

Auftritt der Schatten

Josephine Fenger

Auftritt der Schatten

Tendenzen der Tanzanalyse
und ihre Bedeutung für die zeitgenössische Tanzästhetik
am Beispiel des Balletts des späten 20. Jahrhunderts

Das Buch erscheint in der Reihe

AESTHETICA THEATRALIA (Band 6)

Herausgegeben von Guido Hifß und Monika Woitas

epodium Verlag

epodium Verlag
© epodium, München
Website: www.epodium.de
E-Mail: info@epodium.de
Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Umschlaggestaltung: Konzept-Design, Gernlinden
Druck und Bindung: Wilhelm & Adam OHG, Heusenstamm

epodium ist eine eingetragene Marke
ISBN 978-3-940388-08-7
Printed in Germany 2009

Inhalt

Einleitung	9
1. Teil – Methoden –	
1. Kapitel: Die Entwicklung der Tanzanalyse	13
1.1 Zentrale Aspekte der instrumentalen und theoretischen Entwicklung der Tanzanalyse im späten 20. Jahrhundert	15
1.1.1 „ <i>What Revolution?</i> “ – soziokulturelle Aspekte des Tanzes	26
1.1.2 <i>Cultural Theories</i>	28
1.1.3 Methodische Einflüsse aus den Nachbardisziplinen	33
1.1.4 Fazit	45
1.2 Zum Verständnis der Betrachtung von Tanzaufführungen und -werken für die wissenschaftliche Untersuchung von Tanz	46
1.3 Forschungsstand und Stellenwert der Tanzforschung – methodische und inhaltliche Prägung	51
1.3.1 Inhaltliche und ästhetische Zielsetzungen der Tanzanalyse	53
1.3.2 Analytische Zielsetzungen im Kontext dieser Studie	55
2. Kapitel: Methoden der Tanzanalyse	59
2.1 Theoretische Ansätze zur Tanzanalyse – Grundlagen zu Methodik und Selbstverständnis	62
2.1.1 Adshead et al.'s <i>Dance Analysis</i>	62
2.1.2 Fosters <i>Reading Dancing</i> – zwischen <i>literary criticism</i> und „Metahistory“	69
2.1.3 Methodische Impulse aus der Tanzkritik	75
2.1.4 Tendenzen der Tanzanalyse	81
2.2 „ <i>Cultural studies</i> “ – Einflüsse auf Methodik und Fragestellung von Tanzanalyse aus Kunstwissenschaften und Kulturtheorien	85
2.2.1 Kulturtheoretische Aspekte	86
2.2.2 Korrespondenzen/Adaptationen – Analysen von Tanz im interdisziplinären Vergleich	90
2.2.3 „Dance and discourse“	94
2.3 <i>Metalinguage</i> und <i>body of evidence</i> – zur metasprachlichen Transmutation des Tanzes	95
2.3.1 (Non-)Verbalisierung: Tanz und Sprache	97
2.3.2 (Non-)Visualisierung: Notationen	101
2.3.3 Aspekte der Bewegungsanalyse	106
2.4 Die Problematik der Aufführungsanalyse im „Postdramatischen Theater“	110
2.4.1 Paradigmatische Veränderungen in der Analyse des Theaters der „Postmoderne“	112
2.4.2 Grenzüberschreitungen der theaterwissenschaftlichen Genres in der Analyse: <i>Performance Analysis</i>	121

2.4.3	Impulse für die Aufführungsanalyse und Konsequenzen interdisziplinärer Methodik und Fragestellung	129
2.5	Zwischenbilanz: Selbstverständnis und Aufgabenstellung der Tanzanalyse	130

2. Teil – Beispielanalysen –

3. Kapitel:	„Zwei Ballette des späten (des vergangenen) 20. Jahrhunderts“ – eine Lesart	137
3.1	Werkübergreifende Hypothesen	139
3.1.1	Vorstellung der Beispiele	141
3.1.2	Einführung in die analytische Vorgehensweise	145
3.2	Werkimplizite Hypothesen und tanzästhetische Schlussfolgerungen	146
3.2.1	Methoden und Strategie	150
3.2.2	„Mythos“, „ <i>Bricolage</i> “ und „Metadiskurs“	160
4. Kapitel:	<i>Ring um den Ring</i> – ein getanzter „Tertiär-Mythos“	167
4.1	Hypothesen zur Aufführungsbetrachtung von <i>Ring um den Ring</i>	167
4.1.1	Methodenüberblick zur Analyse von <i>Ring um den Ring</i>	168
4.1.2	Komponenten der Ausstattung	178
4.2	Analytische Annäherung an das <i>spectacle</i>	181
4.3	<i>Choreia</i> – Ballett als Medium, Metapher und Meta-Diskurs des „Rings um den Ring“	189
4.4	Leitmotive – Motivschritte – eine fragmentarische choreographische Transformation	195
4.4.1	Motivschritte I: Rollenspezifische Motive	198
4.4.2	Motivschritte II: Tanzgeschichtliche Zitate	205
4.5	Szenenanalysen	217
4.5.1	Schluss der „Walküre“: Demonstration charakteristischer Elemente der szenischen Gestaltung	217
4.5.2	„Siegfrieds Tod“ – Konzentration der visuellen Leitmotive	233
4.5.3	Szene aus der „Götterdämmerung“: „Immolation“ (Opferung) („Final 2“)	242
4.6	Evaluierung: Drei parallel geführte und vernetzte künstliche „Mythologien“	254
4.6.1	Synästhetische Partitur, Struktur und Inhalt bei Wagner und Béjart	254
4.6.2	Béjarts Interpretation der „Ring“-Tetralogie – Ballett als Theatermythos und theatraler Metadiskurs	255
4.6.3	<i>Bricolage</i> als Konstruktionsprinzip bei Wagner und Béjart	267
4.6.4	Künstlerische Evaluierung	273

5. Kapitel:	<i>The Vertiginous Thrill of Exactitude</i> – die Dialektik von Choreographie und Aufführung im komplexen Kontext zeitgenössischer Tanzästhetik	277
5.1	Hypothetische Schwerpunkte von Analyse und Interpretation	278
5.1.1	Intra- und intertheatraler Kontext in Aufführung und Analyse	278
5.1.2	<i>Six Counter Points</i>	282
5.2	<i>The Vertiginous Thrill of Exactitude</i> – Analyse	286
5.2.1	Kurzcharakteristik des Balletts	288
5.3	Strukturdarstellung der Choreographie	291
5.3.1	Strukturüberblick	291
5.3.2	Choreographische und musikalische Struktur im Verhältnis	292
5.3.3	Struktur und Bedeutung – musikalische und choreographische Strukturanalyse	294
5.3.4	<i>Phrasing</i> – der Faktor Phrasierung als rezeptionsästhetische Strukturierung der Choreographie und der Tanzaufführung	296
5.3.5	Resumé	308
5.3.6	Grenzbereiche der Strukturanalyse – Faktoren der Perspektive	308
5.4	Bewegungsanalyse der Solo-Variation der 3. Ballerina	313
5.4.1	Beschreibung der Solo-Variation	314
5.4.2	Interpretation	326
5.4.3	Performativität der Choreographie – Werk und Aufführung	331
5.5	Zur Rezeption in Publikum und Kritik	332
5.6	Interpretation	335
5.6.1	Geschichte durch Struktur	340
5.6.2	Fazit der Analyse	351
5.6.3	Zwei Epiloge	352
6. Kapitel:	Zwei Ballette über das Ballett des 20. Jahrhunderts – eine intertextuelle Interpretation	357
6.1	Vergleich der Bedeutungsebenen beider Ballette	357
6.1.1	Konsequenzen für Analyse und Interpretation	360
6.2	Intertextuelle Evaluierung	377
6.2.1	<i>Rethinking</i> - Zum Verständnis der beiden Ballette im Kontext der zeitgenössischen Tanztheaterästhetik	382
6.2.2	Die <i>condition postmoderne</i>	385
6.2.3	Metageschichte – Metageschichtlichkeit	391
6.2.4	Ausblick	395

3. Teil – Conclusien –

7. Kapitel:	„Der Mythologe [...] ist zur Meta-Sprache verurteilt“. Interdependenzen von Tanzbetrachtung und zeitgenössischem Theatertanz	399
7.1	Ein Fazit zu den methodologischen Tendenzen der Tanzanalyse und den Erfahrungswerten der Beispielanalysen	401

7.1.1	Interdisziplinarität und tanzwissenschaftliche Spezifizierung	404
7.1.2	Interdependenz von Ästhetik und Methoden	406
7.1.3	„ <i>The Speculative Creativity of Ambiguity</i> “ – Tendenzen der Tanzanalyse in der Theorie	409
7.1.4	„Tanzforschung für die Theaterwissenschaft“	414
7.1.5	Methodologische Konsequenzen	416
7.1.6	Selbst-Erzählung	418
7.2	Analogien von Tanz und Mythos in der Tanzanalyse	419
7.2.1	Phänomenologische Analogie von Performance, Tanz und Mythos	421
7.2.2	Korrespondenzen in Semantik und Struktur: Mythos als System und Erzählung	430
7.2.3	Das ‚Prinzip Mythos‘ in den zeitgenössischen Kunstwissenschaften	439
7.2.4	Nicht-mimetische semantische Strukturen im Tanz und ihre Analyse	444
7.2.5	Grenzen der Adaption der Analyse der Mythen für die Tanzanalyse	445
7.2.6	Voraussetzungen aus der Strukturanalyse der Mythen	446
7.3	<i>Metanarration</i> – eine Schlussfolgerung	451
7.3.1	Selbstreflexion im Tanz	453
7.3.2	Interdependenzen in der Entwicklung von Tanz und Tanzforschung	459
7.3.3	Ästhetischer Einfluss der Tanzanalyse	460
7.3.4	Tanzforschung und Postmoderne	461
7.3.5	Auftritt der <i>Schatten</i> – Moderne und Postmoderne im Ballett als Tanzthema der Postmoderne und theaterästhetisches Phänomen	464
7.3.6	Nach dem späten 20. Jahrhundert	465
	Literaturverzeichnis	467

Einleitung

Tanzanalyse ist in dieser Arbeit Gegenstand der Forschung und Forschungsinstrument zugleich. Meine Studie widmet sich der Darlegung ihrer Zielsetzung, ihres methodischen Entwicklungsstandes und ihres aktuellen Potentials für die Betrachtung von Theateranz, und anhand von Beispielanalysen, der Dokumentation dieses Potentials selbst¹.

Im ersten Teil folgt dem Überblick über den Entwicklungsstand und die hauptsächlichen Problematiken der Tanzanalyse ein Diskurs über die analytische Methodik und die Zielsetzungen der Disziplin, der sich auf die für die Arbeitsziele dieser Studie wesentlichen Theorien und Instrumente beschränkt. Zur Dokumentation methodischer Vorgehensweisen und grundsätzlicher Problemstellungen schließt sich eine Darlegung von Ansätzen systematischer Vorgehensweisen an. Ein Blick auf die theaterwissenschaftliche Aufführungsanalyse konzentriert sich auf Interdependenzen zur Tanzanalyse: auf eine Darstellung des Paradigmenwechsels der Disziplin unter dem Einfluss „postdramatischer“ Theaterästhetik und zeitgenössischer ästhetischer Theorien, d. h., auf die den Tendenzen der Tanzforschung vergleichbaren theoretischen und (theater-)ästhetischen Impulse.

Im zweiten Teil spezifiziert sich die analytische Thematik und Zielsetzung hinsichtlich der individuellen analytischen Fragestellung dieser Arbeit: Dies ist zunächst die methodologisch-ästhetische Erhebung anhand der Beispielanalysen. In den kritischen Theorien der Postmoderne und in bestimmten Richtungen der choreographischen Ästhetik des zeitgenössischen Tanzes fällt gleichermaßen das Spiel mit Strukturen als Instrument der Sinnbildung auf. Bedeutung im Tanz wird durch Bewegungs- und Aktionsmuster vermittelt, Sinn durch Form. Poststrukturalistische Theorien beeinflussten nicht nur diese ästhetische Richtung im Tanz, sondern haben sich auch entscheidend auf die systematische Tanzbetrachtung ausgewirkt. So wird durch das Nachvollziehen dieser semantisierten Formen und Muster der Choreographie deren Bedeutung durch die Struktur anschaulich. Im Tanz kann eine Sprache der Strukturen, wie sie charakteristisch für das postdramatische Theater ist, nicht nur selbstreferentielle, sondern historische Bedeutung haben: in Zitate, Varianten, Symbolen und Metaphern zeigt sich eine symbolische Thematisierung der Tanzgeschichte des vergangenen Jahrhunderts, der

ⁱ Der hier relevante Bereich der Methode Tanzanalyse ist entsprechend des Gegenstands Theateranz und der Hauptthesen dieser Studie begrenzt.

eigenen ästhetischen Vergangenheit. So entsteht von der stilistischen Rekonstruktion über die Nacherzählung zu Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur fragmentarischen, dekonstruktivistischen und zitierten Selbstdarstellung im zeitgenössischen Ballett eine Metageschichte des „Jahrhunderts des Tanzes“.

In den Analysen zweier Ballette, einer Musiktheater-Adaption von Maurice Béjart und einem *pas de cinq* von William Forsythe, untersuche ich, wie diese Umsetzung in zwei tanzästhetisch kontrastierenden Entwürfen erfolgt, und wie durch die Form dieser Selbstreflexion eine tanzästhetische Entwicklung sich abzeichnet und analytisch nachvollziehbar wird. Hierbei stehen die Strukturprinzipien des Mythos, der mythischen Bastellei *Bricolage* und das Verständnis einer selbstreferentiellen formalen Aussage des Balletts als Metasprache im Vordergrund. Die Befragung der beiden Beispiele anhand dieser Konstruktionsprinzipien und ihr konsequentes Verständnis im Kontext der tanzgeschichtlichen Entwicklung stellt meinen individuellen methodischen Forschungsbeitrag zur Tanzanalyse dar. Die Flexibilisierung von analytischen Instrumenten und Perspektiven wird nicht nur unter funktionalen Aspekten betont, sondern dient vor allem auch dazu, Beziehungen zwischen Methoden und Perspektiven zur Untersuchung von Tanz und den Entwicklungen des Tanzes selbst zu verdeutlichen. So informieren Instrumente und Ziele von Tanzanalyse auch über aktuelles Tanzgeschehen und dessen allgemeine und wissenschaftliche Wahrnehmung, über den Tanz im Verhältnis zu seiner Geschichte und zur zeitgenössischen Kunsttheorie. Es wird deutlich, wie eine komparatistische Betrachtung einen Überblick über Tendenzen tanzästhetischer und –historischer Entwicklung geben kann. Am Beispiel des Balletts des späten 20. Jahrhunderts wird so neben der tanzästhetischen Evaluierung auch das wissenschaftshistorische Potential der Tanzanalyse betont.

Neben der Darstellung des flexibilisierten Instrumentariums der Analyse, bestehend aus einem Methodenkonglomerat und meinem eigenen methodischen Ansatz, prägt der Nachweis der Einflüsse aus der kritischen Theorie die analytische Fragestellung: Der Paradigmenwechsel im Ballett (und generell im Theater) des späten 20. Jahrhunderts mit den thematischen Schwerpunkten der ästhetisch-historischen Selbstreflexion, veränderten Narrations-Konzepten und kunsttheoretischen Reflexionen. Aus diesen Faktoren entstanden, hypothetisch, sowohl die hier analytisch dokumentierte Entwicklung in Tanz und Ballett als auch die Systematisierung der Tanzbetrachtung zur Tanzanalyse, wie sie heute als wichtigste Methode der Tanzwissenschaft verstanden wird.

Im dritten Teil werden auf der Basis der Aussagen zu methodischen Gesichtspunkten und Zielsetzungen von Tanzanalyse sowie anhand der vergleichenden Evaluierung der beiden Ballette Interdependenzen von aktueller Tanzforschung/-analyse und Tanzästhetik diskutiert. Die gesteigerte Bedeutung einer theoretischen Wahrnehmung von Tanz als einem zentralen Aspekt des zeitgenössischen Tanzverständnisses – und somit die Notwendigkeit einer Weiterentwicklung der Tanzanalyse und ihr Potential für die Tanzforschung – stehen hierbei im Mittelpunkt. Ich versuche, die für die Beispielanalysen entwickelten Struktur-Kriterien als Werkzeuge zu generalisieren, um das analytische Repertoire um einen individuellen Ansatz zu erweitern. Dem folgt die Darlegung der Theorie, die ich mit dem synthetischen Terminus *Metanarration* bezeichne: die analytische Tendenz *im* Tanz und *über* Tanz (in der Ausprägung der sich entwickelnden Disziplin Tanzanalyse), beider Interdependenz als ein Charakteristikum zeitgenössischer Tanzästhetik – und die Konsequenzen für die Tanzwissenschaft. Der bewusst mehrdeutige Topos verbindet intentionell die choreographische Aussage mit der Aufgabe der Aufführungsanalyse als Meta-Ebene künstlerischer Reflexion. Nicht zufällig weist die Metapher Assoziationen zum (nicht identischen) Postmoderne-Topos des „Endes der großen Meta-Erzählungen“ auf: dies ist ein Hinweis auf die von postmodernen Theorien geprägte zeitgenössische Tanzanalyse, durch die eine kritisch hinterfragende Meta-Ebene der Tanzgeschichte entsteht. Für Tanz und Tanzforschung bedeutet die Werk- und Aufführungsanalyse zusätzlich etwas grundsätzlich Neues: Eine interdependente Reflexionsebene des Tanzes auf theoretischem Niveau. Ihr Einfluss auf den Tanz bewirkt, was andere Kunstformen der Nach-Moderne bereits erfahren haben: ein Verschwimmen der Trennung von Kunst und Kritik, die Theorie als Meta-Diskurs, der in die Bühnenästhetik einfließt. Diesem Aspekt soll in den Analysen und den anschließenden Überlegungen nachgegangen werden.

Eine Skizze veranschaulicht den Aufbau meiner Arbeit hinsichtlich des Verhältnisses der Methodendiskussion über die im Zentrum stehenden Beispielanalysen und individuellen analytischen Vorgehensweisen (Mythos/Bricolage) zu weiterführenden Überlegungen über methodische Tendenzen der Tanzanalyse und ihr Verhältnis zur zeitgenössischen Tanzästhetik:

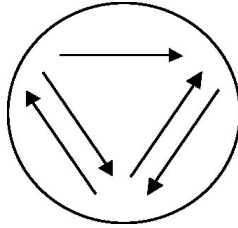
Tanzanalyse

Aufgaben und Systematisierung/
Entwicklungsstand

Gegenstandsspezifische
Problemstellung/
individueller Ansatz

1. Methoden

2. Mythos



3. Metanarration

Interdependenz von Tanzästhetik und analytischer Perspektive und Methodik

Der analytische Umgang mit Tanz auf der Tanzbühne selbst als ästhetisch-historische Reflexion wird abschließend als synthetischer Abriss der „Tanzmoderne“ illustriert: in den Beispiel-Inszenierungen wird die Auseinandersetzung des Balletts mit seiner Geschichte als Selbstreflexion über Bewegung, Stil und Theatralität analytisch nachvollzogen, einer charakteristischen Tendenz des modernen Bühnentanzes seit dem „Auftritt der Schatten“. Diese als „Schlüsselszene des klassischen Balletts“ bezeichnete berühmte Sequenz aus Marius Petipas *La Bayadère* (1877) symbolisiert als frühes (wenn nicht als erstes) Beispiel den (selbst-)analytischen Umgang mit Ballett-Ästhetik und begründete eine Tanz- und Theaterästhetik, die sich in Tanz und Tanztheorie des späten 20. Jahrhunderts widerspiegelt. Diese Theaterästhetik der Struktur und der Selbstreflexion wurde über den Tanz hinaus bezeichnend für das „postdramatische“ Theater – und stellte in Konsequenz die theaterwissenschaftliche Aufführungsanalyse vor völlig neue, der Tanzbetrachtung verwandte Aufgaben. Der Begriff des Schattens bezeichnet zugleich das Resultat der Analyse, die Bedeutung und Aussage des Tanzes nachvollzieht. So ist die Aktivität, die dazu führt, die ‚Schattenebene‘, eine für den Tanz vergleichsweise neue wissenschaftliche Reflexionsebene. Der „Auftritt der Schatten“ steht somit auch metaphorisch für den Beginn einer theoretischen analytischen Auseinandersetzung mit Theatertanz.

1. Teil – Methoden –

*„Sonderbarerweise offenbart sich der Tanz durch das,
was sein Geheimnis bleibt.“¹*

1. Kapitel: Die Entwicklung der Tanzanalyse

Die Aufführungs- und Inszenierungsanalyse ist zugleich zentraler Gegenstand der Tanzforschung und der Theaterwissenschaft. Während der 1980er und -90er Jahre entwickelten sich beide Arbeitsfelder zunächst weitgehend unabhängig voneinander und bildeten separat Methoden für die Untersuchung ihres Gegenstandes aus. Hierbei fällt auf, dass entsprechend des tradierten Selbstverständnisses der Wissenschaften die noch kaum akademisch etablierte Tanzforschung von Grund auf ein methodisches Instrumentarium entwickeln muss und noch kaum über die wenigen traditionellen Tanzbetrachtungsformen der Notation oder der historischen Tanzevaluierung hinaus gekommen ist. Umgekehrt gilt für die – unwesentlich ältere – theaterwissenschaftliche Aufführungsanalyse, dass analog zu der von jeher notorischen Marginalposition des Tanzes als Gegenstand der Theaterwissenschaft bislang kaum spezifische Untersuchungen zur Aufführungsanalyse von Tanz erarbeitet wurden. So lässt sich erklären, warum eine zum zentralen Fokus beider Disziplinen erklärte Methode bis heute wenige Ansätze zu einer Systematisierung und wenige Ergebnisse aufweist. Noch existieren wenige Analysen von Tanzaufführungen, an denen die Bedeutung der Analyse von Theatertanz für dessen ästhetisches und künstlerisches Verständnis deutlich wird und die so ein konstruktives Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Tanzbereich, von Theorie und Bühnenpraxis, intensivieren können. Allerdings erfolgte in den letzten beiden Jahrzehnten die Ausbildung von Theorie-Entwürfen zu einer systematischen Analyse von Bühnentanz, die inzwischen erste angewandte Resultate hervorgebracht haben. In dieser Studie wird die Beziehung zwischen Theorie, Analyse und Tanz im Mittelpunkt stehen und verdeutlichen, wie sich in der Tanzanalyse das „Verstehen“ von Tanz als Bindeglied zwischen Tanzerfahrung und Wissenschaft vollzieht.

Um den zentralen Stellenwert der Tanzanalyse für die Tanzforschung und den zeitgenössischen Tanz zu verstehen, ist die Positionierung der Teildisziplin in ihren Entwicklungsdiskurs unumgänglich. So werden auch

¹ Sorell, W., *Aspekte des Tanzes*. Wilhelmshaven 1983, S. 17.

die Etappen in Tanzpraxis und –theorie deutlich, die ihre Methoden und Zielsetzungen geprägt haben, und die sich daraus entwickelnden Interdependenzen von Tanz und Tanzanalyse. Perspektiven auf den Tanz und, konsequent, Methoden der Tanzanalyse, bedeuten immer auch tanzästhetische Aussagen. Dies wird im Verlauf dieser Studie immer wieder manifest werden und kann zunächst auch am Entwicklungsdiskurs der neueren Tanzforschung veranschaulicht werden.

Als Ausgangsbedingungen für die seit den 70er Jahren sich entwickelnde, seit den späten 80er Jahren boomende Tanzforschung können folgende Konditionen verantwortlich gemacht werden: Zum einen riefen neue Tanzformen – wie das Deutsche Tanztheater und der *postmodern dance* – ein neues ästhetisches Interesse am Tanz hervor. Zum anderen ergab sich ein neues wissenschaftliches Interesse am Tanz aufgrund des als „performative turn“ bezeichneten Phänomens in den Kulturwissenschaften – und, hierdurch bedingt, neuer tanzverwandter Performance- und Theaterformen². Komplexe Interdependenzen zwischen diesen künstlerischen und technischen Entwicklungen – vor allem der Videotechnik –, der akademischen Etablierung der Tanzforschung und der Entwicklung der „cultural studies“ als Gesamtheit waren für diese Akademisierung und das neue ‚intellektuelle‘ Interesse am Tanz verantwortlich. Dies gilt zugleich für die Ausprägung und Systematisierung der Tanzwerks- und –performancebetrachtung als wichtigem Instrument der Tanzforschung. Das Zusammenspiel von Theorie, Methoden und Technik also bedingte die Entwicklung der Werk- und Aufführungsanalyse von Tanz, dessen spezifische Transitorik dies bislang weitgehend verhindert hatte. Die Auseinandersetzung mit dem Tanzwerk selbst konnte erst durch die Verbesserung dieser Konditionen zum „central core of the discipline of dance studies“³ werden.

Die reformierte zeitgenössische Auffassung von Theatertanz, jetzt in einem Kontext aus soziokultureller Praxis und als kulturtheoretischer Gegenstand verstanden, förderte das wissenschaftliche Interesse an der Kunstform und so die Entwicklung einer systematischen Tanzbetrachtung. Hierfür ist auch der Stellenwert des Tanzes hinsichtlich der Tendenz der interdisziplinären Entwicklung der Kulturwissenschaften bedeutsam: seine Unter-

² vgl. Fischer-Lichte, E., *Vom ‚Text‘ zur ‚Performance‘. Der ‚performative turn‘ in den Kulturwissenschaften*. In: *Ästhetik und Kommunikation* Heft 110, 31. Jahrgang, *Was soll das Theater?*, September 2000, S. 65–68, S. 66. s. Kap. 1.1.4.

³ Adshead, J., Introduction to: Dieselbe (ed.): *Dance Analysis: Theory and practice*. London 1988, S. 6.

suchung im Verhältnis zu anderen Theatermedien und das „in die Körper zurückkehrende Theater“⁴, zentrale Aspekte der Nachbarwissenschaften, bedingten ein aktuelles Interesse an Tanz als Metapher für aktuelle, „performative“ Tendenzen der Theaterästhetik.

So wurde eine komplexe ästhetische Untersuchung und Evaluierung von Theatertanz zu einer zentralen Aufgabe der Tanzforschung. Auch Methoden der Bewegungsanalyse und Notationen, traditionelle Instrumente der Tanzforschung, erfuhren in diesem Rahmen einen veränderten Anspruch, indem sie auf ihr Potential für eine komplexere Aufgabenstellung geprüft wurden, das anstelle von Fakten zur Konservierung und Vermittlung die Aufgabe der Dokumentation in den Vordergrund stellt, auf die sich die Deutungen der Evaluierung beziehen. Ebenso wurde die Tanzgeschichte als Kontext der Inszenierung neu gesehen und anstelle historischer Quellenforschung trat die Auffassung von Geschichte, tanzästhetischer Gegenwart und Weiterentwicklung als interdependentem Kontinuum. Folglich wird „die Analyse und Interpretation der unterschiedlichen Erscheinungsformen von Tanz“ als wesentlichste Aufgabe der Tanzforschung betrachtet⁵. Dies bekräftigt die Wechselwirkungen der Tanzbühnen-Gegenwart mit ihrer historisch-ästhetisch-philosophischen Reflektion ebenso wie die Auffassung der Tanzanalyse als Metageschichtsschreibung des Tanzes unter neuer Motivation und Fragestellung.

Ein Überblick über die wichtigsten Impulse in diesem Diskurs seit den 1980er Jahren soll im Folgenden die Geschichte der Methodenbildung der Tanzanalyse und ihre spezifischen Problemstellungen zu veranschaulichen.

1.1 Zentrale Aspekte der instrumentalen und theoretischen Entwicklung der Tanzanalyse im späten 20. Jahrhundert

1986 wird mit Fosters *Reading Dancing* das erste Kompendium veröffentlicht, das einer historisch integrierenden Betrachtung des zeitgenössischen Tanzes Ansätze einer Systematisierung der Tanzinterpretation und –evaluierung hinzufügt und die Phase eines tanzwissenschaftlichen Publikationsbooms einleitet. Foster's Begriff des „Reflexiven Tanzes“ der Gegenwart in ihrem von der semiotischen und poststrukturalistischen Theorie gepräg-

⁴ vgl. Odenthal, J., *Tendencies in European Dance*. In: *Performance Research* vol 1/1, 1996, S.108–113, S. 109. vgl. Kap. 2.4.1.

⁵ Woitas, M., *In Theorie eine Wissenschaft – Tanz als akademische Disziplin. Eine historische Spurensuche*. In: GTF e. V. (Hg.), *Jahrbuch Tanzforschung 1999*, Wilhelmshaven 1999, S. 95–105, S. 104.

ten Werk bezieht den Zuschauer ein, der aktiv dazu beiträgt, den Tanz zu „schreiben“. Die Perspektive einer Beziehungsdarstellung zwischen Tanzhistorie und aktueller Tanzästhetik nimmt 1988 Jowitts *Time and the Dancing Image* gleichfalls auf, um eine auf der Basis des soziohistorischen Kontextes argumentierende Tanzdeutung zu ermöglichen und zu untersuchen, „how the social and cultural climate, discoveries in science, and developments in philosophy and the other arts may have influenced the domains created on-stage and the character of those who inhabit them.“⁶

Neben der historischen Komponente als Instrument der Entwicklungsdarstellung in Relation und Vergleich fällt in beiden Werken das Suchen nach Wertungs- und Verständnis-Kriterien auf. Diese Tendenz, intersubjektiv vermittelbare Fakten des Tanzes darstellbar zu machen, bringt *Dance Analysis*, von Adshhead (ed.) ebenfalls 1988 veröffentlicht, auf den Punkt. In dem Kompendium wurden die choreographischen Faktoren des Tanzwerks sowie die Beziehung zwischen diesem und seinem Kontext, „Innen und Außen“ des Tanzes, erstmals in einem Kategorienschema dargestellt. Diese „Charts“ wurden zum Ausgangspunkt dessen, was Adshhead-Lansdale später als „embryonic form of dance analysis“ bezeichnete⁷. Die theaterwissenschaftliche Zeitung *The Drama Review*, weder zuvor noch generell später dem nonverbalen Theater besonders verpflichtet, widmet eine Ausgabe Aspekten der Tanzwissenschaft und der Bewegungsanalyse⁸. Vollends findet 1988 – offenbar eine Art Schlüsseldatum in der wissenschaftlichen Wahrnehmung von Theatertanz – in Essen eine Tanzkonferenz statt, auf der die Ausprägung der Tanzwissenschaft international thematisiert wird⁹. Diese ausgewählten Fakten scheinen in diesem Kontext bedeutsam, weil in ihnen ein Großteil der Impulse repräsentiert ist, die die Entwicklung der Tanzwissenschaft seitdem beeinflusst haben – und die die Teildisziplin Tanzanalyse nicht nur dem Namen nach geprägt haben, sondern auch ihr zentrales Aufgabengebiet innerhalb der Tanzwissenschaft mit formuliert haben. So steht *Reading Dancing* geradezu sprichwörtlich für die Systema-

⁶ Jowitt, D., *Time and the Dancing Image*. Berkeley/Los Angeles 1988, S. 7.

⁷ Adshhead-Lansdale, J., *Dance Analysis in Performance*. In: Ralph, Richard (ed.): *Dance Resarch* (London), vol. XII, no 2, Autumn 1994, Oxford Univ. Press, S. 15–20, S. 19, s. Kap. 1.2, 2.

⁸ Neben Kommentaren zu Fosters *Reading Dancing* von Ausländer und Siegel (vgl. Kap. 2.1.2) und einer Kritik von Banes ebenfalls tanzhistorisch signifikantem *postmodern dance*-Kompendium *Terpsichore in Sneakers* von Manning findet sich der bewegungsanalytische Artikel *Movement in Performance* von Chapple/Davis.

⁹ s. Au, S. und F. M. Peter (eds.), *Beyond Performance: Dance Scholarship Today*. Berlin 1989.

tisierung der Tanzbetrachtung mittels kritischer Theorie und Fosters titelgebende Barthes-Anlehnung, aus dessen Termini sie ihre Kategorien eines „Lesens“ und „Schreibens“ von Tanz entwickelte, wurde richtungsweisend für einen Großteil der literaturwissenschaftlich orientierten amerikanischen Tanzwissenschaft. Jowitt repräsentiert in diesem Zusammenhang nicht nur die Kollaboration von Tanzgeschichte und -kritik, die eigene tanzanalytische Ansätze hervorbringen wird¹⁰, sondern weist, ebenso wie Foster, auf die enge Interdependenz zwischen Tanzgeschichte und -gegenwart hin, da das Tanzverständnis immer auf seiner „Vorbereitung“ durch die Historie gründet. Adshead et al. privilegieren die Intention, aus dem Tanzwerk selbst den Hauptteil der Information zu ermitteln, ohne es isoliert von seiner Geschichte betrachten und stellen so die Weichen für eine Methodologie zur systematischen Tanzanalyse. Die Ausgabe von *The Drama Review* steht als ein frühes Beispiel für das intensiviertere Interesse der Theaterwissenschaft am Tanz als Forschungsbereich aufgrund seiner gesteigerten Bedeutung für die zeitgenössische Theaterästhetik – und die Essener Konferenz für die Inventur *der* und den Aufruf *an die* Tanzwissenschaft zu einer Definition ihrer Forschungsaktivität. Zusammengefasst sind hier also Faktoren, die die Ausbildung einer Methodologie und Zielsetzung für die Tanzanalyse wesentlich geprägt haben.

Definition des Terminus' und der Methode „Tanzanalyse“

Der Terminus „Tanzanalyse“ ist im deutschen Sprachraum gebräuchlich geworden, um den analytischen Umgang mit Tanz – hier: künstlerischem Tanz – anhand von Werk- und Aufführungsanalysen zu bezeichnen. Vergleichbar differenziert Balme den theaterwissenschaftlichen Begriff „Aufführungsanalyse“ bzgl. „Aufführungs-“ und „Inszenierungsanalyse“, da beides oft ineinander übergeht und unter „Aufführungsanalyse“ zusammengefasst wird¹¹. Als zusammengezogener Begriff dem englischen *Dance Analysis* abgeleitet ist zunächst die Definition innerhalb des gleichnamigen Standardwerks, das den Begriff wesentlich geprägt hat, umfassend informativ. Hier bedeutet Tanzanalyse:

„The examination of the dance in depth, by analysis. [...] [Dance Analysis] „is crucial in coming to understand dance, to appreciate it more deeply and to value it. [...] it can illuminate it by increasing the ability to discriminate finely between the features of a single dance

¹⁰ s. Kap. 2.1.2.

¹¹ vgl. Balme, C., *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin 1999, S. 82. Balme spricht seinerseits i. F. von „Inszenierungsanalyse“, da eine „Aufführung“ die Transitorik des theatralen Ereignisses, die „Inszenierung“ hingegen das „theatrale Kunstwerk“ betone.

and to make comparisons between dances. Analysis provides a structure for the knowledge that is needed to frame interpretations and increases the possibility of becoming imaginatively and creatively involved in a work. Dance analysis does this by taking account, in its conceptual structure, of the movements present in the dance, allowing the possibility of a minutely detailed examinations of its parts, in the way a notation score records it, but it also permits a synthesis of the results of detailed observation with contextual knowledge, which then furthers of interpreting and evaluating the dance. Dance analysis does not remain solely at the level of a description of movement as „movement analysis” or a „movement theory” might; nor is an effort-shape-theory [...] seen to be adequate to answer the problem of interpretation in dance. The notion of interpretation requires that the character of the dance, its subject matter, the treatment of that subject matter and the qualities that might be ascribed are also understood. This is beyond the scope of theories that simply analyse movement.”¹²

Von „Tanzanalyse” als deutscher Adaption des englischen Begriffs sprechen in diesem Sinne z. B. im Bereich Theatertanz- und Musikwissenschaft arbeitende Forscher wie Müller, Schulze oder Schneider in Publikationen und Lehrveranstaltungen. Alternativ hierzu verwenden z. B. Klein, Dahms und Schulze den Terminus „Aufführungsanalyse für Theatertanz”¹³. Dies bedarf einer Präzisierung: Die analytische Praxis zeigt, dass die Grenze zwischen der Tanzaufführung und deren Wahrnehmung und Reflexion in ihrem ästhetischen und soziokulturellen Kontext artifiziiell und fließend ist, und immer auch die Relation zwischen beidem beleuchtet. Ein Großteil von Tanzanalysen im Sinne von „Aufführungsanalysen” behandelt ein konkretes Tanzereignis oder choreographisches oeuvre¹⁴. Methodologische und diverse individuelle Fragestellungen, die nicht notwendigerweise ein bestimmtes Artefakt fokussieren, werden jedoch ebenfalls unter dem Terminus „Dance Analysis” abgehandelt¹⁵.

Deutlich ist in der Definition von Adshead et al. die Abgrenzung gegen impressionistische Kritik oder bloße Meinungskundgebung, gegen Bewegungsanalyse, d. h. die Traditions-Disziplin aus dem Bereich der Sportwissenschaft,

¹² Adshead, J., *An introduction to dance analysis*. In: Dieselbe (ed.), *Dance Analysis*, 1988, S. 11f, meine italics. Auf den Multiautorenband wird i. F. als Adshead et al., 1988 verwiesen.

¹³ vgl. z. B. Dahms, S. u. M. Malkievicz (Univ. Salzburg); Müller, H., Darstellung der Forschungsinhalte der Mary Wigmann-Gesellschaft; Schulze, J., *Erinnerungsspuren. Auf der Suche nach einem gender-spezifischen Körpergedächtnis im zeitgenössischen Bühnentanz*. In: Öhlschläger, C. & B. Wiens (Hg.), *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*. Berlin 1997, S. 219–234; Klein, G., *Performing Gender – Körper Kunst Tanz*, Vortrag gehalten an der Univ. Hamburg, Januar 2001; Balme, Ch., a. a. O., S. 109; Seminar „Tanzanalyse” an der Univ. Mainz (2002).

¹⁴ vgl. Kap. 2.4., 2.4.1.

¹⁵ vgl. Carter, A., *Analysing Dance*. In: Dieselbe (ed.): *The Routledge Dance Studies Reader*. London 1998, S. 237.

die die Tanzforschung besonders in Großbritannien ursprünglich geprägt hatte. Adshead-Lansdale führt aus, dass aufgrund der Zuordnung zu den „physical educations“ die Mechanik, d. h. Bewegung und Kinetik des Tanzes untersucht worden war, nicht jedoch seine Bedeutung als soziokulturelle Praxis und seine Ästhetik. Wichtig ist der Aspekt: Tanzanalyse ist ungleich Bewegungsanalyse. Letztere stellt lediglich einen instrumentellen Teilbereich dar. Sie limitiert zugleich die Aufgabe und das Potential von Tanznotationen – sie sind Darstellungsmedium, ein strukturierender Zwischenschritt der Analyse. Zentral für die Tanzanalyse sind dagegen die Wechselwirkungen zwischen Bewegung und Tanzaussage, ein bislang kaum berücksichtigter Aspekt¹⁶. Adshead betont den – für eine künstlerische Tanzbetrachtung so kritischen – Aspekt der Evaluation und die Problematik, der Choreographie „Bedeutung“ zuzuweisen: „Making sense of a dance requires [...] that an interpretation is made, derived from a rigorous description of the movement and supported by additional knowledge of the context in which the dance exists.“¹⁷ Es sind nicht nur historische, soziologische oder funktionale Fakten, und auch nicht die Bewegungen und ihre choreographische Struktur, die zu ermitteln sind, es ist „the cumulative effect of acquiring this knowledge and then seeing how these elements are transmuted in the whole.“

Ein Thema, das sich leitmotivisch durch die Formulierungen tanzanalytischer Problematik zieht, ist die – obgleich negierte – Gefahr, den Tanz durch seine Analyse zu zerstören. Die unmögliche Verbalisierung des Bewegungsprozesses wird auch im Selbstverständnis der Tanzanalyse nach Adshead et al. angesprochen: Den Aussagen zahlloser Choreographen des 20. Jh.s, die eine Übersetzung von Tanz in Worte rigoros ablehnten steht die eingestandene Problematik der Tanzwissenschaftler gegenüber, dem Tanz im Text nicht gerecht werden zu können¹⁸. Somit müsste im Prinzip generell vor einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Tanz kapituliert – oder aber Alternativen zur Transformation erarbeitet werden, wie es zeitgenössische Positionen propagieren¹⁹.

Die Position der Theaterwissenschaft zeigt, dass der Bereich der Aufführungsanalyse besonders im deutschsprachigen Raum über lange Zeit nicht

¹⁶ „[...] the problematic nature of the relationship between the study of movement and the understanding and appreciation of dances has been largely overlooked.“
Adshead, a. a. O., 1988, S. 17f.

¹⁷ Adshead, a. a. O., 1988, S. 13.

¹⁸ s. Kap. 2.3.1.

¹⁹ s. Kap. 2.5.

für Theatertanz spezifiziert oder erschlossen worden war. Kompendien über Aufführungsanalyse – von Fischer-Lichtes „Semiotik des Theaters“ bis zu Hiß' „Theatralischem Blick“ sind akribisch tanzrein, obgleich Faktoren der Körperlichkeit und physischen Darstellerpräsenz eine der Theaterästhetik entsprechende gesteigerte Rolle spielen und die analytische Problematik des „postdramatischen Theaters“ sowohl bezüglich seiner Transitorik als auch der Berücksichtigung theatraler „Materialität“ – selbstreferentielle Fakten der Bewegung, des Körper-Raum- und Objektausdrucks – der Problemstellung für die Tanzanalyse vergleichbar ist. Das „Ende des semiotischen Paradigmas“ in der Aufführungsanalyse angesichts der Formen des postdramatischen Theaters leitete eine Umgangsweise mit den nonverbalen Fakten der Inszenierung ein, die sich der mangelnden Methodik für den theatralen Gegenstand jenseits des Dramas bewusst wurde und in das Problembewusstsein der Tanzanalyse einstimmt.²⁰ Gegen Ende der 1990er Jahre wird die theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Tanz als Analyse-Gegenstand spürbar: Pavis z. B. widmet in seinem die theatralischen Genres differenziert betrachtenden *L'analyse des spectacles* dem Tanz eine eigene Sektion und betont die signifikante Differenz zwischen „mimetischer“, theatraler Bewegung und Bewegung im Tanz für die Analyse²¹. Vergleichbar differenziert Koritz zwischen Tanz-Körper und nicht-tanzendem Körper: „[...] Dance uses bodies to transmit and represent complex cultural codes in a manner that explicitly distinguishes them from the lived experience from the nondancing body.“²² Dieser Faktor ist auch hinsichtlich der aufführungsanalytischen Vorgehensweise für Tanztheater bzw. für non-narrative Tanzformen bedeutsam. Die signifikante Differenz zwischen Tanz und Körpertheater erinnert außerdem daran, dass eine generalisierende Definition von Tanzästhetik, die auch die Differenzierung von Repräsentation, Mimesis und Metapher in der Tanzbedeutung berücksichtigen müsste, bis heute aussteht²³.

Balme schlägt vor, für die Werk- und Aufführungsanalyse von dramatisch orientiertem Tanz Methoden aus der theaterbezogenen Aufführungsanalyse zu applizieren. Für „Tanzformen, in denen der Körper und seine

²⁰ vgl. Lehmann, H.-Th., *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M. 1999, S. 14f., vgl. Kap. 2.4.
²¹ Pavis, P., *L'analyse des spectacles*. Paris 1996.

²² Koritz, A., *Re/Moving Boundaries. From Dance History to Cultural Studies*. In: Morris, G. (ed.): *Moving Words/Rewriting Dance*. London 1996, S. 88–103, S. 91.

²³ Im Kontext dieser Studie ist der Terminus einer theaterbezogenen Tanzästhetik verstanden als die Gesamtheit des Bühnengeschehens in Inhalt und Stil und seine Wahrnehmung durch den Zuschauer.

Ausdrucksmittel im Mittelpunkt des Interesses stehen”, gelte es hingegen, „tanzspezifische Analyseformen zu entwickeln”. Er betont die „ästhetische Dominante einer Tanzaufführung für den analytischen Zugang”: „Sobald Theatertanz primär selbstreferentiell wird [...] verlagert sich das Interesse auf Fragen der Körperstilistik. [...] Fragen der Körperstilistik oder –ästhetik gelten allerdings grundsätzlich für jede Form der Tanzanalyse.”²⁴ Die (je- weilige) Bewältigung der Selbstreferentialität eines Tanzwerks, wie sie auch eine für die methodische Fragestellung dieser Arbeit zentrale Problematik bestimmt, die Jeschke/Schlicher thematisieren, ist ebenso in den Beispiel- analysen meiner Studie berücksichtigt wie die Beziehung zwischen Tanz- werk und dramatischer Vorlage, die als „intertextuelles Referenzmoment” wahrzunehmen ist²⁵.

Kriterien der Aufführungsanalyse sind, wie die Tendenz zu einem For- schungsgebiet „Performance Analysis” zeigt, der Tanzanalyse in Definition und Selbstverständnis weit enger verwandt als analytische Betrachtungsformen nicht-darstellender Künste, da sie die Problematik der Transitorik und des Aus- drucks der körperlichen Materialität und Individualität mehr teilen als Literatur oder Musik²⁶. Die Rolle analytischer Methodik aus diesen Nachbargebieten ist vielmehr als Korrespondenzebene bedeutsam. Interessanterweise wird sie in der ersten Phase der Tanzanalyse weit mehr frequentiert als Perspektiven aus der theaterwissenschaftlichen Aufführungsanalyse. Nicht zuletzt schlägt sich dies auch in gemeinsamer Methodenausbildung und –applikation nieder.

Über den Gegenstand des Theatralen hinaus haben die Aufführungsana- lyse für Theater und Tanz einen Großteil ihrer methodischen Entwicklung gemeinsam: unabhängig voneinander applizierten sie identische theoretische Strömungen, und Tendenzen der Theaterwissenschaft fanden sich (meist mit signifikanter Verzögerung, die der geringeren Aktivität in dem akade- misch über lange Zeit marginalen Forschungsbereich zuzuschreiben ist), für die Analyse von Tanz wieder. Im Kontext des „performative turn”, der das Theater und mit ihm die Kulturwissenschaften in den 1980er Jahren von der Text-bezogenen Analyse zu der Performance-zentrierten Betrachtungswei- se reformierte, ergaben sich in der theaterwissenschaftlichen Aufführungs- analyse zwei wesentliche Argumente für die intensiviertere Beachtung des

²⁴ vgl. Balme, a. a. O., S. 109.

²⁵ Balme, a. a. O., S. 110; vgl. Jeschke, C. & S. Schlicher: *Tanzforschung für die Theaterwissen- schaft*. In: Fischer-Lichte et al (Hg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Tübingen 1994, S. 241–249, s. Kap. 3.

²⁶ s. Kap. 2.4.

Tanzes: Zum einen war durch das Überschreiten der theatralen Genres in den aktuellen Theaterformen das Tanztheater als ein wesentlicher Katalysator ästhetischer Neuerungen hervorgetreten. Außerdem erforderte die Hinwendung zur nonverbalen, materiellen Ausdrucksform neue Perspektiven für die Analyse, da die komparatistische Wahrnehmung von Inszenierung und Dramentext unzureichend geworden war. Konfrontiert mit der Transitorik, die die Auseinandersetzung mit Tanz als wesentliches Charakteristikum ihres Gegenstandes von jeher zu akzeptieren hatte, rief die Theaterwissenschaft zur „Krise“ auf – um mit paradigmatisch veränderter Zielsetzung die Ergründung des „Performativen“ zum Forschungsschwerpunkt und Fokus aufführungsanalytischer Methodik zu erklären²⁷. Konsequenterweise entwickelten sich methodologische Tendenzen, die, wie in der Tanzforschung, auf den Thesen poststrukturalistischer Theorie basierten und die semiotischen Bezugsmodelle der 1970er und 80er Jahre ablösten bzw. erweiterten. Wichtig für die Analyse ist diesbezüglich, neben den zahlreichen methodischen Neuerungen und Kombinations-Ansätzen (im Rahmen der interdisziplinären Entwicklung der Kunstwissenschaften), das veränderte Selbstverständnis: Die Konkretisation, die auf seiten der Tanzforschung traditionell eine möglichst exakt nachvollziehbare Analyseform in Form einer Notation und/oder Bewegungsanalyse leisten sollte, auf seiten der Theaterwissenschaft durch eine minutiöse semiotische Darlegung des Aufführungstextes und seiner Zeichen die Aufführung untersuchte, wurde durch die Intention eines „Simulacrums“ der Aufführung abgelöst. Der Begriff, der nach Barthes das Produkt der „strukturalistischen Tätigkeit“²⁸ bezeichnet, illustriert die „Verbindung von strukturtheoretischen und hermeneutischen Ansätzen“²⁹, über die die Analyse die Aufführung nachvollziehbar machen kann: „Das Ergebnis einer Analyse steht niemals in einem deckungsgleichen Verhältnis zum analysierten Objekt, z. B. den Bühnenergebnissen, sondern „rekonstruiert“ es derart, dass in dieser Rekonstruktion zutage tritt, nach welchen Regeln es funktioniert. Das Simulacrum bringt etwas zum Vorschein, was im ersten Anschein des Objektes unverständlich bliebe.“³⁰ Es rekonstruiert also die Aufführung auf einer anderen Ausdrucksebene. Auch in Hiß' Barthes-Ausführungen klingt hier das Moment metasprachlicher Wider-

²⁷

s. Kap. 2.4.

²⁸

Barthes, R., *Die strukturalistische Tätigkeit*. In: Schiwy, G. (Hg.): *Der Französische Strukturalismus*. Reinbek 1969, S. 158.

²⁹

Hiß, G., *Der theatralische Blick*. Berlin 1993, S. 13.

³⁰

Hiß, a. a. O., S. 13f.

spiegelung des Objekts, i. e. der transitorischen Aufführung an, die also als „Zuschaukunst“ (Hiß nach Brecht) eine laut Barthes dem künstlerischen Prozess vergleichbare Aktivität in der Selektion und Arrangierung („Zerlegung und Arrangement“)³¹ der Strukturen des Gegenstandes auf der Rezeptionsebene konstruiert.

Faktoren der Interpretation, d. h. der Subjektivität und der Kreativität sollten eintreten, um den semantischen „Freiräumen“ oder „Leerstellen“ der Inszenierung zu folgen, um ihre Multivalenzen zu verdeutlichen. Was deutlich auf die poststrukturalistische Literaturtheorie des „offenen Kunstwerks“ zurückgeht, privilegierte den Tanz als theatrale Kunstform und analytische Herausforderung zugleich: Da innerhalb der Theaterwissenschaft im Diskurs der veränderten Bühnenästhetik der Körper- und Bewegungsbezogenheit das Interesse am Tanz gestiegen war, erfuhr die Tanzforschung, so vorhanden, als traditionell vernachlässigter Appendix der Disziplin eine späte Karriere. Die fundamentale Problemstellung für die Analyse von Tanz und Theater war zur Gemeinsamkeit geworden. Aspekte des „Transitorischen“ und „Performativen“ als Schlagworte der neuen analytischen Aufgabenstellungen prädestinierten ihrerseits den Tanz – und stellten die (theoretisch genreübergreifende) Aufführungsanalyse nachdrücklich ins Zentrum der Theaterwissenschaft als

„[...] die Komponente, die in den letzten beiden Jahrzehnten nicht nur zum Kernbereich des Fachs erklärt wurde, sondern dort aufgrund kontinuierlicher Lehr- und Forschungsaktivität tatsächlich verankert wurde. [...] die Inszenierungsanalyse [...] [bildet] den zentralen Gegenstand der Theaterwissenschaft. Probleme der Inszenierungsanalyse gehören deshalb zu den meisten diskutierten Forschungsgebieten innerhalb der Theaterwissenschaft der letzten zwanzig Jahre“³².

Neben der poststrukturalistischen Tendenz, die die analytischen Herangehensformen in der Nachfolge der die Analyse initiiierenden Theatersemiotik und des verspätet berücksichtigten Prager Strukturalismus prägte³³, war ein weiterer theatertheoretischer Aspekt für diese Veränderung verantwortlich: die Besinnung auf rezeptionsästhetische Faktoren als Bestandteil der Inszenierung, die sämtliche neueren Werke der Theaterwissenschaft prägen und auch das ursprüngliche Selbstverständnis der Tanzanalyse nach Adshhead et al. wesentlich beeinflussten³⁴. Diese Entwicklung ist maßgeblich als von der Ap-

³¹ Hiß, a. a. O., S. 14.

³² Balme, a. a. O., S. 72, S. 82.

³³ vgl. Hiß, 1993, a. a. O., S. 19f.

³⁴ s. Kap. 2.1.2., 2.5.

plikation identischer Theorien beeinflusst zu verstehen, die beide Disziplinen zur Perfektionierung ihrer analytischen Methodik aus Nachbardisziplinen mit elaborierterer Methodik und nicht-performativen Gegenständen „borgten“ – vor allem aus der Literaturwissenschaft. Die Perspektive auf Tanz- respektive Theateraufführungen als „Text“ ermöglichte die Annäherung über Strukturen und stellte eine Option dar, Aspekte der Aufführung auf einer abstrakten Ebene darzustellen und in Beziehung zueinander zu untersuchen. Neben der Eingrenzung des Tanzwerks auf seine textuell-relevanten Eigenschaften wie den narrativen Inhalt und die lineare Struktur bedeutete dieser Einfluss auch, dass zeitgenössische Theorieströmungen wie die das Textmodell erweiternden Theorien des Poststrukturalismus und Aspekte postmoderner Kunstwahrnehmung auf den Gegenstand Tanz projiziert wurden. Dies führt zu einer wichtigen Kritik, die ebenfalls beide Bereiche und vor allem deren analytisches Instrumentarium betrifft: den Vorwurf, allzu gern Methoden der Nachbarwissenschaften unreflektiert auf den eigenen Gegenstand zu applizieren und somit Analysemethoden für lineare Erzählstrukturen auf komplexen synästhetischen Darstellungen übertragen zu wollen³⁵.

Beide für ihre jeweiligen Disziplinen gleichermaßen vergleichsweise neuen und zentralen Forschungsbereiche haben ihr methodisches Repertoire und ihr Anforderungsprofil seit ihrer Entstehung verändert. Beiderseits geschah dieses als Konsequenz der Veränderungen innerhalb ihres Untersuchungsgegenstandes (Tanz- und Theaterästhetik) und der kritischen Theorien, die seitdem einander ablösend/ergänzend die methodische Vorgehensweise der Analyse geprägt haben. Für die Tanzanalyse kann die Frage erhoben werden, ob sie durch den beidseitigen Einfluss nicht erst eigentlich entstanden ist³⁶. Diese Interdependenzen sind sowohl wissenschaftshistorisch als auch am direkten Analyse-Beispiel, daher aus dem Tanzwerk heraus, nachweisbar. Das heißt, dass an Anwendungsbeispielen verdeutlicht werden kann, wie Analysegegenstand und analytische Methodik Interdependenzen zeigen, und in der historischen Entwicklung Tendenzen der zeitgenössischen Kulturtheorie Analogien zur Theatertanzästhetik zeigen. Beispiele sind die „performative Ästhetik“ und die entsprechende Auffassung des „transitorischen Kunstwerks“ oder wie die „postmoderne“ Perspektive ein „postmodernes“ Tanzstück

³⁵ s. Kap. 1.1.3, 2.1.3.

³⁶ Die Frage nach den Interdependenzen von Tanzästhetik und -theorie – beeinflusst die künstlerische Praxis die Theorie oder umgekehrt – zieht sich leitmotivisch durch die neuere Tanzforschung. Meine Studie diskutiert mit Hinblick auf die Hypothese *Metanarration* unterschiedliche Positionen. vgl. Kap. 2.5., Kap. 7.

als solches definiert³⁷. So kann über die Zielsetzungen und Perspektiven der Theorie und über die Ästhetik der Inszenierung wechselseitig informiert werden³⁸.

Es ist offensichtlich, dass die Tanzanalyse, als Ergänzung und Kontrast zur Tanzgeschichte ebenso und aus vergleichbaren Motiven zum Zentrum ihrer Disziplin wurde wie die Aufführungsanalyse. Das Konglomerat aus Technik (Video und computergestützte Aufzeichnungsmethoden), (Tanz-) Theaterästhetik und Tendenzen kritischer Theorie, das die Untersuchung der Performance förderte, ermöglicht der heutigen Tanzforschung, zumindest ideell ihren Gegenstand etwas greifbarer zu machen. Fast moralisch wirkt, dass die Tendenz zur polyvalenten Lesart des „polysem auslegbaren Bewegungstextes“³⁹ diesen Schritt zu einem tanzwissenschaftlichen Kanon und einer Integration des Tanzes in den allgemeinen kunstwissenschaftlichen Diskurs ergab. Dies löste die Intention einer „Fixierung“ oder „Konkretisation“ der Tanzaufführung ab, ein unlösbares Problem, das den Tanz lange von der Wissenschaft distanziert hatte. So argumentiert Lansdale für ein „extensive intertextual reading“⁴⁰ und Gilpin entkräftet ein Argument gegen die Klagen der Tanzwissenschaft aufgrund der Ephemerität ihres Gegenstandes: „I would argue that this elusiveness is precisely the strength for writing about movement, not its weakness.“⁴¹ Sie führt so nicht nur die klassische ‚Bremsursache‘ der Tanzforschung *ad absurdum*, sondern betont auch deren reformierte Forschungsziele im Diskurs veränderter theaterästhetischer und wissenschaftlicher Ansprüche: indem die Transitorik der Bewegung, verstanden als Akt des Verschwindens, zentral für das Theaterverständnis wird, beginnt die kritische Auseinandersetzung mit dem und durch den vergänglichen Performance-Moment. Diese Schwelle zwischen An- und Abwesenheit wird also zum Ausgangspunkt für die Interpretation einer Aufführung, wogegen die Intention einer missverstandenen exakten Wiedergabe des Erfahrenen nicht nur als unmöglich, sondern als uninteressant zurückgestellt wird⁴².

³⁷ vgl. Kap. 1.1., Kap. 6.

³⁸ vgl. Kap. 6, 7.1, 7.3.

³⁹ Klein, G., *Performing Gender: Körper Kunst Tanz*. Vortrag gehalten am 15. Januar 2001 an der Hochschule für Musik und Theater Hamburg, pdf-Dokument, S. 10.

⁴⁰ Adshead-Lansdale, *The Interpretation of Dances: Text, Context and the Reader*. In: Cairon 1., 1995, S. 22–36, S. 29.

⁴¹ Gilpin, H., *Tracing displacement and disappearance*. In: Foster, S. L., (ed.) *Corporealities*. London/New York 1996, S. 122.

⁴² vgl. Gilpin, a. a. O., S. 109. vgl. Kap. 1.1., Kap. 2.5.

Zusätzlich, keinesfalls anstelle der Akribie, die Notationen und andere Darstellungen von Bewegungsfakten kennzeichnet und auch die Kriterien früher tanzanalytischer Modelle bestimmte⁴³, ist ein Faktor zur Darlegung intersubjektiv nachvollziehbarer hermeneutischer Deutung getreten, um die Ergebnisse konkreter Forschung zu interpretieren und zu evaluieren. Dieser ergänzt die Auffassung des Tanz- und Aufführungsanalysebegriffs um den Spielraum, der im Rahmen dieser Studie eine über die hermeneutisch und semiotisch nachweisbaren Fakten der Inszenierungen hinausgehende Evaluierung ermöglichen soll. Die folgenden Ausführungen führen in die wesentlichen Impulse für die Entwicklung und methodische Prägung der Tanzanalyse ein.

1.1.1 „What Revolution?“ – soziokulturelle Aspekte des Tanzes

Eine Anekdote über Selma Jeanne Cohen, Pionierin der Tanzforschung, hat Symbolwert: Cohen schließt ihre Erzählung über eine „Version von Giselle während der Revolution“ mit der Pointe „*What Revolution?*“ und veranschaulicht so bezeichnend, dass sich der Tanz bislang in einem soziopolitischen Vakuum artikuliert hatte. Dass der Tanz auch innerhalb des historischen Weltgeschehens zu positionieren sei, stellte Dalys Resümee der Tanzbetrachtung der 1970er Jahre dar, das nicht nur für den Theatertanz bedeutungsvoll wurde:

„Wie uns allen schmerzlich bewußt, ist der Tanz erst seit relativ kurzer Zeit Gegenstand ernst zu nehmender wissenschaftlicher Forschung. Traditionsgemäß wurde er [...] nur von Inhalt und Ästhetik her analysiert. In den 80er Jahren kam es dann jedoch zu einer neuen Einstellung [...]. Was lange als ‚Tanzgeschichte‘ bezeichnet worden war, wurde nun in Ansatz, Thematik und Methodologie zu „Tanzforschung“ erweitert.“⁴⁴

Daly setzt voraus, dass dieses wissenschaftliche Interesse der Vertreter des neuen Faches und der Nachbarwissenschaften den Tanz in Zukunft zum Gegenstand soziokultureller Forschung machen werde. Der Tanz „dürfe nicht länger in einem Vakuum betrieben werden, so als ob das schwarze Loch der Bühne eine Welt für sich wäre. Nur wenn Tanz – Bühnentanz, ritueller Tanz, Gesellschaftstanz, westlicher oder nicht-westlicher Tanz – in seinen kulturellen Kontext gestellt wird [...] kann seine ganze Bedeutung

⁴³ vgl. Kap. 2.1.

⁴⁴ Daly, A., *What Revolution? The new dance scholarship in America*. In: *Tanz International* Jahrg. 2, Nr. 1, Januar 1991, S. 48–53, S. 49ff.

erfaßt werden.“⁴⁵ „Contextualizing dance history“ oder „Locating dance in history and society“ sind Stichworte für die neue Kollaboration von Kulturtheorie und Tanzgeschichte⁴⁶, die anstelle mythifizierter Starportraits – ein Erbe der subjektiven Feuilletonisten des 19. Jh.s – inzwischen kritische historische Betrachtungen hervorbringt, die Tanz, Tanzkünstler und Publikum in ihrem zeitgeschichtlichen Umfeld wahrnehmen⁴⁷. So vermittelt Tanzgeschichte über die Werkbetrachtung und den kunsthistorischen Diskurs hinaus auch zwischen Aufführung und Interpretation. Es entsteht eine Chronik, die neben der Kunst auch deren Rezeption, theoretische Reflektion und Interpretation repräsentiert. Durch Analyse und Bewusstheit der Präsenz der Tanzgeschichte in der Gegenwart kann, auch wissenschaftlich, ein Selbstverständnis für die Tanzwissenschaft erreicht werden, das für andere Kunstformen längst selbstverständlich ist – die konstruktive und komparatistische Reflektion von Vergangenheit und Gegenwart, die Wahrnehmung der historischen Dimension⁴⁸. Dieses Wieder-Besinnen auf die „Kulturwirksamkeit des Tanzes“, wie es Laban nannte⁴⁹ wurde von der zeitgenössischen Tanzästhetik eher als von der -theorie verantwortet: Die neuen Formen des Tanztheaters – hier im Sinne des von Pina Bausch geprägten Theatergenres – erforderten und provozierten neue Untersuchungsmethoden.

Sparshott sieht eine ähnliche Tendenz in den USA durch den Einfluss des analytischen *postmodern dance* seit den 1960er Jahren verursacht. Er vergleicht diesen Aufschwung des Kunsttanzes mit den weltweiten historischen Erfolgen des Bühnen- und Gesellschaftstanzes als Reaktion auf das Romantische Ballett und die *Ballets Russes* – und formuliert eine für die Tanzforschung wesentliche Differenz: „What makes the latest epidemic different, if anything does, is that it is accompanied by a great deal of scholarly

⁴⁵ Daly, a. a. O., S. 51.

⁴⁶ Carter, A. (ed.), *General Introduction*, a. a. O., 1998, S. 1–17, S. 11., Carter, a. a. O., *Introduction (to Locating dance in history and society)*, S. 193–195, S. 193.

⁴⁷ (Eins der frühesten Beispiele war neben Jowitts *Time and the Dancing Image* oder Banes *Terpsichore in Sneakers* Garafolas umfassende Studie über die *Ballets Russes*, die politische Entwicklungen und ökonomische Faktoren bis hin zu PR- und Marketingstrategien berücksichtigt und umfassend über die Publikumsstruktur und -resonanz informiert): Garafola, L., *Diaghilev's Ballets Russes*. New York/Oxford 1989.

⁴⁸ vgl. Woitas, a. a. O., S. 104. Balme bezeichnet „Inszenierungsanalyse und inszenierungsanalytisch-orientierte Theatergeschichtsschreibung“ als aus wissenschaftstheoretischer Sicht vergleichbar. vgl. Balme, C., a. a. O., S. 85.

⁴⁹ vgl. Woitas, a. a. O., ebd.

and scientific activity, giving rise to a mass of historical, sociological, and anthropological studies that are now issuing in publication”⁵⁰. Die „Neuschreibung“ der Tanzgeschichte unter diesem Blickwinkel stellt Daly am Beispiel von Fosters „Reading Dancing“ einem „Neuschreiben“ von Tanz zur Seite, als Beispiel für einen Kernpunkt der wissenschaftlichen Untersuchung von Tanz: Das Schreiben von Tanz, genau wie sein Lesen, schafft neue, subjektive Sichtweisen – gleichermaßen bezogen auf Geschichte und zeitgenössische Bühnenergebnisse: „Die neue Generation von Wissenschaftlern ist nicht nur daran interessiert, was Tanz bedeutet, sondern auch daran, wie seine Bedeutung vermittelt wird.“⁵¹ Diese Ansätze sollten dem Tanz einen größeren Stellenwert in den Geistes- u. Gesellschaftswissenschaften einräumen. Bezüglich traditioneller Tanzkritik „und ihrer Ablehnung von Intellektualität, Theoretisieren und Wissenschaftlichkeit“ sei eine theoretische Basis aber notwendig, sofern „das Spezifische des Tanzes nicht zugunsten der Theorie aufgegeben werde, da der Mißbrauch von Theorie immer Gefahr impliziere“⁵². Die „Gefährdung“ des Tanzes durch die – andererseits dringend vermisste – wissenschaftliche Methodik sollte sich zu einer wichtigen Kritik an der Entwicklung der Tanzforschung und, vor allem, an den Methoden der Tanzanalyse ausbilden. Auch Woitas betont die neue Rolle der Tanzgeschichte hinsichtlich analytischer und kreativer Aufgaben, da die „Konfrontation mit der Vergangenheit im Idealfall als Reibungsfläche und Impuls zur Entwicklung neuer Konzepte genutzt wird.“⁵³

1.1.2 Cultural Theories

Poststrukturalismus/Postmoderne

Der Problematik, den transitorischen Gegenstand Tanz wissenschaftlich zu betrachten, entsprach lange Zeit eine Tendenz, Tanz als intellektuell interessante Kunst jenseits des Dekorativen nicht wahrzunehmen⁵⁴. „Tanz“ und

⁵⁰ Sparshott, F. E., *Off the Ground*. New Jersey 1988, S. 3.

⁵¹ Daly, a. a. O., S. 53.

⁵² Daly, a. a. O., ebd.

⁵³ Woitas, a. a. O., S. 104.

⁵⁴ Als klassische Verantwortliche für diese Auffassung, die sich in den Traditionen der Geisteswissenschaften bis weit ins 20. Jh. hinein bewahrt hat (vgl. Woitas, a. a. O.), sieht Sparshott Aristoteles und Hegel. Aristoteles habe alle späteren Autoren in der Definition des Tanzes als imitative, kunsthandwerkliche anstelle einer „Schönen“ Kunst beeinflusst. Sparshotts Ausführungen über die Tradition einer philosophisch-theoretischen Ignoranz des Tanzes führen von der Antike bis ins 20. Jh.; auch die Begründung der Theaterwissenschaft führt diese Antipathie fort, als 1927 der Tanz nicht als Gegenstand der neuen

„Analyse“ stellen sich in dieser Auffassung also geradezu als Oxymoron dar, bedingt durch wissenschaftliche Konvention. Woitas z. B. führt aus, dass, „die gängige Dichotomie von transitorischer Körperkunst‘ und Wissenschaft keineswegs selbstverständlich ist, sondern dieses Denken historischen Traditionen verhaftet ist“⁵⁵. Münz bestätigt: „Die (deutsche) Theaterwissenschaft verhielt sich zum Tanz ambivalent bis indifferent, wohinter sich letztlich aber doch die Hegelsche Position verbarg“⁵⁶. Was nach Hegels Urteil in seiner Ästhetik – „man tanzt nicht, um Gedanken dabei zu haben“⁵⁷ – den Tanz für die geistige Auseinandersetzung unbrauchbar machte und daher als „Hilfskunst“ limitierte, wird paradoxerweise zur intellektuellen Herausforderung. So ist Heiner Müllers Interesse am Ballett dadurch bedingt, dass Tanz nur sinnlich erfahrbar sei und einer Analyse geradezu entgegenstehe: „Deswegen interessiere ich mich auch zunehmend für das Ballett, weil es nichts zu verstehen gibt. Ein Körper ist unverständlich. Ein Körper lässt sich nicht analysieren.[...] Man kann ihn nicht verstehen. Man nimmt ihn wahr. Man braucht ihn also nicht zu übersetzen.“⁵⁸ Ballett wird für Müller zum Paradigma des non-narrativen, postdramatischen Theaters „weil es nichts bedeuten will“⁵⁹. Das Nicht-Darstellbare schlechthin wird zur Metapher des „Kopf-Theaters“⁶⁰, und bevor Ballett (hier verstanden als nicht-mimetischer Tanz) zur theoretisch-analytischen Aufgabe wurde zeigt

akademischen Disziplin akzeptiert wurde (vgl. Sparshott, F. E., a. a. O., S. 25, S. 145f; Münz, R., *Chancen der Tanzwissenschaft im Umfeld theaterwissenschaftlicher Allmacht*. In: Arbeitsgruppe Tanzwissenschaft an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn-Bartholdy“ Leipzig (Hg.): *Strukturprinzip Bewegung. Symposium zur tanzwissenschaftlichen Lehre und Forschung*. Leipzig, 11.–13.01.1992. S. 63–71. Als „fatalen Text“ für die Entwicklung und Auffassung des Tanzes als authentischer Kunstform bezeichnet auch Levinson die Poetik des Aristoteles, nach deren Vorbild Philosophen wie Lukian und Plutarch über die Jahrtausende hinweg ein Zerrbild gaben, das den Tanz nur als dekorative, andere Künste ergänzende oder interpretierende Begleitform darstellt. vgl. Levinson, A., *The idea of the dance: from Aristotle to Mallarmé* (1927). In: Acocella, J. & L. Garafola (eds.) *André Levinson on dance. Writings from Paris in the Twenties*. Hanover/London 1991, S. 76–83.

⁵⁵ Woitas, a. a. O., S. 103.

⁵⁶ Münz, a. a. O., S. 69.

⁵⁷ Hegel, G. W. F., *Ästhetik*. Berlin 1955, S. 476, zit. n. Münz, a. a. O., S. 67.

⁵⁸ Vgl. Müller, H., *Am Anfang war... Ein Gespräch unter der Sprache mit Heiner Müller von Rick Takvorian*. In: *Ballett International* 12/1986, „Zeitgeist-Handbuch“ 86, S. 22–35, S. 25.

⁵⁹ Müller, a. a. O., S. 27.

⁶⁰ vgl. Lehmann H.-Th. & G. Schulz, *Protoplasma des Gesamtkunstwerks. Heiner Müller und die Tradition der Moderne*. In: Förg, G. (Hg.), *Unsere Wagner*, Frankfurt a. M. 1984, S. 50–84.

Müllers Perspektive (die auch in seiner Forsythe-Rezeption deutlich wird⁶¹) den Beginn eines praktischen theaterästhetischen Interesses am Tanz, wie ihn dieser seit dem Beginn des 20. Jh.s nicht mehr erfahren hatte. Diese ästhetische Faszination fand in den Um-Notierungen der Postmoderne eine intellektuelle Entsprechung, die das Nicht-Bezeichenbare als Herausforderung verstand: Tanz als „Formel einer Kunst des Transitorischen“ – eine Metamorphose, die den „äußersten Augenblick einer Verwandlung visualisiert, [wird] im Tanz wie in keiner anderen Kunst zur Erscheinung eines ganz anderen, nicht Bezeichenbaren [...]“⁶² Jenseits – und innerhalb – dieser scheinbaren Nicht-Bedeutung oder Selbstreferentialität liegen die Probleme der Tanz-Wahrnehmung: die Vermittlung des physisch-materiellen, des motorisch-kinetischen Faktors, der Multivalenz. Eine Systematisierung der Tanz-Information erfolgte zunächst auf der Zeichenebene:

„To see dance movement as sign is to assume that a non-natural relationship obtains between movement, the signifier, and the concept to which it refers, the signified, therefore, one assumes that such a relationship can be constituted in varying ways. Dance’s meaning becomes the product of cultural agreement, the result of a systematic use of various choreographic codes and conventions. Such an approach not only permits one to detect different kinds of meanings in dance, but also focusses attention on how dance means what it does.“⁶³

Diese Perspektive unterliegt zwar den massiven Kritiken, die gegenüber einer „Fixierung“ des Tanzes in eine Text-verwandte Struktur geäußert werden (s. u.), ist jedoch auch der erste Schritt, ein „Simulacrum“ des Tanzes zu schaffen. Semiotisch-strukturalistische Modelle, den Tanz systematisch zu untersuchen, stellen daher, ebenso wie in der Theaterwissenschaft, eine wichtige Zwischenstufe dar. Sie trennen die methodenlose Vergangenheit der Disziplinen von einer Systematisierung, die analog zur Spezifität ihres Gegenstandes Methoden individualisiert. Ebenso wie Adsdhead et al. verweisen semiotische Modelle auf die beiden Bedeutungsebenen des Tanzes: die interne Bedeutungsebene der Bühnenmanifestation und ihre kontextbezogene Bedeutungskomponente. Durch die Akzeptanz einer multivalenten Perspektive und konsequent einer subjektiven Komponente, wie sie den Ansätzen poststrukturalistischer Theorie entspricht, wurde die Erweiterung des semiotisch-strukturalistischen Modells zu einer wesentlichen Neuerung in

⁶¹ vgl. Müller, a. a. O., S. 27 über *Gänge*..

⁶² Brandstetter, G., *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1995, S. 38.

⁶³ Foster, *Methodologies in the Study of Dance – New Areas of Inquiry*. In: Cohen, S. J. (ed.), *International Encyclopedia of Dance*. Oxford University Press 1998, S.e377. vgl. Kap. 2.2.