





1 Rainer Behr
in *Nefés*
Madrid 2006

Es kann fast alles Tanz sein.
Es hat mit einem bestimmten
Bewusstsein, einer bestimmten
inneren, körperlichen Haltung,
einer ganz großen Genauigkeit
zu tun: Wissen, Atmen, jedes
kleine Detail. Es hat immer
was mit dem Wie zu tun.¹

Solo

tänze

Als Anne Martin gefragt wurde, ob Pina Bausch ihr bei der Übertragung ihrer eigenen, sehr persönlich gestalteten Rolle aus *Café Müller* (UA 1978) »psychologische Hinweise« gegeben habe, antwortete sie: »Keineswegs, es war eigentlich sehr technisch. Und erst als ich die Form total beherrschte, habe ich verstanden, alles was Pina in diese Rolle eingeführt hat.«²

Es ist ein ständig wiederholtes Credo, dass das Tanztheater Wuppertal Emotionen in Tanz umsetze, dass es Pina Bausch weniger darum gegangen sei, wie sich die Menschen bewegen, sondern vor allem darum, was sie bewegt. Ist die innere Bewegtheit durch die Arbeitsweise des Fragen-Stellens angesprochen (→ ARBEITSPROZESS), so geht es bei der Ausarbeitung und Einstudierung der einzelnen Tänze tatsächlich um das *Wie* des Sich-Bewegens: Die Entwicklung, das Erlernen und die Weitergabe von Tänzen beim Tanztheater Wuppertal war und ist vor allem eine Arbeit an der Form, an der Bewegungsqualität. Erst wenn die Form beherrscht und der Tanz perfekt getanzt wird, kann er das Publikum ergreifen, erst dann wird sein ›Sinn‹ fühlbar. Das, was fühlbar wird, umschreibt das Publikum oft mit metaphorischen, assoziativen Worten, über semantische Aufladungen und symbolische Bedeutungszuweisungen – und zeigt damit, dass bei der Übersetzung in die Sprache das Paradox von Identität und Differenz in besonderer Weise zum Tragen kommt (→ REZEPTION). Auch bei den Tanzkritiken ist auffällig, dass die Übersetzung des Tanzes in die Schrift vage bleibt, wenn vor allem einzelne ›theatrale‹ Szenen beschrieben werden, selten aber die Tänze selbst. Dies zeigt sich insbesondere bei den Kritiken zu den Stücken ab den 1990er Jahren, die stärker durch eine Aufeinanderfolge von einzelnen Solotänzen gekennzeichnet sind (→ STÜCKE und REZEPTION).

Das Übertragen von Tänzen in die Schrift ist keineswegs ein neuartiges Problem, sondern eine Praxis, mit der sich Ballettmeister schon seit Jahrhunderten beschäftigen. Um Tänze rekonstruierbar zu machen, entwickelten sie Tanznotationen, die eine detaillierte Dokumentation und deren Archivierung erlauben. Die Geschichte der Tanznotation, die in Europa bis ins 16. Jahrhundert zurückreicht und in der *Orchésographie* von Thoinot Arbeau 1589 ihren Ausgangspunkt nimmt, veranschaulicht diese Übersetzung in die Schrift. Noch heute arbeiten einige Tanzensembles mit Choreolog*innen, die die tänzerischen Bewegungen und choreografischen Formationen kleinteilig aufschreiben. Das war aber beim Tanztheater Wuppertal unter Leitung von Pina Bausch nicht der Fall. Es gab keine festgelegte Notation, sondern einen Bild- und Schriftkorpus, der aus Videoaufnahmen, Ablaufplänen und Mitschriften der Assistent*innen und Tänzer*innen bestand (→ ARBEITSPROZESS). Mitunter haben Tänzer-

*innen, bevor sie die Compagnie verlassen haben, auch ihre Positionen und Rollen in dem Stück aufgeschrieben. Dieses Schrift- und Bildmaterial bildete die Materialgrundlage für das gemeinsame Arbeiten, denn vor allem wurden die Tänze von Tänzer*innen zu Tänzer*innen weitergegeben. Wie lassen sich die Solotänze des Tanztheaters Wuppertal beispielsweise, die in ihrer Sprache so individuell sind, in eine Notationsschrift übertragen? Wie macht man sie in dieser Übersetzung dokumentierbar und archivierbar und der künstlerischen Rekonstruktion und auch der wissenschaftlichen Analyse zugänglich?

Der Übersetzung von Körper/ Tanz in Schrift/ Text geht dieses Kapitel nach. Es stellt zunächst exemplarisch entsprechende tanzwissenschaftliche Positionen vor und setzt sie zu dem hier zugrunde gelegten Ansatz in Beziehung. Im Anschluss wird das methodische Vorgehen vorgestellt, die Übersetzung in die digitale Notationsschrift *Feldpartitur*, die wir³ zur Videoanalyse von Tänzen weiterentwickelt und ausdifferenziert haben. Schließlich werde ich die Übersetzung von Tanz in Notationen exemplarisch an drei ausgewählten Solotänzen veranschaulichen. Da die Solotänze in den letzten Werkphasen Pina Bauschs an Bedeutung gewonnen und immer mehr Raum eingenommen haben (→ STÜCKE), werden drei Solotänze aus den Koproduktionen vorgestellt, und zwar aus drei verschiedenen Jahrzehnten zwischen 1986 bis 2009, die jeweils elf bis zwölf Jahre auseinanderliegen. Es handelt sich dabei um ein Tanzsolo von Anne Martin in der ersten Koproduktion *Viktor* (UA 1986), von Beatrice Libonati in *Masurca Fogo* (UA 1998) und von Dominique Mercy in dem letzten Stück »...*como el mosquito en la piedra, ay si, si, si, si...*« (*Wie das Moos auf dem Stein*, UA 2009).⁴ Grundlage sind die Videoaufzeichnungen der jeweiligen Uraufführungen. Letztere wurden ausgewählt, weil hier die Tänzer*innen der Erstbesetzung, die an der Stückentwicklung beteiligt waren, die Soli entwickelt und getanzt haben. Diese Videoauswahl markiert bereits eine methodische Setzung (→ THEORIE UND METHODOLOGIE) und ist zugleich ein exemplarischer Beleg dafür, wie ein in dieser Weise einmalig aufgeführter Tanz, der zudem in einer spezifischen Weise aufgezeichnet wurde, in eine Notation übertragen werden kann. Denn oft wurden nach der Premiere auch die Solotänze nochmals verändert. Vor allem aber transformierten sie sich nach der Weitergabe an andere Tänzer*innen und wurden deshalb auch mitunter von Pina Bausch nochmals modifiziert. Deshalb haben wir die Videoaufzeichnungen der Uraufführungen mit der Videoaufzeichnung einer Wiederaufnahme verglichen, bei der das jeweilige Solo bereits an eine andere Tänzerin beziehungsweise an einen anderen Tänzer weitergegeben worden war. Abschließend wird das methodische Verfahren reflektiert.

Körper/ Tanz – Schrift/ Text: Tanzwissenschaftliche Positionen

Verschiedene *turns* in den Kultur- und Sozialwissenschaften wie der *linguistic turn*, der *performative turn* und der *practice turn* hatten starken Einfluss auf die tanztheoretischen Konzepte, die das Verhältnis Körper/ Tanz und Schrift/ Text zum Thema machen. Mit dem *linguistic turn*, der bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts einsetzt und dann in der von Richard Rorty herausgegebenen Anthologie 1967 begrifflich gefasst ist⁵, wird die Auffassung, dass Sprache ein »transparentes Medium« zur Erfassung und Vermittlung von Wirklichkeit sei, ersetzt zugunsten der Annahme, dass jegliche menschliche Erkenntnis durch Sprache strukturiert und Realität jenseits von Sprache nicht fassbar sei. Sprache wird demnach als ein bestimmten Regeln gehorchender Diskurs angesehen, innerhalb dessen Aussagen überhaupt erst möglich werden. Demnach ist auch Tanz als Sprache anzusehen, die semiotisch erschlossen werden kann. An diesen Ansatz anknüpfend hat Susan Foster in den 1980er Jahren eine Perspektive vorgeschlagen, die den tanzenden Körper immer schon als diskursiv, als »lesbar« ansieht und als einen fortwährenden Produzenten von Codes, die als kulturelle Signifikanten gelesen und interpretiert werden können.⁶ In den 1990er Jahren analogisiert vor allem Gabriele Brandstetter Tanz und Schrift, wenn sie in einem kultursemiotischen Ansatz die Bewegung des tanzenden Körpers als ein Schreiben im Raum ansieht und entsprechend Körper/ Tanz und Schrift/ Text als »écriture corporelle« und »lecture corporelle« versteht, die verschiedene, aber nicht gegensätzliche, sondern zueinander im Wechselverhältnis stehende körperliche Produktionsweisen darstellen.⁷

Der *performative turn* und der *practice turn* provozieren in den 1990er Jahren einen Perspektivenwechsel im Verhältnis von Körper/ Tanz und Schrift/ Text. Der *performative turn*, dessen Ursprünge auf die 1950er Jahre und hier auf kulturanthropologische, soziologische und sprachphilosophische Stränge zurückgehen⁸, wendet sich gegen einen Ansatz der Repräsentation und führt auch in der Tanzforschung zur Abkehr von semiotischen Herangehensweisen. Der Fokus liegt stattdessen auf der performativen Herstellung der Realität im Zusammenspiel von Aufführung und Durchführung sowie auf dem Verhältnis der Aufführung zu dem Kontext, in dem sie stattfindet und der Öffentlichkeit (Publikum), die dies beglaubigt. Einen radikalen, poststrukturalistischen Ansatz bringt Judith Butler⁹ mit Bezug auf Theorien der Subjektivität Anfang der 1990er Jahre in die Debatte ein. Demnach gibt es keinen Performer/ keine Performerin hinter der Performance, sondern Subjektivität wird im Akt der Aufführung selbst erst erzeugt.

Mit dem *practice turn*, der die Praxistheorie gegenüber Struktur- und Systemtheorien stärkt und seinen theoretischen Ausgangspunkt vor allem bei Alfred Schütz, Harold Garfinkel und Erving Goffman und schließlich bei Pierre Bourdieu nimmt¹⁰, vollzieht sich gleichzeitig zum *performative turn* in den Sozialwissenschaften eine Abkehr von dem mit dem *linguistic turn* verbundenen strukturalistischen Denken, demzufolge das Soziale und Kulturelle von – immateriellen – Ideen, Weltbildern, Normensystemen oder sprachlicher Kommunikation her zu denken sind. Mit dem *practice turn* rücken die Körperlichkeit und Materialität der Praktiken in den Vordergrund und mit ihnen der performative Akt der Durchführung in einer materiellen Umwelt.

In den 2000er Jahren verfolgt in der Tanzwissenschaft Isa Wortelkamp einen performativen Ansatz, wenn sie den performativen Vorgang des Schreibens analog zum Tanzen versteht. In Auseinandersetzung mit dem Ansatz Brandstetters bestimmt sie die Flüchtigkeit, die das Tanzen und das Schreiben gleichermaßen kennzeichnen, als »die im steten Entstehen und Vergehen begriffene Bewegung«¹¹. Die Übertragung von Körper/ Tanz in Schrift/ Text versteht sie nicht als ein Still-Stellen, als ein Fixieren von Bewegung, sondern sieht das Schreiben über Tanz selbst als einen choreografischen, tänzerischen und körperlichen Vorgang an.¹²

Einen anderen Aspekt des Performativen, nämlich den Kontext und hier vor allem das Publikum, bringt Janet Adshead-Landsdale in die Diskussion ein, wenn sie bisherige Schreibpraktiken hinterfragt und Texte als instabile, mosaikartige Konglomerate ansieht. In Anlehnung an das Konzept der Intertextualität versteht sie das Lesen und Deuten von Tanz als einen Interaktionsprozess des Zuschauenden mit dem Tanz.¹³ Ein hybrides, den mediensemiotischen, performativen und praxistheoretischen Ansatz verbindendes Konzept vertritt wiederum Katja Schneider, die das Verhältnis von Körper/ Tanz und Schrift/ Text als semiotisch und zugleich wechselseitig bedingend beschreibt. Zudem bringt ihr Ansatz performative und praxistheoretische Gesichtspunkte ein, wenn sie Tanz und Text als gleichberechtigte Medien einer Aufführung versteht und neben semantischen auch materielle Aspekte in den Vordergrund rücken will.¹⁴

Während diese Ansätze ihre Bezugspunkte vor allem in wissenschaftlichen Debatten finden und kein genuin methodisches Verfahren zur Übertragung von Körper/ Tanz in Schrift/ Text entwickelt haben, ist der wissenschaftliche Ansatz von Claudia Jeschke aus der künstlerischen Praxis hergeleitet. Sie legt ihr Augenmerk auf den Tanz als »reine« Bewegung, die sie als motorische Aktion denkt und mithilfe von analogen Notationsverfahren in Zeichen übertragen will. Ziel ist es, Tänze rekonstruierbar und analysierbar zu machen.¹⁵

Der hier vertretene Ansatz knüpft an performance- und praxistheoretische Überlegungen an und versucht diese mit methodischen Vorgehensweisen der qualitativen Sozial- und Kulturforschung zu verbinden (→THEORIE UND METHODOLOGIE). Entgegen der klassischen linguistischen Vorstellung, dass Wörter wie Etiketten funktionieren, es also demnach den wirklichen Tanz, dann das Vorstellungsbild Tanz (das Signifikat) und dann das Wort Tanz (den Signifikanten) gibt, liegen dem hier vertretenen Ansatz die Thesen zugrunde, dass es keinen ›wirklichen‹, ›echten‹ Tanz jenseits seines Vorstellungsbildes gibt und dass zudem dieses erst in, mit und durch Sprache hervorgebracht wird: Erst in der sprachlichen Übersetzung von Tanz, erst in seiner Be-Zeichnung und Be-Schreibung wird der wahrgenommenen Tanzbewegung Sinn zugeschrieben, wird sie mit Be-Deutung aufgeladen und dies durch eine Öffentlichkeit beglaubigt. Mit anderen Worten: Erst in der Übersetzung zwischen Körper/Tanz und Sprache/Schrift/Text wird ›Tanz‹, verstanden als Medium, als Sinn- und Bedeutungserzeuger, als Transmitter von Emotionen erzeugt, wozu mitunter, abhängig vom jeweiligen (Tanz-) Diskurs, auch die Vorstellung eines ›wirklichen‹, ›echten‹ Tanzes gehört. Diese Übersetzung vollzieht sich immer über Rahmungen, also sinnweltliche Bezüge, die sozial oder kulturell geprägt sind. Übersetzung wird in dem in diesem Buch präsentierten Ansatz nicht in der Tradition eines linguistischen Übersetzungsmodelles verstanden, das einen linearen Transfer von A nach B, vom Original (dem wirklichen Tanz) zur Übersetzung (Schrift/Text) beschreibt und den Text entsprechend als ein abbildendes oder repräsentatives Medium des Tanzes versteht. Die Übersetzung von Körper/Tanz in Schrift/Text wird hier vielmehr als eine wechselseitig aufeinander bezogene Bewegung definiert, die keinen eindeutigen Anfangs- und Endpunkt hat (→THEORIE UND METHODOLOGIE). Ein ›wirklicher‹, ›echter‹ Tanz, welcher der Sprache vorgängig wäre, und eine Art essenziellen Ausgangspunkt darstellen würde, wird hierbei nicht vorausgesetzt. Der in diesem Buch vertretene Ansatz geht vielmehr davon aus, dass ›Tanz‹ erst durch die wechselseitigen Transfers von Körper/Tanz in Schrift/Text als solcher identifizierbar ist. Diese performative und praxeologische Lesart von Übersetzung legt den Fokus auf den Modus des Übersetzens. Sie fragt nicht danach, was vom Tanz lesbar oder decodierbar ist, sondern danach, wie ›Tanz‹ im Wechselspiel von Tanz und Text hervorgebracht wird.

Übersetzungsmanual: Die *Feldpartitur*

Die Notation der drei ausgewählten Solotänze erfolgt über eine in der qualitativen Sozialforschung für die Analyse von Handlungen entwickelte Software, die *Feldpartitur*.¹⁶ Diese digitale Notations-

schrift erlaubt es, Zeichen (in der Partitur *cs*), Symbole (*ns*) und Text (*txt*, bei kürzeren oder *ts* bei längeren Beschreibungen) zu verwenden, um Bewegungen aufzuzeichnen. Da die für die *Feldpartitur* bereits entwickelten Beschreibungsebenen sowie Zeichen- und Symbolsysteme zu undifferenziert waren, um einen detailreichen Tanz festzuhalten, haben wir diese für die Anforderungen einer tanzwissenschaftlichen Analyse aus- und umgearbeitet. Auch dies ist bereits eine Setzung die, unabhängig davon, ob ein Tanz für eine künstlerische Rekonstruktion oder für eine wissenschaftliche Analyse in Schrift/Text überführt wird, immer mit Ein- und Ausschluss zu tun hat.

Bevor ein Tanz in eine Notation überführt wird, ist bereits ein vorgelagerter Übersetzungsschritt erfolgt: Der Tanz wird per Video aufgenommen und damit eine Bühnensituation aus einer bestimmten Kameraposition und -perspektive und mit verschiedenen filmtechnischen Mitteln (Zoomen etc.) in ein zweidimensionales Bild übertragen. In diesem Fall handelt es sich bei den Videoaufnahmen um Mitschnitte der jeweiligen Uraufführungen zu Dokumentationszwecken, die von Mitarbeiter*innen des Tanztheaters erstellt wurden, mit dem Ziel, diese Aufnahmen für die Rekonstruktion, Wiederaufnahmen und Neueinstudierungen der Stücke zu nutzen. Die Uraufführungen wurden aus der Halbtotale aus dem Zuschauerraum gefilmt, wobei die Kamera den Tänzer*innen in ihren Raumwegen und Bewegungen folgt und sich dabei durch Zoomen immer neu justiert (ABB. 2). Das Video greift nicht über filmtechnische Mittel (Schnitte etc.) in die Dynamik des Bühnengeschehens ein. Die Tänzer*innen stehen in ihren Soli jeweils im Mittelpunkt des Bildausschnitts, selbst dann, wenn andere Aktionen auf der Bühne stattfinden. Aufgrund der Bildqualität der Videoaufnahme sind kleinere Kopfbewegungen und Mimik nur schwer zu erkennen.

253

	00:00:00.0	00:00:00.8	00:00:01.6	00:00:02.4	00:00:03.2	00:00:04.0	00:00:04.8	00:00:05.6	00:00:06.4	00:00:07.2	00:00:08.0
NS: CameraMov											
NS: SpaceTrack											
NS: SpaceLevel											

2 Kameraführung, Raumwege und -ebenen. Ausschnitt aus der Partitur, Solo von Beatrice Libonati in *Masurca Fogo*

Um die Videoaufnahme in die digitale Software *Feldpartitur* zu überführen, wird der Bewegungsablauf in kleinere Filmstills, in Frames, gegliedert. Entlang dieser Frames wird die Partitur gestaltet (ABB. 2). Diesem

CS: Parts	Trans°	Trans°	Trans°	Trans°	Trans°	Trans°	Move_1	1	1	1	1	1
TXT: Situation	dancer in the background, wearing a black dress, giggles, throws stones in direction of the camera/			second dancer enters the cutout from the bottom right. She remains in the foreground	dancer in the background is still visible		dancer in the foreground arrives in the center of the cutout, only visible from the waist upwards	she begins to move, her body now visible in the cutout down to her thighs				her body nearly visible down to her knees, she is standing in the center of the cutout
NS: CameraMov												
NS: MusicSound												
NS: Movement												
CS: Body_Actio		Forw.Mo.	Forw.Mo.	Forw.Mo.	Motion	Motion	Standing	Motion	Motion	Motion	Motion	Motion
TS: Mov_Design												rising
CS: Body_Use								lift		forward		ex
TXT: Body_Use		steps to the front edge of the stage					parallel feet, arms close to the body, only the upper body is visible	both forearms lifted, first left, then right, upper arms close to the body	palms and forearms moving, upper arms only slightly away from the body	right hand palm at face level facing front, towards audience	palms and forearms moving, upper arms only slightly away from the body	right hand palm at face level facing front, towards audience
CS: HandMov									Slip Off	Stop		Sl
TXT: HandMov									direct, quick 'slip off', sustained effort, two directions	associations of stop signs, also in combination with spoken 'No', light effort, flighty		rot ha op as sa gu st
TXT: Touch								palms rubbing each other from the center of the body, repeatedly	palms rubbing each other from the center of the body, repeatedly		palms rubbing each other away from the center, sideways (left/right) and upwards	lig left the left
TS: Head_Face										determined		sho
TXT: Head_Face		not yet visible				focussed	visible – without recognizable expression			mouth opens - 'o' shape		
CS: Torso										Twist		
TXT: Torso		upright posture								movement of the arm affects the position of the torso/ twist, left shoulder comes slightly forward		
CS: Axis_Scale												
TS: Symmetry								asymmetrical				
TXT: SpacialRef		spatial intension, direction, lateral axis, depth axis						place level middle, transverse kinesphere, transversal pathways			place level middle-high, central kinesphere, periphery pathways	ple mi pe kir pe pa
CS: Accents										Terminal		
TXT: Dynamic								strong central quick guided movement				str pe qu gu mc

methodischen Vorgehen liegt ein ambivalenter Übersetzungsvorgang zu Grunde: Zum einen wird mit dieser Übertragung die Bewegung des Tanzens in Bewegungsbilder fragmentiert und damit festgesetzt, zum anderen aber eröffnet genau diese bildtechnische Möglichkeit, die detailreichen Bewegungen sichtbar und beschreibbar zu machen, da man die Frames loopen, verlangsamen oder beschleunigen kann.

3 Ausschnitt aus der Partitur,
Solo von Anne Martin
in *Viktor*




































Die Frames werden auf der horizontalen x-Achse in ihrem Zeitablauf sequenziell angeordnet, in der Regel in einem zeitlichen Abstand von 0.3 bis 1 Sekunden.

Je kleiner man die zeitlichen Intervalle definiert, desto differenzierter lassen sich die einzelnen Tanzbewegungen beschreiben. Allerdings wird die Partitur mit der Einteilung in kürzere Zeiteinheiten immer unübersichtlicher und dehnt die linear aufgebaute Abfolge von Frames, so dass die einzelnen Frames nicht mehr als eine Bewegungseinheit auf einen Blick auf dem Bildschirm erfassbar sind.

Die Software *Feldpartitur* bietet auf der x-Achse die Möglichkeit an, entsprechend der Fragestellung und mit Hilfe von Symbolzeilen, Codezeilen und Textzeilen Analyseebenen und, innerhalb dieser, unterschiedliche Kategorien zu erstellen. Die Symbolzeichen unterteilen sich beispielsweise in Kategorien wie Videodramaturgie (zum Beispiel Symbole für Totale, Halbtotale, Zoom), Musik (beispielsweise Symbole für Noten, Pausen), Körper (zum Beispiel Handgesten), Ausdruck (musikalische Ausdrücke für leiser/ lauter, schneller/ langsamer), Gruppe (zum Beispiel Anordnung von Personen zueinander). Die Codezeilen wiederum erlauben eine prägnantere Bezeichnung über Kurzwörter. Für die sprachliche Übersetzung in den Textzeilen schließlich benötigt der Forschende/ die Forschende ein eindeutiges Vokabular, das auf die Tanztechnik abgestimmt ist. Im Fall der Tänze des Tanztheaters Wuppertal liegt es nahe, auf das Vokabular der Jooss-Leeder-Methode¹⁷ zurückzugreifen. Dies deshalb, weil diese Methode, die von Kurt Jooss und Sigurd Leeder aus der Bewegungslehre Rudolf von Labans weiterentwickelt wurde, einen Schwerpunkt in der Folkwang-Ausbildung vieler, vor allem früherer Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal und auch der Choreografin selbst darstellt. Der Einfluss des klassischen Balletts, das den Trainingsplan der Compagnie ebenfalls charakterisierte, wird bei den Bewegungen aufgeführt, wo er markant war, wie bei dem Solo von Dominique Mercy, der auch Ballett studiert hatte. Die Codezeilen, die eine Partitur des Tanzes von Anne Martin in *Viktor* exemplarisch zeigt, veranschaulicht die Anwendung des Jooss-Leeder-Vokabulars (ABB. 3). Ergänzt ist dieses durch Begriffe, die die Bewegung konkreter bezeichnen, beispielsweise Handbewegungen wie ›Herzeigen‹ oder ›Abstreifen‹. Die verschiedenen Ebenen der Symbolzeilen, Codezeilen und Textzeilen und ihre Verschränkung

erlauben zudem unterschiedliche »Editiermodi« sowie »Multikodaltranskriptionen«¹⁸. Auf der vertikalen y-Achse können schriftliche Anmerkungen, verdichtete Codes sowie Symbole beispielsweise für Raumwege, Raumebenen, Musik, Kameraführung oder einzelne Körperteile vermerkt und unterschiedlich zusammengeführt werden, so dass diese verschiedene Deutungszugänge zulassen.

Der Aufbau einer Partitur lässt sich folgendermaßen am Beispiel des Solos von Dominique Mercy skizzieren: Die ersten beiden Zeilen der Partitur (ABB. 4) unterteilen den Ablauf des Tanzes in einzelne Teile. Dadurch können beispielsweise einzelne Bewegungsabläufe identifiziert werden, die sich im späteren Verlauf des Solos in verschiedenen Variationen wiederholen.

											
	00:00:33.0	00:00:34.0	00:00:35.0	00:00:36.0	00:00:37.0	00:00:38.0	00:00:39.0	00:00:40.0	00:00:41.0	00:00:42.0	00:00:43.0
CS: Parts	17b	18	18/19	19	19	19	20 a	20 a	20 a	20 b	20 b
CS: Repetition										REP	REP
NS: Movement											
CS: Position	SIDE	SIDE	SIDE	SIDE	SIDE	SIDE	TURN	SIDE	BACK	TURN	SIDE
NS: Axis_Scale											
NS: Music										<i>sfz</i>	
TXT: Dynamic	LIGHT PERIPHERAL QUICK	STRONG CENTRAL QUICK	LIGHT CENTRAL QUICK	LIGHT CENTRAL QUICK	LIGHT CENTRAL QUICK	LIGHT PERIPHERAL QUICK	LIGHT PERIPHERAL QUICK	LIGHT CENTRAL QUICK	LIGHT PERIPHERAL QUICK	LIGHT PERIPHERAL QUICK	LIGHT CENTRAL QUICK















4 Teile, Wiederholung, Variation, Struktur.
Ausschnitt aus der Partitur Solo von Dominique Mercy in *„...como el mosquito en la piedra ay sí, sí, sí...“* (Wie das Moos auf dem Stein)

In den Zeilen 3-7 (ABB. 4) sind die für die Analyse vorgenommenen Strukturierungen und Visualisierungen des Tanzsolos vermerkt. In der Symbolzeile 3 werden über Richtungspfeile die Raumwege markiert. Die Codezeile 4 notiert die Körperausrichtung des Tänzers: In der Aufteilung der Bewegungssequenz in Front, Back und Side ist festgehalten, wann und wie oft der Tänzerkörper nach vorn zum Publikum, seitlich im Profil oder mit dem Rücken zum Publikum ausgerichtet ist. Symbolzeile 5 beschreibt Veränderungen in der Körperachse, wenn beispielsweise die vertikale Ausrichtung des Körpers durch Bewegungen oder Bodenwege gebrochen wird. In Symbolzeile 6 ist das Verhältnis von Musik und Tanz notiert. Wirkt die Musik unterstützend, indem die Bewegungen durch die klangliche oder rhythmische Qualität der Musik verstärkt werden, oder kont-

und Side ist festgehalten, wann und wie oft der Tänzerkörper nach vorn zum Publikum, seitlich im Profil oder mit dem Rücken zum Publikum ausgerichtet ist. Symbolzeile 5 beschreibt Veränderungen in der Körperachse, wenn beispielsweise die vertikale Ausrichtung des Körpers durch Bewegungen oder Bodenwege gebrochen wird. In Symbolzeile 6 ist das Verhältnis von Musik und Tanz notiert. Wirkt die Musik unterstützend, indem die Bewegungen durch die klangliche oder rhythmische Qualität der Musik verstärkt werden, oder kont-

rastierend, indem sie einen Gegenakzent zur Bewegungsqualität darstellt, oder begleitend, indem sie synchron mit der Bewegung verläuft? Um dies zu notieren, bietet die *Feldpartitur* musikanalytische Symbole an (zum Beispiel für *piano*, *forte*, *crescendo*, *decrescendo*, *adagio* oder *allegro*). Da das Verhältnis von Musik und Tanz dadurch nicht charakterisierbar ist, haben wir weitere Begriffe eingeführt, die dessen Spezifika beschreiben (wie oben genannt unterstützend, kontrastierend, begleitend). Zusätzlich sind das jeweilige Musikgenre und die verwendeten Instrumente aufgelistet, da sich die Stücke von Pina Bausch durch eine breite Musikauswahl verschiedener Kulturen auszeichnen. Eine weitere Textzeile 7 bildet die Bewegungsdynamik des Solos mit Hilfe der Begriffe der Jooss-Leeder-Methode ab: Die Kraft, mit der die Bewegungen ausgeführt werden, ist entweder als *strong*¹⁹ oder *light* definiert, die Bewegungsrichtung als *peripheral* oder *central* gekennzeichnet, die Geschwindigkeit als *fast* oder *slow*. Trotz der Schwierigkeit, die einzelnen Bewegungen in diesen begrifflichen Antagonismen vollständig zu erfassen, kann hierüber eine grobe Bestimmung der Bewegungsdynamik erfolgen.

5 Körperteile. Ausschnitt aus der Partitur, Solo von Dominique Mercy in „...como el mosquito en la piedra ay si, si, si...“ (Wie das Moos auf dem Stein)

										
	00:00:12.0	00:00:13.0	00:00:14.0	00:00:15.0	00:00:16.0	00:00:17.0	00:00:18.0	00:00:19.0	00:00:20.0	00:00:21.0
TS: Torso		Flex Tilt Forw	UP / FTF	UP / FTF	Upright Post.	FTF	Upright Post.	Upright Post.	Upright Post.	Upright Post.
TXT: Torso		Flexible Tilt Forwards	Swing in Upright Posture, Flexible Tilt Forwards	Swing in Upright Posture, Flexible Tilt Forwards	Swing in Upright Posture, Flexible Tilt Forwards	Flexible Tilt Forwards	Swing in Upright Posture, Flexible Tilt Forwards	Upright Posture	Upright Posture	Upright Posture
TS: Legs	Upright Pos.	Down, Up	Down	Up	Down, Up	Down, Up	Upright Stance	Upright Stance	Upright Stance	Upright Stance
TXT: Legs	Parallel Double Medium Support	Parallel Double Medium Support	Single Support left, step sideways with hip guidance in slide tackle, Double Deep Support	Two little steps forward, slide tackle, Double Deep Support	Slide tackle, Double Deep Support	Single Support left, right, pulling towards center, soil contact	Parallel Double Medium Support	Parallel Double Medium Support	Parallel Double Medium Support	Parallel Double Medium Support
TS: Arms		Deep Swing	Deep Swing	Deep Swing	Deep Swing	Deep Swing	Narrow	Narrow	Narrow	Wide
TXT: Arms	Arms close to the body, hands grab the pants	Both arms Deep Pendulum Swing	Both arms Deep Pendulum Swing	Both arms Deep Pendulum Swing	Both arms Deep Pendulum Swing	Both arms Deep Pendulum Swing	Both arms bent/kinked sideways in a square angle, hands at mouth level	Both arms bent/kinked sideways in a square angle, hands at the shirt collar	Both arms bent/kinked sideways in a square angle, hands at the shirt collar	Both arms expanded wide sideways
TS: Hands	FLY	Scoop/Touch	Touch		Scoop/Touch	Touch	HAND MOUTH	FLY	FLY	Relaxed open
TXT: Hands	Hands grasp the pants on their sides, pulling the pants quickly from side to side, away from the body	Hands scoop from the floor, palms touch	Hands slip off the pants while coming upwards		Hands scoop from the floor, wandering/sliding on the floor towards the front	Hands scoop from the floor, wandering/sliding on the floor backwards	Both hands shaping a gesture, fingertips guided towards each other, towards the mouth	Hands grasp the shirt collar, pulling it quickly from side to side and away from the body	Hands grasp the shirt collar, pulling it quickly from side to side and away from the body	Hands relaxed and open, palms open upwards
NS: Hands										
TS: Head	Back	Flexible	Flexible	Flexible	Flexible	Flexible	Back	Back	Back	Back
TXT: Head	Head tilted back	Head follows Pendulum Swing	Head follows Pendulum Swing	Head follows Pendulum Swing	Head follows Pendulum Swing	Head follows Pendulum Swing	Head tilted back	Head tilted back	Head tilted back	Head tilted back

Im Anschluss an die Symbol- und Codezeilen sind in den Textzeilen 8-18 (ABB.5) detaillierte Bewegungsbeschreibungen mit Hilfe des Jooss-Leeder-Vokabulars zum choreografischen Aufbau aufgeführt. Wann wiederholen sich bestimmte Motive in der Musik und/oder in dem Bewegungsablauf? Welche Bewegungen und Raumwege macht der Tänzer/ die Tänzerin? Neben dieser räumlichen Perspektive sind die Bewegungen der unterschiedlichen Körperteile oder -regionen notiert. Dementsprechend ist dieser Partiturabschnitt in jeweils zwei Zeilen für Torso, Beinbewegungen, Armbewegungen und Kopfbewegungen gegliedert. Handbewegungen, die als markant aufgefallen sind, sind in einer zusätzlichen Symbolzeile (16) notiert.

Auch eine differenzierte Bewegungsbeschreibung (ABB. 5, Zeilen 9, 11, 13, 15, 18) einzelner Körperpositionen erfolgt mit Hilfe des Vokabulars der Jooss-Leeder-Methode. Eine Beschreibung wie »Das Gewicht des rechten Beines liegt auf dem flachen Fuß, während sich das linke Bein nach vorne und oben hebt« kann auf diese Weise in die kurze Phrase Single Medium Support (R), Forwards High Gesture (L) übersetzt werden.

Die jeweils darüber liegende Zeile (ABB 5, Zeilen 8, 10, 12, 14, 17) überführt diese kleinteiligen Beschreibungen wiederum auf eine abstrahierende Code-Ebene. Dafür werden die zuvor detailliert aufgeschlüsselten Bewegungsabläufe verdichtet mit dem Ziel, ein Charakteristikum dieses Bewegungsmoments zu bestimmen. Aus Single Medium Support (R), Forwards High Gesture (L) wird High Gesture. Über diese Codes kann der choreografische Aufbau des Solos verdichtet beschrieben werden: Wann, wo und wie oft kommt eine High Gesture in diesem Solo vor? Woher kommt der Bewegungsimpuls? Wo lassen sich »Anfang« und »Ende« einer Bewegung bestimmen? Die Partitur wird in einzelnen Aspekten variiert und ergänzt, wenn die Soli durch dynamischere Raumwege gekennzeichnet sind wie beispielsweise die Soli von Beatrice Libonati oder Dominique Mercy im Unterschied zu dem Solo von Anne Martin.

ANNE MARTIN IN *Viktor*

Das hier in die Partitur übertragene Tanzsolo von Anne Martin stammt aus dem Stück *Viktor*, der ersten Koproduktion des Tanztheaters Wuppertal. Diese ist 1986 in Zusammenarbeit mit dem Teatro Argentino in Rom, Italien entstanden (→ STÜCKE). Anne Martin, geboren 1953, absolvierte ein Musikstudium am Konservatorium in Lausanne und eine Ausbildung zur Tänzerin am Centre International de Danse – Rosella Hightower in Cannes. Von 1978 bis 1991 war sie Tänzerin beim Tanztheater Wuppertal und wirkte hier in zahlreichen Uraufführungen mit. Seit den 1980er Jahren ist sie außerdem freischaffend tätig. Nachdem Anne Martin das Tanztheater Wuppertal

verließ, wandte sie sich verstärkt der Musik zu und trat als Sängerin und nach längerer Pause auch wieder als Tänzerin auf. Sie ist seit 1998 als Tanzpädagogin international tätig, vor allem auf einer Dozentur am Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Lyon in Frankreich.²⁰

Die Videoanalyse beruht auf einer Videoaufzeichnung der Uraufführung im Schauspielhaus Wuppertal am 9. Oktober 1986. Das Stück dauert insgesamt 3 Stunden 15 Minuten inklusive einer Pause, das Solo 2 Minuten 23 Sekunden. Es wird nach der Pause im zweiten Teil des Stückes getanzt. Es wurde in der Partitur in Zeitintervalle von 0,4 Sekunden, und damit in insgesamt 348 Zeitintervalle, gegliedert.

Bevor das Solo beginnt, agiert eine andere Tänzerin (Melanie Karen Lien²¹) hinten links²², etwas im Dunkeln, auf der Bühne. Sie hat lockiges, wallendes Haar, trägt ein schwarzes, enganliegendes Kleid, darunter wird an ihrem Dekolleté ein weißes Dessous sichtbar. Sie kichert vor sich hin, wirft dabei Pflastersteine auf den Boden, und zwar so, dass sie zwar zum Wurf ausholt, die Steine aber in der Wurfbewegung aus der nach hinten gekippten offenen Hand auf den Boden fallen lässt. Währenddessen betritt Anne Martin von rechts die Bühne. Die Kamera rückt sie nun in das Bildzentrum. Sie trägt ›Alltagskleidung‹: einen schwarzen engen Röhrenrock, eine geblümete, kurzärmelige Bluse und schwarze Pumps, anders als Beatrice Libonati und Dominique Mercy in ihren Soli, die ›Tanzkleidung‹ tragen. Darunter werden keine Trikots gefasst: »Es war mir immer wichtig, dass die Tänzer keine Trikots oder stilisierten Kostüme tragen. Die Kleider sind einerseits normale Kleider und andererseits prächtige und wunderschöne Kleider. Es gibt eine gewisse Eleganz, aber die Eleganz wird auch wieder gebrochen«²³, so beschreibt Pina Bausch die Wahl der Kostüme.

Die Füße der Tänzerin sind im Stand leicht ausgedreht, die Fersen sind zusammen. Mit dem Einsetzen der Musik beginnt sie einen ›Gestentanz‹, den sie ausschließlich am Platz ausführt, an der Bühnenrampe frontal zum Publikum stehend. Ihre Bewegungen erfolgen hauptsächlich im Oberkörper, dem kommunikativen Teil des Körpers, hierbei dominieren Arm- und Handbewegungen, mitunter tauchen Alltagsgesten auf. Sie adressiert direkt das Publikum, wobei sie zu manchen Bewegungen im Tempo der Arm- und Handbewegungen auch spricht.

Während sie das Solo tanzt, kommt eine gebückte Person mit schwarzem Umhang (Dominique Mercy) auf die Bühne, die an einem Krückstock geht, und später einen weiteren Tänzer (Jakob Andersen) auf die Bühne führt. Während ihres Solos sind somit insgesamt, aber nicht gleichzeitig, vier Akteur*innen auf der Bühne, der Kamerafokus liegt allerdings während des gesamten Solos

bei Anne Martin, die im Zentrum des Videobildes platziert ist. Die anderen Akteur*innen rahmen das Solo zeitlich und kontrastieren es zugleich. Die parallel laufenden Aktionen erzeugen ein Spannungsverhältnis: durch die hysterisch, kichernde Frau im Hintergrund, durch die Person mit dem Krückstock, die den Stock hart und bedrohlich aufsetzt, sowie durch den von ihr auf die Bühne geführten Tänzer, der im Anschluss an das Solo von Anne Martin mit zusammengebundenen Beinen über die Bühne hüpfet. Die Person mit dem Krückstock geht auf die beiden Frauen zu und führt sie, leicht drängend, nacheinander von der Bühne.

Zwischen den Frauen gibt es keinen Kontakt, sie agieren räumlich voneinander getrennt, beide ausschließlich auf das Publikum ausgerichtet. Sie sind unterschiedliche Frauentypen, was sich nicht nur in ihrem Aussehen und ihrer Kleidung zeigt, sondern auch in der Bewegungsqualität: Die Frau, die die Steine wirft, ist stark, hysterisch und impulsiv. Ihre Aktion wirkt ungeordnet, wenig zielgerichtet, ungeplant, spontan. Sie taumelt unruhig hin und her, um die gefallenen Steine wieder aufzuheben. Sie wirkt verzweifelt und unentschieden: Zum einen will sie einen Stein werfen, also eine zielgerichtete Handlung durchführen, was Assoziationen zu den mit Pflastersteinen geführten gewaltsamen Auseinandersetzungen zwischen der Polizei und Demonstranten bei Hausbesetzungen, Friedens- und Anti-AKW-Demonstrationen in den 1980ern hervorrufen könnte (→ STÜCKE). Diese Intention wird nicht nur durch das feminine Erscheinungsbild der Frau und ihr hysterisches Lachen konterkariert, sondern auch durch das Scheitern beziehungsweise durch das Aufgeben dieser Intention während der Wurfbewegung. Zwar setzt sie wiederholt an, die Steine nach vorne zu werfen, sie landen aber immer wirkungslos unmittelbar neben ihr auf dem Boden. Sie bricht diese sisyphosartige Aktion erst dann ab, als die Person mit dem Krückstock sie von der Bühne drängt. Die Tänzerin im Vordergrund hingegen ist schlank, klein, streng, trägt kurzes Haar und Alltagskleidung. Sie führt schnelle und leichte Bewegungen aus, der komplexe und sehr detailreiche Tanz erweckt den Eindruck von einstudiertem, beherrschtem Bewegungsmaterial, das vorgezeigt werden soll. Die Gegensätzlichkeit zwischen den beiden Frauen zeigt sich auch in den Lauten, die sie von sich geben: einerseits ein hysterisches Kichern der Frau, das ihre Wurfintention kontrastiert, die tatsächliche Aktion aber untermalt; andererseits die Tänzerin im Vordergrund, die ein französisch akzentuiertes »No, No, No« spricht, das sich rhythmisch zu ihren Bewegungen und teilweise auch zur Musik verhält und das sie im Laufe ihres Solos mehrfach beschleunigend wiederholt.

Die Person mit dem Krückstock erzeugt eine weitere dramaturgische Spannung. Dies ist vor allem durch ihren hörbaren Gang

und das Aufschlagen des Krückstockes auf dem Bühnenboden bedingt. Die Körperhaltung ist gebückt, der Körper und das Gesicht sind vollständig unter einem schwarzen Umhang verborgen, die Person gibt ihre Identität nicht preis. Durch den gebückten Gang ist die Person deutlich kleiner als die Tänzerinnen. Sie geht zunächst im Hintergrund über die Bühne, unterbricht die Frau, die Steine wirft, geht ab und holt einen Tänzer auf die Bühne. Ihre zielgerichteten Aktionen, ihre Bewegungsart und ihr Bewegungsrhythmus kontrastieren die Bewegungen der beiden Tänzerinnen. Gegen Ende des Solos positioniert sie sich direkt vor Anne Martin. Diese mustert sie, unterbricht aber nicht ihren Tanz. Selbst als die Musik aussetzt, tanzt sie weiter und bleibt im Blickkontakt mit dem Publikum. Dann hält sie mit einem tiefen Seufzer inne, blickt auf die Person mit dem Krückstock, dreht sich zu dem Tänzer im Hintergrund um, der mit zusammengebundenen Beinen zu Sprüngen ansetzt. Die Person mit dem Krückstock versucht nun, die Tänzerin von der Bühne zu schieben und berührt sie dabei. Diese aber entzieht sich der unerwünschten Berührung. Weder sie noch die andere Tänzerin konnten ihren Part eigenständig zu Ende führen, beide wurden von der Person mit dem Krückstock daran gehindert. Diese Person mit dem Krückstock übernimmt hier eine ordnende und dirigierende Funktion, die sie auch im weiteren Verlauf des Stückes beibehält, so beispielsweise bei den Männer- und Frauentänzen, die sie ebenfalls anleitet, ordnet und schließlich beendet. Da sie als Person unter einem schwarzen Umhang als einzige Akteurin keine Identität hat, wirkt ihr Auftreten wie eine anonyme, aber konkrete Herrschaft des Alters, und ihre Bezugnahme auf die Tänzer*innen wie ein Generationenkonflikt. Da Kaufen und Verkaufen, sich und etwas als Ware anbieten ein zentrales Thema des Stückes ist, wäre die Figur auch beschreibbar, als jemand, der die Präsentation der Waren (in diesem Fall der Tänzer*innen und Tänze) regelt.

Mehrere Spannungsverhältnisse werden hier sichtbar, so zwischen den unterschiedlichen Charakteren, ihrem Auftreten und ihren Bewegungsarten und -qualitäten, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, zwischen An- und Abwesenheit und zwischen Gesprochenem und Gezeigtem (»No, No, No« und Kichern). Kontraste und Spannungsverhältnisse sind nicht nur ein zentrales dramaturgisches Element der Stücke von Pina Bausch insgesamt, sondern vor allem ein wesentliches Charakteristikum in dem Stück *Viktor*, das mit einer entsprechenden Eingangsszene beginnt, in der eine Tänzerin, ebenfalls Anne Martin, in einem roten, enganliegenden Kleid strahlend die Bühne betritt und gewinnend lächelnd direkt auf das Publikum bis zur Mitte der Bühnenrampe zugeht – und man erst spät erkennt, dass die Frau vermeintlich keine Arme hat.

Das beschriebene Solo wird von derselben Tänzerin getanz, die in das Stück im roten Kleid einführt. In ihrem Solo lässt sie sich von den anderen Aktionen nicht aus der Ruhe bringen. Wie in der Eingangsszene steht sie erneut an der Bühnenrampe direkt vor dem Publikum. Dadurch wird die Bühnenrampe als Zwischenraum und zugleich Übergang und Grenze zwischen Bühne und Publikum erneut thematisiert. Die Tänzerin teilt dem Publikum etwas direkt mit. Ihr ›Gestentanz‹ ist durch Wiederholungen, Variationen und Loops sowie durch die Beschleunigung von eher asymmetrisch ausgeführten Arm- und Handbewegungen gekennzeichnet. Sie führt die Bewegungen schnell, leicht, fließend und rhythmisch aus, es gibt keine abrupten Übergänge. Initiiert sind die Bewegungen aus dem Torso, der sich in Curves, mitunter in Twists, und Tilts,²⁴ mitbewegt. Durch die Beschleunigung werden die Bewegungen im Laufe des Solos immer leichter und auch ›flatterhafter‹. Die Tänzerin berührt beim Tanzen immer wieder ihren eigenen Körper beispielsweise durch ein Streichen und Abstreifen des Körpers oder durch ein spielerisches Fassen ins Haar. Es ist ein Tanz, von dem einzelne Bewegungen in den Gruppentänzen der Frauen und der Männer wieder auftauchen. Oder anders herum gesprochen: das Solo führt die Gruppenbewegungen zusammen, der individuelle Tanz ist somit ein Mikroskop der Gruppentänze und zugleich singulär.

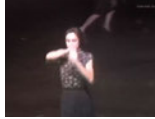
Arme und Hände sind die dominierenden und mobilisierenden Körperteile ihres Tanzes (ABB. 6), der sich durch Heben, Senken, Ausweiten, Einengen, Vor- oder Zurückziehen der Arme und Hände auszeichnet:

262

6 Handbewegungen und Körperberührungen. Screenshot aus der Partitur, Solo von Anne Martin in *Viktor*

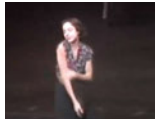


Die Tänzerin hebt oder senkt ihre Arme, die Oberarme und Unterarme sind dabei unterschiedlich weit vom Oberkörper entfernt, sie weitet sie aus oder engt sie ein und bringt sie zum Torso zurück, indem sie die Arme unterschiedlich stark überkreuzt und sich selbst berührt. Sie zieht sie aber nicht so weit nach vorne zur Seite oder nach unten zurück, dass der Oberkörper nachgeben und folgen müsste, beziehungsweise sie einen Schritt machen oder in die Hocke oder zum Sprung ansetzten müsste. Ihre fließenden Armbewegungen modellieren Kreise in der Luft. Unterschiedliche Körperteile und Gelenke übernehmen die Führung der Arme, sie werden entweder vom Handgelenk, dem Ellenbogengelenk oder der Schulter initiiert. Dominierende Bewegungsqualitäten sind: ausbreiten, schöpfen, modellieren, schwingen (Kreisschwünge / Achterschwünge), fallen, steigen (Fall und Recovery), abschließen.



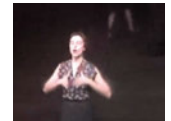
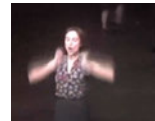
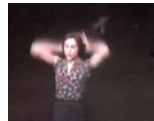
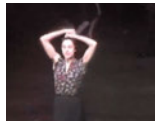
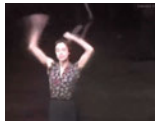
7 ›Herzeigen/ Anbieten‹

Dominierende Handbewegungen sind: ›Herzeigen/ Anbieten‹, ›Abstreifen/ Reiben‹, ›Drop‹ sowie ›Stop‹, ›Flattern‹, ›Psst‹, ›Gesichtskreis‹, ›Messen‹ und ›Welle‹ (ABB. 7-15). Dies wird an einer kurzen Bewegungsphrase exemplarisch sichtbar: Beim ›Herzeigen/ Anbieten‹ (ABB. 7) öffnet die Tänzerin ihre Handfläche zum Publikum, dies wirkt wie ein Angebot oder wie das Lüften eines Geheimnisses. Es ist eine Bewegung, die in der ›Revuereihe‹ von allen Tänzer*innen durchgeführt wird.



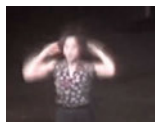
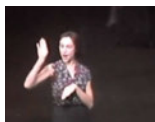
8 ›Abstreifen/ Reiben‹

›Abstreifen/ Reiben‹ (ABB. 8) ist ein akzentuiertes, pointiert und kontrolliert ausgeführtes Händereiben, es erfolgt mit den Handflächen vom Körper weg und zum Körper hin oder auch über das Abstreifen der Arme mit den Händen, das kraftvoll wie ein Reiben erfolgt – eine Bewegung, die ähnlich auch im Männertanz vorkommt. Es wirkt, als würde etwas abgewischt, weggewischt, gesäubert, in Ordnung gebracht, wie ein nervöses Zurechtmachen.



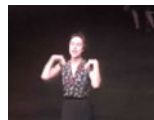
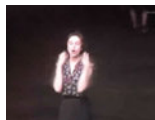
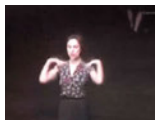
9 ›Drop‹

Beim ›Drop‹ (ABB. 9), das ebenfalls im Männertanz vorkommt, fallen die beiden Fäuste auf den Kopf oder auf die Schultern, wo sie in ein ›Flattern‹ übergehen, oder sie bewegen sich weiter nach unten, wo die Hände dann die Form der Brust nachzeichnen, eine Bewegung, die mehrfach geloopt wird.



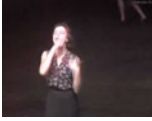
10 ›Stop‹

Beim ›Stop‹ (ABB. 10) öffnet die Tänzerin die Handflächen zum Publikum oder sie legt die Hände akzentuiert neben den Kopf. Beide Bewegungen werden mit den in einem französischen Akzent gesprochenen Worten ›No, No, No‹ begleitet, Körperbewegung und Sprache sind hier also verstärkend und insgesamt eindeutig abwehrend.



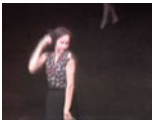
11 ›Flattern‹

Bei der Bewegung des ›Flatterns‹ (ABB. 11) liegen die Finger leicht auf den Schultern, die Ellenbogen bewegen sich abwechselnd, seitlich vom Körper weg und wieder zum Körper hin. Diese Bewegung wird mehrfach geloopt, rhythmisch zur Musik ausgeführt und von einem gesprochenen ›No, No, No‹ begleitet.



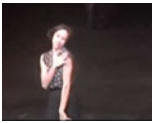
12 ›Psst‹

›Psst‹ (ABB. 12) meint eine Handbewegung, bei der die Finger zum Mund geführt werden, sich vor beziehungsweise an ihrem Mund öffnen und schließen, während die anderen Finger zur leichten Faust geballt sind. Zuvor sagt sie »No, No, No«.



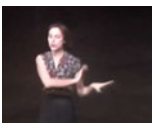
13 ›Gesichtskreis‹

Der ›Gesichtskreis‹ (ABB. 13) folgt direkt auf die Handbewegung ›Psst‹. Die Tänzerin führt ihren Zeigefinger um das Gesicht. Ihr Kopf ist dabei zur Seite gedreht, das Kinn zur Schulter gezogen. Diese Handbewegung wirkt schüchtern, aber auch verspielt oder kokett.



14 ›Messen‹

Bei der Bewegung ›Messen‹ (ABB. 14) vermisst die Tänzerin mit ihren Armen ihren Oberkörper. Dabei bewegt sich ihr Kopf, wie bei einem Kopfschütteln von rechts nach links. Sie spricht, französisch intoniert, »No«.



15 ›Welle‹

Die Bewegung ›Welle‹ (ABB. 15) ist eine leichte Wellenbewegung in Finger, Hand und Handgelenk. Beide Handflächen sind nach unten gerichtet und zu einer Seite geführt. Der Oberkörper verdreht sich leicht gegen die Bewegung der Hände. Diese Bewegung wird ebenfalls mehrfach geloopt. Sie taucht, wenn auch in einer anderen Stimmung, im Sitztanz einer anderen Tänzerin, Héléna Pikon, auf.

Die Arm- und Handbewegungen werden zusammen mit dem Sprechen ausgeführt. Bei vielen Handbewegungen zieht die Tänzerin die Schultern gleichzeitig oder einzeln hoch. Berührungen sind hauptsächlich ein Streichen der Handflächen, ein Abstreichen der Hände auf den Schultern oder den Unterarmen, Fäuste, die auf den Kopf fallen oder Finger, die in den Haaren zwirbeln oder den Mund nachzeichnen. Alle Bewegungen werden trotz der Schnelligkeit mit großer Präzision ausgeführt.

Die Mimik unterstützt die Arm- und Handbewegungen. Die Tänzerin hält Blickkontakt zum Publikum, sie lächelt zaghaft und schüchtern, gibt sich aber auch unbeirrt. Es ist ein charmant dargebotenes Wechselspiel zwischen einem selbstbewussten Zeigen und einem klaren Blick auf der einen Seite und einem spielerischen, schüchternen Zurückziehen der Bewegungen und gleichzeitigem Nach-Innen-Kehren des Blicks andererseits. Ihr Tanz führt etwas vor und zugleich auf. Er erzählt durch Zeigen und zeigt im Erzählen. Diese Violdimensionalität wird dadurch erzeugt, dass die Arm- und Handbewegungen der Tänzerin ›tänzerisch/ rhythmisch‹ und zugleich

meinend/ aussprechend sind, wodurch plurale und auch widersprüchliche Lesarten möglich werden, beispielsweise wenn etwas rhythmisch stimmig und zugleich semantisch irritierend wirkt.

In der Weitergabe der Rollen an Julie Shanahan 1991, und später, 2010 an Clémentine Deluy verändert sich das Solo: Julie Shanahan tanzt es weniger schüchtern, sondern selbstbewusster als Anne Martin. Bei Clémentine Deluy wirkt es, zumindest in der Videoaufnahme der Wiederaufnahme 2010, eindimensionaler, möglicherweise dadurch, dass es tänzerischer gehalten ist und vor allem der rhythmische Aspekt der Bewegung auf Kosten des semantischen Gehaltes der Gesten hervortritt. Der ‚Tanz‘ wird hier mehr durchgeführt als aufgeführt.

Da einzelne Elemente des Solotanzes auch in anderen Tänzen in dem Stück auftauchen, stammt das Bewegungsmaterial vermutlich von Pina Bausch selbst. Insofern handelt es sich hier, im Unterschied zu anderen Solotänzen und auch den im Folgenden dargestellten Tänzen von Beatrice Libonati und Dominique Mercy, nicht um einen Tanz, der von der Tänzerin Anne Martin selbst entwickelt wurde. Während in den Solotänzen der späteren Stücke die jeweilige Person durch ihren Tanz charakterisiert ist (→ COMPAGNIE und ARBEITSPROZESS), zeigt sich hier das Bewegungsmaterial immer wieder in neuen Variationen, Kombinationen und Figurationen aus einer anderen Perspektive. Die Tänzer*innen geben hier in den verschiedenen Solo- und Gruppenformationen dem Material eine andere Farbe und Stimmung, die sich in dem Solotanz von Anne Martin zu einer spezifischen Farbe und Stimmung bündeln.

265

BEATRICE LIBONATI IN *Masurca Fogo*








Das Tanzsolo von Beatrice Libonati entstammt dem Stück *Masurca Fogo*, einer Koproduktion mit der EXPO 98 Lissabon und dem Goethe-Institut Lissabon, Portugal. Beatrice Libonati ist Italienerin, geboren 1954 in Belgien. Sie studierte Tanz an der Accademia Nazionale di Danza in Rom. Ab 1977 arbeitete sie in Essen am Folkwang Tanzstudio mit Susanne Linke, die es zu diesem Zeitpunkt zusammen mit Reinhild Hoffmann leitete. Von 1978 bis 2006 gehörte sie als Tänzerin und künstlerische Assistentin dem Ensemble des Tanztheaters Wuppertal Pina Bausch an; bis zur Spielzeit 1998/99 tanzte sie in vielen Stücken. *Masurca Fogo* war das letzte Stück, an dem sie an der Stückentwicklung beteiligt war und zur Erstbesetzung gehörte. Sie entwickelte zudem eigene Tanzsoloabende, malt und schreibt Gedichte²⁵. Beatrice Libonati ist mit Jan Minařík verheiratet, der zuvor als Balletttänzer an den Wuppertaler Bühnen unter Ivan Sertic engagiert war und von der ersten Spielzeit Pina Bauschs an dem Tanztheater Wuppertal bis 2000/2001 angehörte.

Die Analyse erfolgt anhand einer Videoaufzeichnung der Uraufführung am Schauspielhaus Wuppertal am 4. April 1998. Das Stück dauert 2,5 Stunden inklusive Pause, das Solo 2:39 Minuten, es wird im zweiten Teil des Stückes zwei Mal getanzt, beim zweiten Mal vor einer Videoprojektion. Begleitet wird das Solo beide Male von dem portugiesischen Fado *Naufragio*, gesungen von Amália Rodrigues (1920-1999), einer weltberühmten Fadista, die dem Fado weltweit zur Popularität verholfen hat und ihn bis heute prägt. Sie hatte ihren letzten öffentlichen Auftritt während der EXPO 1998 in Lissabon, in deren Rahmen auch das Stück *Masurca Fogo* gezeigt wurde. Zuvor besuchte sie die Compagnie während der Proben in Lissabon. Die Szene, in der Nazareth Panadero sich verabschiedet: »Good bye, where do you come from« bezieht sich auf diesen Besuch. Der Fado wird oft mit dem portugiesischen Wort *saudade* assoziiert, das ein melancholisches Gefühl aus Sehnsucht, Verlangen, Heim- und Fernweh beschreibt. In diesem Stück erfolgt der Gesang im Rubato; es gibt melismatische Melodieführungen. Durch die Musik wird das Tanzsolo klanglich untermalt und rhythmisch begleitet, teilweise klanglich verstärkend, teilweise den Tanz leicht kontrastierend.

Das Solo ist eingebettet zwischen zwei schnellen, dynamischen Tanzszenen. Es folgt auf eine Bewegungsszene, die auf dem Stichwort »Scharfe Wendung« beruht, das Pina Bausch bei den Proben im September 1997 in Lissabon den Tänzer*innen gab. Unter diesem Stichwort taucht es auch im Ablaufplan des Stückes auf. In der »Scharfen Wendung« fangen die Männer sich gegenseitig im Laufen auf und drehen den Aufgefangenen in hohem Tempo um die eigene Achse. Untermalt wird dies durch das Musikstück von Baden Powell *Batuque No »B«* (1971), das durch schnelle, rhythmische Perkussionsinstrumente geprägt ist. Diese Szenerie wechselt abrupt, wenn das Tanzsolo beginnt: Die Bühne wird hell und leer, die Tänzerin kommt von links auf die Bühne, zeitgleich erfolgt ein Wechsel in der Musik. Die vorherige Szene bildet auf mehreren Ebenen einen Gegenpol zu dem Frauensolo: einen musikalischen Kontrast, einen Kontrast von einem männlichen Gruppentanz zu einem Frauensolo, einen Gegenpol auf der Ebene der Geschwindigkeit, der Raumnutzung und des Bühnenlichts. Eine erneute Kontrastierung erfolgt im Anschluss an das Solo: ein abrupter Musikwechsel zu einem polyrhythmischen Streichquartett (Alexander Balanescu Quartet, *The Model* [1992]) folgt schnell und laut auf den langsamen Fado, gleichzeitig läuft eine weitere Tänzerin (in der UA Chrystel Guillebeaud) mit hohem Tempo von dem grauen Felshügel herunter, der sich im Hintergrund auf der ansonsten weiß gehaltenen Bühne erhebt, und beginnt ihr Solo. Beatrice Libonati rollt sich von der Bühne und geht durch den Zuschauerraum ab.

Auch bei der Wiederholung am Ende des Stücks ist das Solo kontrastierend in dynamische Szenen eingebettet: zuvor gibt es erneut die Abfolge »Scharfe Wendung« sowie einen rasanten Auf- und Abbau einer Holzbaracke, in der sich alle Tänzer*innen zum Salsa-Tanzen versammeln, untermalt von einem Musikstück der Bantu Tupi Nago sowie eine Videoprojektion, die eine Herde Stiere auf der Flucht zeigt. Nachdem die Tanzhütte in Windeseile wieder abgebaut ist, wird eine Tänzerin (in der UA Ruth Amarante) von rechts nach links in der Sequenz »Lift/ Drehen« von mehreren Tänzern an den Beinen hochgezogen und gedreht. Diese Szene endet auf der linken Bühnenseite, von der dann auch der Solotanz beginnt, der zunächst von einer Wasserprojektion und von Meeresgeräuschen begleitet wird. Während des Tanzes kreuzt ein täuschend echt wirkendes Walross gemächlich und einsam die Bühne, dem ein Tänzer (Dominique Mercy) Fische zur Fütterung zuwirft. Die Projektion und die Meeresgeräusche überlagern die nächste Szene. Die Tänzerin verlässt auch bei der Wiederholung des Solos die Bühne durch den Zuschauerraum.

Ausgangspunkt für das Solo sind die »Fragen« (→ ARBEITS-PROZESS), die Pina Bausch während der Proben allen Tänzer*innen stellte. Dazu zählten: *saftige Bewegung · schwebende Bewegung · brutal · ein schöner weher Geigenton · verletzte Bewegung · ausrutschen · entfalten · Fado*. Beatrice Libonati entwickelte daraus einen Solotanz, der über eine Bewegung in der Hocke beginnt, in der sie sich abwechselnd auf die linke oder rechte Hand abstützt, ihre Beine nach vorne zieht und dabei immer mit dem Becken knapp über den Boden streift. Sie trägt ein hellblaues, bodenlanges Kleid und hat dunkles, offen getragenes, knapp über die Schultern reichendes Haar, das immer wieder ihr Gesicht verdeckt. Wie bei dem Solo von Anne Martin und in dem gesamten Bewegungsvokabular des Tanztheaters Wuppertal sind auch in ihrem Tanz die Arm- und Handbewegungen auffällig und stilbildend (ABB. 15). Alfredo Corvino (1916-2005) beispielsweise, uruguayischer Balletttänzer, der einst dem Folkwang Ballett unter Jooss angehörte und als Ballettmeister zahlreiche weltberühmte Compagnien trainierte, darunter immer wieder das Tanztheater Wuppertal, kennzeichnete diese Compagnie mit den Worten: »This company has the best arms in the world«. Dies wird auch in diesem Solo sichtbar: Kleine erkennbare Gesten, wie ein Kratzen am Arm, einen Finger in den Mund stecken oder einen Fuß abstreichen werden durch weite Armbewegungen und Kontraktionsbewegungen des Torsos flankiert. Auch in diesem Solo wechseln sich gestische und abstrakte Bewegungen unaufhörlich ab. Sie werden allesamt langsam leicht und fließend ausgeführt, zusammen mit der Fado-Musik entsteht darüber eine ruhige, eher melancholische Atmosphäre und eine Stille, die eine eigene Poesie entfaltet.









							
	00:00:16.0	00:00:16.8	00:00:17.6	00:00:18.4	00:00:19.2	00:00:20.0	00:00:20.8
TS: Torso	Curve Back	Curve Back	Curve Back	Cambré	Tilt Side		Tilt Forward
TXT: Torso	Backwards Curve	Backwards Curve	Backwards Curve	Flexible Tilt Backwards/ Cambré back wards(Chest Guidance)	Flexible Tilt Sideways		Flexible Tilt Forwards

16 Armbewegungen und Torso.
Ausschnitt aus der Partitur,
Solo von Beatrice Libonati
in *Masurca Fogo*

Die Arme bewegen sich in einem beständigen Wechsel zwischen engen und weiten Bewegungen. Werden sie nicht weit zur Seite oder nach oben gestreckt, bringt die Tänzerin die Arme angewinkelt eng an ihren Körper, dies führt auch oft zu Drehungen oder Kontraktionsbewegungen des Torsos. Die Bewegungsqualität ist während des gesamten Solos durchlässig und flexibel. Die akzentuierten Arm- und Handbewegungen kontrastieren die flüssigen großen Armkreise und Schwünge und den weichen Torso.

Der Torso (ABB. 16) ist in dem gesamten Solo zentraler Antrieb der Bewegungen. Zumeist befindet er sich in einer leicht seitlichen Neigung (Tilt), in einer Rückbeuge (Back Curve) oder nach vorn gebeugt. Der Tilt initiiert zusammen mit den Armbewegungen die Drehungen der Tänzerin. Auch bei den Gewichtsverlagerungen spielt das Kippen des Torsos eine wichtige Rolle. Die Armbewegungen werden vom Torso aus eingeleitet, er unterstützt deren fließende Qualität – selbst in Kontraktionsmomenten, die meist auf eine Rückbeuge folgen, bleiben die Bewegungen des Torsos fließend und leicht.








268

								
	00:00:36.0	00:00:36.8	00:00:37.6	00:00:38.4	00:00:39.2	00:00:40.0	00:00:40.8	00:00:41.6
TS: Legs	Deep Transfer	Deep Transfer	Deep Transfer	Turn	Leap	Step Forward	Step Forward	Upright Post.
TXT: Legs	Transfer, Single Deep Support left, lift right	Double Medium Support, slightly turned back diagonally, left leg wide sideways	Single Deep Support left Transfer Single Deep Support right	Left leg lifted, turn over, Single Medium Support right	Transfer to Single Deep Support left - Jump	Double Support fist right, then left follows Single Support left, Gesture with right	Single Support Right Gesture with left	Double Medium Support - Stand

17 Gewichtsverlagerungen

Der Tanz ist durch langsame Schritte und ständige Gewichtsverlagerungen (Transfers) (ABB. 17) gekennzeichnet. Zusammen mit den gekippten Haltungen des Torsos erweckt dies den Eindruck eines ständigen Wankens, eines aus der Balance-Fallens. Der Transfer des Gewichts vom rechten auf das linke Bein durch ein tiefes Plié wird ebenfalls häufig durch Armschwünge unterstützt. Dynamikwechsel erfolgen vor allem zwischen Armbewegungen, die zum Zentrum oder zur Peripherie des Körpers,

also die zum Körper hin oder von ihm weg stattfinden, und die den Torso miteinschließen beziehungsweise mitunter von ihm ausgehen.

							
	00:01:32.8	00:01:33.6	00:01:34.4	00:01:35.2	00:01:36.0	00:01:36.8	00:01:37.6
TS: Hands	Palm Deep	Palm Deep	Palms Side	Palms Side	Circle	Palm Side/Fist	Fist/Down
TXT: Hands	Right finger touches left elbow, shaking the wrist - accenting	Right finger touches left elbow, shaking the wrist - accenting	Palms of the hands facing each other, traveling down, slightly offset	Palms of the hands facing each other, slightly offset - then on the same level	Wrist joints circling ones	Right hand moves like a wave, hands meet above the head	Hands come together, light fists, from above the head the hands drop down to chest level

18 Handbewegungen

Die akzentuierten Handbewegungen (ABB. 18) sind in den langsamen Flow der Arme eingebunden. Sie sind vor allem durch eine variantenreiche Haltung der Handflächen gekennzeichnet, die sich nach oben, nach unten oder nach vorn richten, sowie durch eine Positionierung der Handflächen zum Körper. Beide Hände werden zur leichten Faust zusammengeführt und ans Brustbein gelegt, über den Kopf gehoben oder in den Schoß fallen gelassen (ABB. 19). Hiervon unterscheidet sich die Haltung des Torso, der sich entweder in einer offenen Rückbeuge oder in einer gerundeten Kontraktion befindet und eine demütige und / oder bitende Haltung erzeugt.

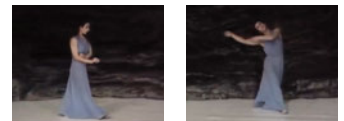
269

19 Handbewegung und Faust. Screenshot aus der Partitur des Solos von Beatrice Libonati



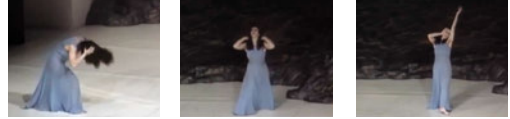
Oder die Finger der Tänzerin streifen sanft über den eigenen Arm, was in den Bewegungen oft passiert, relativ unauffällig ausgeführt wird und wie eine leichte Zwischenbewegung wirkt (ABB. 20). Einmal wiederholt sich diese Berührung und wird stärker ausgeführt und kann als ein »Kratzen« gelesen werden.

20 Finger-Berührung



An zwei Stellen des Solos, die kurz aufeinander folgen, streichen beide Handflächen über das Kleid am Bein entlang nach unten. Die Handflächen werden auch über das Gesicht oder an oder hinter den Kopf gelegt und streichen die Haare nach hinten (ABB. 21).

21 Berührung
Handflächen-Körper



Eine sehr prägnante Bewegung stellt eine Berührung der eigenen Fußsohle der Tänzerin mit der Hand dar, hier treffen funktionale und abstrakte Bewegung aufeinander: Die Tänzerin sitzt auf dem Boden und streicht über ihren Fuß, den sie anschließend an der Ferse festhält während sie aufsteht. Sie stätschelt ihn mit der Hand, bevor sie das angezogene Bein zu Boden fallen lässt, um dieses im nächsten Moment sofort wieder mit Hilfe der Hand hochschnellen zu lassen (ABB. 22).

22 Berührung
Hand-Fuß



Die Kopfbewegungen (ABB. 23) folgen der Bewegung des Torsos. Der Kopf ist dadurch oft nach hinten oben in der Rückbeuge gestreckt oder zur Seite geneigt. In den seitlichen Neigungen (Tilts) gibt es Gegenbewegungen zwischen Kopf und Torso: der Kopf dreht sich von einer frontalen zu einer seitlichen Position, dadurch verändert sich auch die Beziehung zwischen Kinn und Schultern.

	00:00:18.4	00:00:19.2	00:00:20.0	00:00:20.8	00:00:21.6	00:00:22.4	00:00:23.2	00:00:24.0
TS: HeadMov.	Back/Central	Central/Side		Forw.	Side/Deep	Side/High	Central/Side	Central/Side
TXT: HeadMov.	Head Backwards High Flexible Tilt Sideways frontal face	Head aligned with the spine Flexible Tilt Sideways frontal face		Chin extended forwards	Head aligned with the spine Flexible Tilt Sideways face to the side (Head sideways)	Head aligned with the spine Flexible Tilt Sideways Head Sideways and High	Head aligned with the spine frontal face, Head moves sideways	Head aligned with the spine, Head moves sideways deep

23 Kopfbewegungen

Der Tanz ist durch ein ständiges ‚Wanken‘ gekennzeichnet, durch ein Winden, Drehen und Wenden, ein Aus- der-Balance-Fallen. Es ist ein auf sich selbst bezogener Tanz, melancholisch und einsam, der ruhig und selbstgewiss erfolgt, der hundert und sich aber auch darin zeigt und einen starken Kontrast zu den dynamischen Tänzen der jüngeren Tänzer*innen vorher und nachher bildet. Es war der letzte Solotanz, den Beatrice Libonati für ein Stück des Tanztheaters Wuppertal getanzt hat. Das zeigt sich auch in ihrem Abgang: Tatsächlich verlässt die Tänzerin am Ende die Bühne in den Zuschauerraum.

»Dominique Mercy's solo is a lynch pin in the first half of the piece. His pale hands and bare feet are exposed against the black backdrop and his dark clothes. Mercy moves with a fine calligraphy. Skating across the space, his glass-cut shapes melt into the floor. A dancer with Tanztheater Wuppertal since 1973, Mercy wears Bausch's legacy like a second skin. He is mesmerising to watch, imbuing the space with a mature confidence and an easy, generous manner.«²⁶

Dominique Mercy ist seit den Anfängen 1973 Mitglied und einer der wesentlichen Protagonisten des Tanztheaters Wuppertal. Er hatte zuvor am Grand Théâtre de Bordeaux und ab 1968 an der Pariser Oper unter der Leitung von Carolyn Carlson getanzt. Seine erste wichtige Rolle beim Tanztheater Wuppertal hatte er in dem Stück *Fritz* (UA 1974), wo er beim Tanzen hüstelt (→ STÜCKE), vor allem aber seine Solorollen in den beiden Gluck-Opern *Iphigenie auf Tauris* (UA 1974) und *Orpheus und Eurydike* (UA 1975) waren Meilensteine in seiner Tanzkarriere. Trotzdem verlässt er zusammen mit Malou Airaudo schon 1975 das Tanztheater Wuppertal, kehrte aber 1978 wieder zurück und war fortan an fast allen Stücken des Tanztheaters Wuppertal beteiligt. Er selbst beschreibt im Nachhinein seine Beziehung zu Pina Bausch als auch immer dadurch geprägt, dass er durch die vielen Jahre der Zusammenarbeit Abstand suchte.²⁷ Dennoch entwickelte er für die Stücke oft dramaturgisch wichtige Solotänze. Bis zur Spielzeit 2016/17 tanzte er in verschiedenen Stücken und übernahm zugleich Probenleitungen, die er auch seit seinem Ausscheiden als Tänzer weiterhin durchführt. Nach dem Tod von Pina Bausch übernahm Dominique Mercy im Oktober 2009 zusammen mit Robert Sturm die künstlerische Leitung des Tanztheaters und hatte diese bis 2013 inne.

Sein im Folgenden analysiertes Solo stammt aus dem Stück »... como el mosquito en la piedra, ay si, si, si... « (*Wie das Moos auf dem Stein*), der letzten Koproduktion und zugleich dem letzten Stück der Choreografin, die kurz nach der Uraufführung starb. Die Analyse stützt sich auf eine Videoaufzeichnung der Uraufführung im Opernhaus Wuppertal am 12. Juni 2009. Das Solo dauert insgesamt 5 Minuten 10 Sekunden und nimmt damit, schon allein aufgrund seiner Dauer, eine Sonderstellung ein.²⁸ In »... como el mosquito en la piedra, ay si, si, si... « tanzen in dem verhältnismäßig kurzen Stück (2 Stunden 40 Minuten) alle beteiligten 16 Tänzer*innen ein Solo. Mit weiteren hinzukommenden Tanzszenen ist es also insgesamt ein stark tänzerisch geprägtes Stück. Anders als die anderen Soli, die mitunter in diesem Stück unmittelbar aufeinander folgen, ist dieses Solo gerahmt von nicht-tänzerischen, ›theatralen‹ Szenen: Unmittelbar zu-

vor ruft ein Tänzer, Fernando Suels Mendoza, eine Frau, Anna Wehsarg, küsst sie, daraufhin ohrfeigt sie ihn, beim zweiten Mal küsst sie ihn, er ohrfeigt sich selbst. Nach dem Solo ziehen zwei Tänzer*innen, Clémentine Deluy und Azusa Seyama, gleichzeitig ihre BHs aus, eine von ihnen nimmt Maß an ihrem Körper. Ca. zehn Minuten vor seinem Solo tanzt Dominique Mercy zusammen mit Rainer Behr, Jahrgang 1964, der 14 Jahre jünger ist als Mercy und 22 Jahre später, 1995, Tänzer beim Tanztheater Wuppertal wurde, ein Duo: Rainer Behr rennt energiegeladen, kräftig, schnell, aber auch gehetzt und ringend am vorderen Rand der Bühne, von Seitenwand zu Seitenwand. Dominique Mercy rennt ihm hinterher, versucht ihn zu greifen, kann ihn aber lange nicht erreichen. Schließlich kriegt er ihn doch am Jackett zu fassen und reißt ihm dieses vom Körper. In ihrem gemeinsamen Duett sind sie in Körperkontakt, sie stützen sich gegenseitig aneinander ab. Dieses Duo zeigt das ambivalente Verhältnis zwischen den Tänzer*innen-Generationen (kraftvoll, zielstrebig, aber auch orientierungslos einerseits, körperlich schwächer, hilflos, aber auch umsichtiger andererseits), aber auch ihr ausgleichendes Miteinander-Sein. Es führt auch den im Kontext der 16 Tänzer*innen älteren Tänzer Dominique Mercy in die Szene ein. Dominique Mercy, geb. 1950, zu dem Zeitpunkt 59 Jahre alt, ist zudem der einzige, der aus der ersten Tänzer*innen-Generation des Tanztheaters Wuppertal in diesem Stück mitwirkt.

Sein Solo wird begleitet durch ›Andine Musik, einem Musikstil der Andenländer aus dem Nordwesten Südamerikas, insbesondere aus Bolivien, Peru und Ecuador. Das Musikstück stammt von Mauricio Vicencio (1958), einem in Chile geborenen und in Ecuador lebenden Komponisten und Musiker, der sich der Verbreitung der Andenmusik widmet und zudem Untersuchungen über den Schamanismus der Vorfahren, über alte Kulturen und präkolumbische Instrumente, insbesondere Blasinstrumente, durchführt. Das Instrumentalstück nutzt Panflöten, Saiteninstrumente wie Charango, Gitarre, Streichinstrumente wie Geigen und Cello sowie Schlaginstrumente wie *Bombo* (dt. Kickdrum). Hinzu kommen Samples mit Vogel- und Urwaldgeräuschen. Die Textur ist homophon, im Verhältnis zum Tanz kontrastiert die Musik rhythmisch, während sie klanglich begleitend bis unterstützend ist.

Das Solo ist durch ein spannungsvolles Wechselverhältnis zwischen einem Aufgerichtet-Sein (nach oben Strecken/ Streben) und einem starken Bodenbezug (Fallen, längerer Abschnitt am Boden) gekennzeichnet. Die dominierende Bewegungsqualität ist ›flattern‹ (an einer sich wiederholenden Stelle lässt der Tänzer tatsächlich seine Hose ›flattern‹). Wie der Tanz von Beatrice Libonati ist auch sein Solo ein Spiel mit freiem und gebundenem Fluss (Flow), wobei auch hier der freie Fluss auffällig dominant ist. Seine Bewegungs-

energie ist eher nach außen geleitet²⁹. Einmal spricht der Tänzer während des Tanzes, er ruft »Hey!« in Richtung Bühnenseite. Es gibt ›gestische‹ Bewegungen, insbesondere der Hände und Arme. Eine Handbewegung, die ›flatternd‹ ausgeführt wird, könnte als Verzweiflung gelesen werden, wenn der Handrücken an die Stirn gelegt wird wie bei einer nahenden Ohnmacht.

Wie das Solo von Anne Martin führt auch dieses Solo immer neue Bewegungsmotive ein, greift zugleich bereits Gezeigtes wieder auf und führt dieses in Variationen und anderen Kombinationen erneut vor. Bewegungsvariationen entstehen durch veränderte Raumpositionen, Änderungen der Bewegungsrichtung (beispielsweise zum Publikum oder vom Publikum abgewandt), durch Tempowechsel, durch Übertragungen der Bewegung auf andere Körperteile, durch Einbeziehung weiterer Körperteile, durch Veränderungen von Bewegungsimpulsen (beispielsweise Variationen mit den Armen), durch (leichte) Variationen einer längeren Bewegungssequenz, durch Neurahmungen von Bewegungen (beispielsweise indem einzelne Bewegungsfiguren aus unterschiedlichen Bewegungen hervor- und in verschiedene übergehen), durch Variationen in der Bewegungsqualität, -richtung und -haltung.

Die weiche und durchlässige Bewegungsqualität führt nicht zu einem Kollabieren oder völligen Nachgeben des Körpers. Auf ein impulsives ›Nachbeben‹ und ›Nachgehen‹ des Körpers folgt ein Fallen und Folgen der Schwerkraft, die wiederum eine nach oben strebende Gegenbewegung provoziert. So entsteht gleichzeitig ein Eindruck von großer Flexibilität und Durchlässigkeit (Bewegungen von Schultern, Torso, oder Ellenbogen geführt schwingen im restlichen Körper nach) bei gleichzeitigem Aufgerichtet-Sein. Auf ein Fallen folgt immer direkt ein Hochkommen, in Neigungen (Tilts) nach vorne, die wieder hochschwingen, sowie in dem Bodenteil, in dem der ganze Körper auf den Boden fällt, um sich gleich danach wieder aufzurichten/aufzustehen.

Das Solo ist raumfüllend und durch diagonale Raumwege gekennzeichnet. Der erste Teil wird in der linken hinteren Raumhälfte getanzt, wo der Tanz auch beginnt. Auffallend sind die sich wiederholenden Raumwege, die mit hohem Tempo dynamisch ausgeführt werden. Markant ist zudem die Raumausrichtung des Körpers: es gibt viele Wechsel und Drehungen, ein großer Teil des Solos wird zudem mit dem Rücken zum Publikum getanzt. Ein Kontrast zur Dynamik bildet das eher ruhige Ende des Solos, wenn der Tänzer langsam mit dem Rücken zum Publikum in Richtung Bühnenrückseite geht und dabei weite Armbewegungen macht, die er im Laufe seiner Schritte transformiert. Mit einem letzten Schlenker nach rechts und einigen Schritten diagonal nach vorne verlässt er schließlich die Bühne.

Dynamische Wechsel der Bewegungsqualitäten sind für das Solo charakteristisch. Legt man die Begriffspaare des Jooss-Leeder-

Vokabulars zugrunde – Kraft (strong/ light), Form/ Design (Droit/ Ouvert/ Tortillé/ Rond³⁰), Bewegungsrichtung (peripheral/ central), Geschwindigkeit (fast/ slow) –, lässt sich die Grunddynamik des Tanzes folgendermaßen kennzeichnen: dominierend ist ›Schlottern‹ (light/ central/quick), teilweise ›Stoßen‹ (strong/central/quick) und ›Schlagen‹ (strong/peripheral/quick). Seltener taucht eine Bewegungsqualität wie ›Gleiten‹ (strong/central/slow) oder ›Schweben‹ (light/peripheral/slow) auf. Dieser Einsatz der Bewegungsqualitäten lässt das Solo als eher schnell und ›schlotternd‹ im Sinne einer Gemütsbewegung, also als zitternd, erscheinen, was aber auch immer wieder durch Momente der ›Schwere‹ (beispielsweise das Zu-Boden-Fallen) kontrastiert wird. Der Eindruck des ›Schlotternden‹ wird auch dadurch hervorgerufen, dass Bewegungsphrasen nicht abgebrochen oder unterbrochen werden und der Tanz zudem viele labile Drehungen hat und die Übergänge von peripheren und zentralen Bewegungsmotiven selten ruckartig passieren.

Die Bewegungen im Torso sind durch flexible Neigungen nach vorn (Tilts Forward), leichte Twists, Rück- und Seitbeugen gekennzeichnet. Abfolgen von Vorbeugen und Hochschnellen dominieren das Solo. Der Oberkörper ist meist flexibel, schwingt nach und bleibt durchlässig, aber es gibt auch Momente, in denen der Oberkörper geführt wird. In einigen Momenten kippt der Torso, in der vertikalen Achse des Körpers zur Seite, der Körper fällt und fängt sich dann im nächsten Schritt selbst auf. Auch hier folgt der Torso durchlässig den Fallbewegungen des gesamten Körpers oder ist auch oft selbst die ausschlaggebende Führung in der Fallbewegung. Ein wichtiges Merkmal des Solos ist die Rückbeuge (Backwards Curve). In Drehungen wie auch in Schritten oder Sprüngen ist der Brustkorb nach oben geöffnet und der Kopf nach hinten und oben ausgerichtet.

Einige Ballettbewegungen kennzeichnen das Solo des ehemaligen Balletttänzers. Die Beine sind gebeugt, sie gelangen selten in eine komplette Streckung oder werden dort gehalten. Gewichtstransfers werden im Plié ausgeführt, Glissade-Sprünge enden in einem weichen Plié. Die Akzentuierung von Sprüngen erfolgt nie in der Luft. Dadurch entsteht eine Verbindung zum Boden und zur Gravität, die durch den nach oben strebenden Brustkorb und die vielen Rückbeugen einen Eindruck eines erleichterten ›Nach-oben-gerichtet-Sein‹ verleihen. In den Beinpositionen wechseln weite Grätschen (auch gesprungen zur Seite oder zurück) mit Croisé-Positionen (tief im Plié gekreuzte Beine) ab. Ein weiteres Motiv sind die Drehungen auf einem Bein, mit Ronde de Jambes (Beinkreisen am Boden oder in der Luft). Die Bewegungsqualität der Beine zeichnet sich durch ›Schweben‹ und weiche Bewegungen der Füße über den Boden aus, wobei wenig Kraft eingesetzt wird. Da starke Beinbewegungen mit viel Kraft selten sind, fallen diese besonders ins Auge (zum Beispiel auf den Boden stampfen oder auf den Boden fallen lassen).

Das Tanzsolo zeichnet sich durch einen Wechsel zwischen den zum Zentrum und zur Peripherie gehenden Armbewegungen aus, die flüssig und leicht ineinander übergehen. Charakteristisch sind weite und hohe Arme, überkreuzte, enge Armhaltungen (Hände vorm Körper gekreuzt/sich selbst umarmend) sowie viele Armschwünge, in denen die Arme dem Schwung folgen oder in kreisförmigen Armhaltungen gehalten werden (ABB. 24).



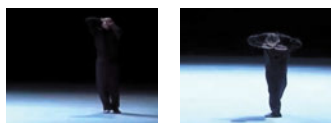
24 Armbewegungen aus der Partitur, Solo von Dominique Mercy in *«...como el mosquito en la piedra ay si, si, si...»*

275

Über die Armbewegungen wird etwas lesbar, was als ›sich anlehnen/ausruhen/annähern‹ oder ›erschöpft sein‹ interpretiert werden könnte, als eine Geste des Ausruhens und Innehaltens.

Der Kopf ›kippt‹ langsam aus der Achse und wird zurückgeführt, senkt sich oder dreht sich langsam dadurch, dass der Blick manchmal der Bewegungsrichtung entgegengesetzt ist oder sich nach oben richtet, was beides eine Instabilität des Tänzerkörpers suggeriert. Der in den Nacken gelegte Kopf, die häufigen Rückbeugen und oftmals die ›streuenden‹ hohen und weiten Arme rufen, vor allem in Drehungen, die in Rückbeugen und mit nach hinten gelegtem Kopf ausgeführt werden, ein Gefühl von Instabilität und Verunsicherung hervor. Es entsteht etwas ›Suchendes/Verlorenes‹, das sich durch das Solo zieht. Dieser Eindruck wird unterstützt durch die Stelle, wo der Tänzer auf dem Boden sitzt, sich langsam umblickt und kurze Zeit später mit einem leisen »Hey!« zur Bühnenseite blickt.

Prägnant in dem Solo ist die weiche, durchlässige Bewegungsqualität. Diese wird dadurch verstärkt, dass die Hände immer leicht geöffnet sind und locker in den Gelenken ›hängen‹, wobei die Handbewegungen als kulturell codierte Gesten des ›Ausschau Haltens‹ lesbar werden. Die prägnanteste Handbewegung ist diejenige, in welcher der Tänzer seine beiden Hände in einer ›schöpfenden Bewegung‹ in verschiedenen Bewegungsvariationen zum Mund führt (ABB. 25).



25 Schöpfende Bewegung

Hierbei variieren Handhaltung, Bewegungsqualität, Tempo, Bewegungsrichtung sowie die Beziehung der Handbewegung zu den anderen Körperbewegungen. Die Hand wird entweder von unten ›geschöpft‹ (Oberkörper in Vorbeuge »Forwards Curve«) und dann zum Mund geführt, die Hände liegen dabei aufeinander, als würde man Wasser schöpfen. Oder die Bewegung wird ›ziehend‹ ausgeführt, wobei die Arme und Hände von der Seite zum Mund ziehen (Oberkörper in einer seitlichen Neigung »Tilt«). Auch gibt es die Bewegung, wo sich ausschließlich die Fingerspitzen berühren, von unten geschöpft wird und sich der Oberkörper und Kopf dann langsam in eine Rückbeuge begibt mit den Händen vor dem Mund, die sich dann leicht zur Seite lösen. In diesen Variationen wird ›etwas‹ mit den Händen zum Mund geführt. Dies lässt Lesarten wie Erstaunen aber auch Erschreckt-Sein zu. Die Bewegungsdynamik verfremdet diese Lesart jedoch. Wird die Schöpfungsbewegung direkt vor dem Mund wiederholt, assoziiert man auch eine Trinkbewegung. Im Kontext des gesamten Bewegungsmaterials steht diese enge, zentrale und auch intime Berührung des eigenen Mundes – des Sprachinstruments, der Öffnung als Verbindung von außen und innen – im Kontrast zu den weiten Armbewegungen, die nach außen gehen und den Körper nachschwingen lassen sowie zu den weiten und streuenden Sprüngen und Beinbewegungen. Diese Kontraste zeigen sich auch in den Übergängen von offenen zu geschlossenen und gekreuzten Armen.

Durch die Wechsel zwischen Aufgerichtet-Sein und Fall, oben und unten, und dem Wandel zwischen streuenden oder schwingenden Armbewegungen und zentralen schöpfenden oder geführten Arm- und Handbewegungen wird eine Durchlässigkeit in der Bewegung erzeugt. In Verbindung mit bestimmten Handbewegungen (Hand – Mund, ›Flattern‹) und durch die Ausrichtung des Kopfes wird eine Spannung zwischen einer Offenheit und Leichtigkeit einerseits, und einem Umherirren und Suchen andererseits erzeugt. Die wechselseitigen Ambivalenzen in den verschiedenen Bewegungsqualitäten und Dynamiken lassen insofern keine einseitige oder eindeutige Interpretation zu: Der Tanz ist ein Tanz der Verzweiflung, des Verloren-Seins, der Verunsicherung, der Instabilität, aber auch des Zurücklassens, des Abtretens, des Suchens und des (Weiter-)Kämpfens.

Wie alle anderen Tänze findet auch dieses Solo seinen Ausgangspunkt in den Fragen von Pina Bausch im Probenprozess. Es waren die Proben zu ihrem letzten Stück nach einer, wenn auch unterbrochenen Zusammenarbeit, die sich insgesamt über 45 Jahre erstreckte. Dominique Mercy selbst beschreibt die Research-Reise nach Chile (→ STÜCKE) als einen der schönsten Recherche-Aufenthalte, die er mit der Compagnie in den vielen Jahren erlebt hat – und bis auf *Nefés* (UA 2003), *Rough Cut* (UA 2005) und *Bamboo Blues* (UA 2007) – gehörte er bei den Koproduktionen zu den Erstbesetzungen

und war an den Stückentwicklungen beteiligt. »Ich weiß nicht, ob das mit dem Land zu tun hatte oder mit einer Art von Reife von mir oder damit, dass Pina schon so schwach war, dass da kein Platz war für irgendwelche unnötigen Auseinandersetzungen. Es war eigentlich eine sehr schöne Zeit.«³¹

Resümierend zeigt sich exemplarisch an den drei Solotänzen, wie Tänze über die detaillierte Übersetzung in eine Partitur auf mehreren Ebenen differenziert dargestellt und beschrieben werden können. Die hier vorgestellten Tänze aus drei verschiedenen Jahrzehnten sind individuell unterschiedlich und verschieden kontextualisiert – in der Zeit, in das Stück. Und sie haben sehr unterschiedliche Bezugnahmen zum Publikum: Anne Martin adressiert direkt das Publikum, Beatrice Libonati tanzt eher in sich gekehrt, Dominique Mercy zum Teil mit dem Rücken zum Publikum im hinteren Bühnenteil.

Der Tanz von Anne Martin ist nicht allein von ihr, sondern vor allem von Pina Bausch selbst entwickelt worden, seine Bewegungselemente sind dramaturgisch mit anderen (Gruppen-)Tänzen in dem Stück *Viktor* verknüpft. Die Tänze von Beatrice Libonati und Dominique Mercy stammen hingegen von ihnen selbst. Sie sind schon allein aufgrund der individuellen Bewegungssprachen der Tänzer*innen sehr unterschiedlich, vor allem aber deshalb, weil sie immer auch etwas über die jeweilige Person erzählen. Man ist immer man selbst, so kennzeichnet Dominique Mercy das Tanzen eines Solos.³² Und so wünscht es auch Pina Bausch: »Ich finde es sehr schön, wenn man sich am Ende einer Vorstellung jedem ein wenig näher fühlt, weil er etwas von sich gezeigt hat.«³³ Dem Menschen im Tänzer/ in der Tänzerin näherkommen, darin sah sie auch ein Ziel ihrer Arbeit (→ COMPAGNIE). Das, was die Tänzer*innen in ihren Soli entwickelten, hatte aber einen eindeutigen Ausgangspunkt und eine klare Rahmung: es bezog sich auf die »Bewegungsfragen« (→ ARBEITSPROZESS), die Pina Bausch während der Proben zu einem Stück an alle Tänzer*innen gestellt hatte und auf die die Einzelnen auch in ihren Bewegungssprachen unterschiedliche Antworten fanden. Wie die Fragen Pina Bauschs der Situation, der jeweiligen Zeit oder auch ihren Research-Reisen entsprangen und einen kreisenden Suchprozess darstellten, sind ihre Fragen in den Soli auf die situativen Stimmungen der Tänzer*innen übersetzt. Das, was sie in ihren Tänzen zeigen, hat zudem mitunter auch Bezug zu den Rollen, Positionen und Tänzen, die sie in vergangenen Stücken gespielt hatten. Vor allem aber erzählt es etwas über sie selbst. Ihr Tanz erscheint hier als eine Geste der Berührung³⁴, die einen mittelbaren Raum der Interaktion mit dem Publikum eröffnet, in dem er als Tun, Zeigen und Ergreifen in Erscheinung tritt.

Wie ein wechselseitiger Übersetzungsprozess von Individuum und Gruppe, Choreografin und Tänzer*innen den Solotänzen zugrunde liegt, werden auch Gemeinsamkeiten in den individuellen, situativen, kontextuell gebundenen Solotänzen offensichtlich, die kennzeichnend sind für die spezifische Tanzsprache des Tanztheaters Wuppertal: in allen drei Tänzen dominieren Hand- und Armbewegungen, in die kleine, eindeutig lesbare Gesten und Mundberührungen eingefügt sind. Das wiederholte Auftauchen von Selbstberührungen des Körpers und des Sprechens einzelner Worte ist ebenfalls auffallend. Markant sind Spannungsverhältnisse und dynamische Wechsel von Bewegungsqualitäten sowie das Verhältnis von zur Peripherie und zum Zentrum gehenden Armbewegungen. Die Körper sind durchlässig, die Bewegungen werden leicht, ausgelöst aus dem Torso ausgeführt. Alle drei Soli sind durch Wiederholungen oder durch Variationen von Bewegungsmaterial gekennzeichnet, die ein Bewegungsmotiv in etwas Anderes übersetzen oder es allein durch die Wiederholung als anders erscheinen lassen. Der Tanzkörper erscheint dabei als das Medium, das diese tänzerischen Übersetzungsschleifen iterativ fortschreibt.

Tanz in Schrift übersetzen: Methodische Reflexionen

278

Die Übersetzung des Tanzes in die Schrift kann nicht nur für die Rekonstruktion von Tänzen hilfreich sein, sie ist vor allem ein entscheidender, unerlässlicher Vorgang der tanzwissenschaftlichen Analyse. Dies kann auf verschiedenen methodischen Wegen erfolgen, einige von ihnen sind in dem Buch *Methoden der Tanzwissenschaft* dargelegt und am Beispiel von *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* von Pina Bausch exemplarisch vorgeführt worden.³⁵ In diesem Kapitel erfolgte dies, indem der Übersetzungsschritt in eine Partitur gezeigt und exemplarisch angewendet wurde. Dieses methodische Vorgehen ist als Teil der praxeologischen Produktionsanalyse (→THEORIE UND METHODOLOGIE) beschreibbar, bei der Teile eines Stückes, so beispielsweise Solotänze, detailliert über Frame-by-Frame-Analysen dargestellt und untersucht werden.

Methodenanwendung ist immer auch Methodenentwicklung, das jeweilige methodische Vorgehen sollte deshalb nachvollziehbar und intersubjektiv überprüfbar sein. Da eine Tanzanalyse mehrere Übersetzungsschritte hat und bei jedem dieser Schritte Entscheidungen getroffen und damit Setzungen vollzogen werden, ist es sinnvoll, den Analyseprozess zu dokumentieren und transparent darzulegen. Dies reicht von der Forschungsfrage über die Begründung für das ausgewählte Verfahren und dessen Adaption für die jeweilige Analyse bis hin zu der konkreten Analyse selbst. Hier ist es vor allem wichtig darzulegen, wie das Material ausgewertet und inter-

pretiert wurde, wie es hier exemplarisch, wenn auch skizzenhaft, an den Solotänzen erfolgt ist. Eine solche Darstellung ist Bestandteil einer jeden Analyse und notwendig, um ein zweites Kriterium erfüllen zu können: die intersubjektive Überprüfbarkeit, die dadurch gewährleistet wird, dass die Auswertung des Videomaterials und die interpretatorischen Schlüsse plausibel aufgezeigt werden. Dieses Vorgehen ist nicht nur bei der Ergebnisdarstellung relevant, sondern bereits während des tanzanalytischen Vorgehens selbst, da darüber die eigenen ersten Lesarten und Interpretationen in einem Forschungskontext zur Diskussion gestellt werden können und deren Plausibilität geprüft werden kann und auch im Sinne einer »reflektierten Subjektivität« die eigene Position als Forschende reflektiert wird (→ THEORIE UND METHODOLOGIE). Die *Feldpartitur* ist ein methodisches Instrument, um die Übersetzungsschritte von Körper/Tanz zu Schrift/Text abbildbar und nachvollziehbar zu machen. Im Kontext einer hermeneutischen Videoanalyse³⁶ und der Grounded Theory³⁷ finden hierbei Übersetzungsschritte auf drei Abstraktionsebenen statt: erstens die eigene Codierung/Beschreibung, zweitens der Kategorisierung des Codes und drittens deren Interpretation. Zwischen ihnen finden jeweils Verdichtungen statt, die ausdifferenziert beschrieben werden können. Wie in der ethnografischen Forschung ist auch hier das permanente Schreiben von Memos, also schriftlichen Protokollen, die den jeweiligen Stand der Analyse in Bezug auf bestimmte Phänomene, Kategorien beziehungsweise Ereignisse darstellen, zudem ein unerlässlicher Bestandteil des Analyseprozesses. Diese Memos dienen der Ideenentwicklung, Strukturierung, Reflexion sowie Konzeptbildung und begleiten den gesamten Analyseprozess. Sie werden gleichzeitig mit der Partitur immer schon parallel angefertigt und kontinuierlich weiterbearbeitet.

Mit der Partitur wird ein Tanz in eine Notation übersetzt und differenziert erfasst. Dabei wird auch anschaulich, wie etwas »Neues« und »Anderes« in diesem methodischen Übersetzungsschritt generiert wird. Zugleich wird mit der jeweiligen Partitur und deren medialen, ästhetischen und technischen Besonderheiten eine spezifische Art des Wissens über Tanz hervorgebracht, in Schrift und Bild materialisiert und über die spezifische Medialität der Partitur dargestellt. Eine Partitur wie die *Feldpartitur* macht über ihre spezifische Visualisierung den Tanz zu etwas anderem als beispielsweise die *Benesh-Movement-Notation*, in der Tanzbewegungen in einem System von Notenlinien aufgezeichnet werden, oder als die digitalen Notationen wie *Synchronous Objects*³⁸: ein künstlerisches Projekt, das die Organisationsstrukturen von William Forsythes Tanz *One Flat Thing* in eine Software übersetzt und dabei transformiert, oder das Projekt *Motion Bank*³⁹, das Tänze verschiedener Choreograf*innen, wie Deborah Hay oder Jonathan Burrows visualisiert hat.

Insofern ist dieser methodische Übersetzungsprozess von Körper/Tanz in Schrift/Text nicht (nur) als ein Verlust im Sinne eines Still-Stellens oder als eine Fragmentierung der Bewegung zu verstehen, wie dies mitunter befürchtet wird. Vielmehr liegt in ihm auch eine Potenzialität, nämlich die Form und Gestalt des Tanzes detailliert zu erfassen, sie rekonstruieren zu können und darüber auch Sinnzuschreibungen und ein anderes Wissen über den Tanz zu generieren, das nicht nur assoziativ, metaphernreich, symbolträchtig ist, sondern die Form mit dem, was sie ›sagt‹, und damit Bewegung und Bewegt-Sein, das ›doing‹ und das ›saying‹ ins Verhältnis setzt. Im Fall einer partiturbasierten Tanzanalyse erfolgt dies, indem der Tanz mithilfe eines spezifischen Vokabulars, das sich für den zu analysierenden Fall anbietet – in diesem Fall wurde das Jooss-Leeder-Vokabular gewählt, das um Ballettbegriffe sowie um Begriffe, die das Verhältnis von Tanz und Musik fassen können, erweitert wurde – in Sprache übersetzt wird und die Bewegungen der jeweiligen Körperteile differenziert und detailliert aufgeschlüsselt werden. Die Partitur fungiert hierbei als ein Medium mit einer eigenen Logik, welches sich in seinen Eigenschaften und Lesarten nicht nur von der Bühnenaufführung, sondern auch von der Videoaufnahme unterscheidet. Die spezifische Medialität der Partitur-Software evoziert einen Tanz, der ein Simulacrum des Bühnentanzes ist, wirklich und vorgestellt zugleich, das mit dem Bühnentanz verwandt oder ihm ähnlich ist. Dies ist aber nicht negativ als ein Trugbild zu verstehen, sondern wird im Rahmen der in diesem Buch vorgestellten Übersetzungstheorie positiv gesehen und mit Roland Barthes als ein Vorgang interpretiert, bei dem der Tanz durch Selektion und Neukombination neu erzeugt wird. Es entsteht eine ›Welt, die der ersten ähnelt, sie aber nicht kopieren, sondern einsehbar machen will‹ und »[...] etwas zum Vorschein bringt, das im natürlichen Objekt [...] unverständlich blieb«⁴⁰. Demnach bringt die softwarebasierte Darstellung der Partitur ans Licht, was in der Wahrnehmung der flüchtigen Tanzbewegung nicht greifbar, aber sichtbar ist.

Dem Übersetzungsschritt in die Partitur ist bereits ein anderer medialer Übersetzungsschritt vorgelagert: Die Video-Aufzeichnung der Bühnenaufführung. Um überhaupt einschätzen zu können, in welchem Verhältnis die Videoaufnahme zu dem Bühnenstück steht, ob sie etwas ›weglässt‹ oder hervorhebt, ob durch die Qualität des Bildmaterials etwas nicht sichtbar ist oder in einem anderen Licht erscheint, ist der eigene Besuch einer Vorstellung notwendig. Oft ist dies aber nicht mehr möglich, weil das Stück nicht mehr gespielt wird, oder, wie in den hier ausgewählten Beispielen, mittlerweile in anderen Besetzungen getanzt wird. Aber selbst wenn das Stück noch aufgeführt wird, ist eine detaillierte Tanzanalyse kaum vorstellbar ohne die Übersetzung in Schrift und Bild. Insofern ist

eine partiturbasierte Tanzanalyse, wie die hier vorgestellte, grundsätzlich eine Videoanalyse. Wie hier liegt jeder videobasierten Tanzanalyse schon ein medialer Übersetzungsschritt zugrunde, sie ist deshalb aufgefordert, die spezifische Medialität des Aufzeichnungsmediums mit zu reflektieren.

Bei der Übertragung des Videobildes auf die Partitur wiederum werden Frames gebildet, ein Schritt, der erneut Entscheidungen voraussetzt. Die Kategorien, nach denen ein Frame festgelegt wird, hängen von dem Bewegungsablauf selbst, seiner Dramaturgie, aber auch von der Fragestellung der Untersuchung ab. Eine weitere Setzung besteht darin, dass um überhaupt beschreiben zu können, wie eine Bewegung ausgeführt wird, diese verstanden und identifiziert werden muss. Wo fängt sie an, wo hört sie auf? Woher kommt der Bewegungsimpuls? Welcher Körperteil führt die Bewegung? Um beispielsweise diesen Fragen nachzugehen, ist der mimetische Nachvollzug des Tanzes mit dem eigenen Körper und/oder das Nachzeichnen oder das Anfertigen von gezeichneten Figurinen oder von Raumwegen hilfreich. Insofern ist eine Möglichkeit der Überprüfbarkeit der eigenen Setzungen ein ›Begreifen‹ der Bewegung mit und durch den eigenen Körper. Wenn es sich um Tänze handelt, deren Autor*innen erreichbar sind, kann zudem deren Wissensbestand, ihre ›Innenansicht‹ zur Bestimmung und Korrektur der Partitur mit herangezogen werden. So kann beispielsweise der Anfang oder das Ende einer Bewegung von der Tänzerin oder dem Tänzer ganz anders wahrgenommen werden als von einer Wissenschaftlerin oder einem Wissenschaftler, die/der dies dem Videobild entnimmt: Während Tänzer*innen beispielsweise den Beginn im (nicht-sichtbaren) Impuls oder im Bewegungsmotiv ansetzen, setzt die Bewegung in der Aufzeichnung erst mit dem sichtbaren körperlichen Akt ein.

Die Partitur zwingt die Forschenden dazu, den Übersetzungsprozess reflektiert zu gestalten, dadurch dass sie eine Bewegung selbst fest-setzen und still-stellen. Diese Setzungen fordern einerseits die Forschenden auf, sich auf die Suche nach einer Wiederholung von bereits erfasstem Bewegungsmaterial zu begeben. Andererseits sind diese Setzungen auch Voraus-Setzungen für weitere Über-Setzungen, beginnt doch jede Übersetzung mit einer Setzung, die eine Grenze, einen Stillstand markiert (→ THEORIE UND METHODOLOGIE). Mit diesen Setzungen in den medialen Über-Setzungen wird letztendlich eine epistemische Frage berührt, da sich die tänzerische Bewegung – als wenig zweckrationale Bewegung – nicht einfach als ein räumliches oder zeitliches ›von A nach B‹ beschreiben und untersuchen lässt, sondern gerade die ästhetische Form der Fortbewegung in Raum und Zeit den Tanz charakterisiert.

Der Analyse der hier vorgestellten Tänze sind also mehrere mediale Übersetzungsschritte vorausgegangen: zunächst die Über-

tragung des Tanzes von der Bühne – über das ›Kameraauge‹ – auf das Video, dann des im Video Gesehenen auf den eigenen Körper und auf gezeichnete Figurinen, der wiederum eine Übersetzung in die *Feldpartitur* folgt. Dabei bringt jeder mediale Übersetzungsschritt etwas zum Verschwinden und macht zugleich bisher Unerkanntes sichtbar. Auch die Entscheidung für ein (fach-)spezifisches Vokabular, hier die Jooss-Leeder-Methode, ist eine Setzung, sind doch damit Rahmungen, also Sinndeutungen verbunden, die die Gestaltung der Partitur prägen. Hierbei ist ebenfalls eine (selbst-)reflexive und intersubjektive Überprüfung sinnvoll, um zu verhindern, dass im Tanz das gesehen wird, was das Begriffsinstrumentarium vorgibt, oder Letzteres nicht auf die Bewegungssprache abgestimmt ist. Zugleich aber erlauben die begrifflichen Zuordnungen auch neue Deutungen, denn erst durch einen Begriff, wie ›schöpfen‹ in dem Solo von Dominique Mercy, können spezifische Bewegungsqualitäten herausgearbeitet werden. Das Paradox von Identität und Differenz, Original und Kopie, das jeder Übersetzung eigen ist, zeigt sich also auch in der methodischen Herangehensweise: Der Tanz wird erst über die Differenz, den Tanz als Schrift in seiner Gestalt beziehungsweise Grundform erkennbar und ›lesbar‹.

Nicht nur das von den ›Übersetzer*innen‹ benutzte Vokabular rahmt maßgeblich den Übersetzungsschritt in die Partitur, auch die technischen Vorgaben der Software spielen für die Identifizierung der Bewegung eine entscheidende Rolle, so beispielsweise die Linearität des Partituraufbaus und die technischen Vorgaben für die Verschriftlichung sowie die Einteilung der Tanzsequenz in Bewegungs-Stills und Zeitintervalle, die in den Bildsegmenten (Frame-by-Frame) abgebildet sind. Der zeitlich-lineare Aufbau der Partitur veranschaulicht die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen der Nutzung einer videoanalytischen Software für Tanz- und Bewegungsanalysen: einerseits ermöglicht der lineare Aufbau es, den zeitlichen Ablauf einer Bewegungsabfolge zu visualisieren, andererseits kann die Software den Tanz nur im zeitlichen Nacheinander der Bewegungsmotive abbilden. Die Analyse der tänzerischen Gestalt ist dann die Aufgabe der forschenden ›Übersetzer*innen‹.

An den Übersetzungsschritten wird deutlich, dass vor allem durch das Festsetzen der Bewegung im Prozess der Übersetzung eine Identifizierung von Bewegung erfolgt, die eine andere Wahrnehmung des Tanzes hervorbringt. Das zeigt sich an der Eigenlogik der *Feldpartitur* genauso wie in allen Einzelschritten, die die Übertragung des Tanzes in die Partitur benötigt. Die dort evozierte Produktivität lässt etwas Anderes aufkommen und Tanz für eine forschende Perspektive in Erscheinung treten. Sie entwickelt ihren ›Gegenstand‹, um das Flüchtige und Dynamische, das immer schon Vergangene, überhaupt verhandelbar zu machen und auf diese Weise

im Nachhinein den Tanz, das ›Original‹, zu identifizieren. Die verschiedenen Lesarten im Verlauf der diversen medialen Übersetzungsschritte und die damit verbundene Generierung von Schriftmaterial erzeugen ein Deutungskonstrukt, das erst durch diesen Herstellungsprozess, den Tanz identifizierbar, das ›Original‹ erkennbar und über die detaillierte Analyse der Form und Bewegungsqualität verstehbar macht, wie das ›Ergreifende‹ oder ›Berührende‹ des Tanzes, das Betroffen-Machen (Publikum) des Tanzes im Zusammenspiel von ›Doing‹ und ›Saying‹, von Tun und Zeigen erzeugt wird. Der methodische Stellenwert einer partiturbasierten Tanzanalyse liegt darin, dass sie ein detailgetreues methodisches Übersetzungsverfahren ist, um Tänze – für ihre Dokumentation, künstlerische Rekonstruktion und wissenschaftliche Analyse – zu fassen. Als solche wird sie in diesem Buch als Bestandteil eines Methodenkanons der praxeologischen Produktionsanalyse eingeführt, zu dem andere, diesen Übersetzungsschritt flankierende Verfahren, gehören wie beispielsweise die Beschreibungen der Tänzer*innen und die Analyse ihrer Aufzeichnungen (→ COMPAGNIE), die Untersuchung der Arbeitsprozesse, der Fragen sowie über Probenbeobachtungen (→ ARBEITSPROZESS) und schließlich die Wahrnehmungen des Publikums (→ REZEPTION). In diesem Methodenpool richtet eine partiturbasierte Tanzanalyse ihr Augenmerk auf die Praktiken der Erzeugung von Tänzen, auf das ›Handwerk‹. Die Poesie des Tanzes selbst kann sie nicht erfassen, sie bleibt der ästhetische ›Überschuss‹, der letztlich die Kunst des Tanzes ausmacht.