacre*, in: Sourian, Etienne (Hg.): *Le sacre du printemps de Nijinsky*, Paris : Edition Cicero 1990, S. 75-95.
- Beer-Hofmann, Richard: *Der Tod Georgs*, Nachwort v. Hartmut Scheible, Stuttgart: Reclam 1980.
- Berg, Shelley: *Le Sacre du Printemps: Seven Productions from Nijinsky to Martha Graham*, Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press 1980.
- Blumenberg, Hans: *Arbeit am Mythos*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.
- Bourdieu, Pierre/Wacquant, Loic J.D.: *Reflexive Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Fischer 1995
- Dies.: *Ritual als Szene und Diskurs. Kunst und Wissenschaft um 1900 – am Beispiel von ‚Le Sacre du printemps‘*, in: Graevenitz, Gerhart von (Hg.): *Konzepte der Moderne*, Stuttgart, Weimar: Metzler 1999, S. 367-388.
- Dies.: *Tanzwissenschaft im Aufwind*, in: *Theater der Zeit* 12, 2003, S. 4-11.
- Dies./Neumann, Gerhard: *Opferfest. ‚Penthesilea‘ – ‚Sacre du Printemps‘*, in: Lehmann, Jürgen 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.
- Burkert, Walter: *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin: Wagenbach 1990.
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungsbild. Kino I*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.
- Ders.: *Das Zeit-Bild: Kino 2*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- Eksteins, Modris: *Tanz über Gräben. Die Geburt der Moderne und der Erste Weltkrieg*, aus dem Englischen von Bernhard Schmid, Hamburg: Rowohlt 1990.
- Foster, Susan L.: *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley u.a.: University of California Press 1986.
- Hodson, Millicent: *Puzzles chorégraphique. Reconstitution du ‚Sacre‘ de Nijinsky*, in: Souriau, Etienne (Hg.): *Le sacre du printemps de Nijinsky*, Paris: Editions Cicero 1990, S. 45-74.
- Ders.: *Nijinsky's crime against grace: reconstruction score of the original choreography for Le sacre du printemps*, Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1996.
- Hofmannsthal, Hugo von: *Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, in: Schoeller, Bernd: *Gesammelte Werke in 10 Bänden*, Frankfurt a. M: Fischer-Taschenbuch-Verl. 1979, Bd. 7, S. 572-580.
- Jeschke, Claudia: *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bad Reichenhall: Schubert, 1983.

- Jeschke, Claudia: *Tanz als Bewegungstext. Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910-1965)*. Unter Mitwirkung von Cary Rick, Tübingen: Niemeyer 1999.
- Karina, Lilian/Kant, Marion: *Tanz unterm Hakenkreuz*, 2. Aufl., Berlin: Henschel 1999.
- Kestenberg Amighi, Janet: *The meaning by movement: developmental and clinical perspectives of the Kestenberg Movement Profile*, Amsterdam: Gordon and Breach 1999.
- Klein, Gabriele: *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, München: Heyne 1994.
- Dies.: *Tanz Wissenschaft. Annäherungen an ein Phantom*, in: *Tanzdrama*, 1998, H. 41, S. 38-41.
- Dies. (Hg.): *Tanz Bild Medien*, 2. Aufl., Hamburg/Münster/London: Lit 2002.
- Dies./Haller, Melanie: *Präsenzeffekte. Zum Verhältnis von Bewegung und Sprache am Beispiel lateinamerikanischer Tänze*, in: Gugutzer, Robert (Hg.): *body turn*, Bielefeld: transcript 2006, S.233-249.
- Dies./Haller, Melanie: *Bewegung, Bewegtheit und Beweglichkeit. Subjektivität im Tango Argentino*, in: Bischoff, Margrit/Feest, Claudia/Rosiny, Claudia (Hg.): *e-motion*. Jahrbuch der Gesellschaft für Tanzforschung, Bd. 16, Münster: Lit 2006, S. 157-172.
- Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
- Müller, Hedwig: *Mary Wigman. Leben und Werk einer großen Tänzerin*, Weinheim: Quadriga, 1986.
- Reiss, Françoise: *Nijinsky ou la Grâce. Esthétique et Psychologie*, Paris: Plon 1957.
- Roerich, Nicholas: *Sacre. Realm of Light*, New York: o.V. 1931.
- Schmidt, Jochen: *Pina Bausch „Le Sacre du Printemps“*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hg. v. Carl Dahlhaus/Institut f. Musiktheater d. Universität Bayreuth unter Leitung v. Sieghart Döhring, Bd. 1, München: Piper 1986, S. 205.
- Schroer, Markus: *Soziologie des Körpers*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Lefebvre, Henri: *The Production of Space*, Oxford: Blackwell 1991.
- Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript 2006.
- Wellbery, David E. (Hg.): *Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists Das Erbeben in Chili*, München: Beck 1985.
- Wortelkamp, Isa: *Sehen mit dem Stift in der Hand*, Freiburg: Rombach 2006.