



Studien zur Geschichte und Theorie
der dramatischen Künste

Herausgegeben von Hans-Peter Bayerdörfer, Dieter Borchmeyer
und Andreas Höfele

Band 28

Claudia Jeschke

Tanz als Bewegungstext

Analysen zum Verhältnis von
Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910–1965)

Unter Mitwirkung von Cary Rick

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 1999



Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Jeschke, Claudia:

Tanz als BewegungsText : Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910–1965) / Claudia Jeschke. Unter Mitw. von Cary Rick. – Tübingen : Niemeyer, 1999
(Theatron ; Bd. 28)

ISBN 3-484-66028-7 ISSN 0934-6252

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 1999

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: ScreenArt GmbH, Wannweil

Druck: AZ Druck und Datentechnik, Kempten

Einband: Buchbinderei Siegfried Geiger, Ammerbuch.

Inhaltsverzeichnis

Einführung	1
I Standorte/Wege – Zur Bewegungsforschung.	5
I.1 Ästhetisierung der Bewegung	10
I.1.1 Organisation	11
Wortkürzel und Bodenwege – Arena, Arbeau, Feuillet	11
I.1.2 Segmentierung	14
Strichfiguren – Blasis, Saint-Léon	15
Musiknoten – Stepanov	17
I.2 Funktionalisierung der Bewegung	19
I.2.1 Physikalisierung	20
Harmonie – Desmond, Kool, Nijinsky.	21
Energie – Fischer-Klamt, Morris, Laban.	24
I.2.2 Synchronisierung.	28
Vollständigkeit – <i>Kinetographie Laban</i>	29
Antrieb – <i>Effort</i>	31
Verhalten – <i>Laban Movement Analysis</i>	34
I.2.3 Partialisierung.	36
Interaktion – Proxemik, Paralinguistik, Kinesik.	37
Mechanik – Eshkol-Wachman.	39
I.3 Instrumentalisierung der Bewegung.	42
I.3.1 Körperbewegung als Aktion	43
I.3.2 Inventarisierung von Bewegung.	45
Motorische Aktivitäten als bewegungskonstitutive Faktoren:	
Mobilisieren – Koordinieren – Belasten – Regulieren	47
Motorische Phänomene und motorische Systeme	
als Vokabularen, Techniken, Konzepte	48
Zur akt.onsorientierten Verschriftung	49

	Glossar: Piktogramme	52
	Glossar: Verbalerläuterungen	54
II	Tanztheater und Gesellschaftstanz: Fallstudien 1910–1965	58
II.1	Zum Begriff des Populären	58
II.1.1	Tanztheater.	64
	Vaclav Nijinsky: <i>L'Après-midi d'un Faune</i>	67
	Mary Wigman: <i>Hexentanz</i>	69
	Martha Graham: <i>Lamentation</i>	72
	Harald Kreutzberg: <i>Hiob hadert mit Gott</i>	74
	José Limón: <i>The Moor's Pavane</i>	77
	Dore Hoyer: <i>Angst</i>	79
	Merce Cunningham: <i>Story</i>	82
	Rezeptionstendenzen	84
II.1.2	Gesellschaftstanz	85
	Tango	89
	Charleston	91
	Jitterbug.	94
	Twist	98
	Rezeptionstendenzen	101
II.2	Motorische Inventarisierung der Fallstudien	101
II.2.1	Vaclav Nijinsky: <i>L'Après-midi d'un Faune</i>	105
II.2.2	Mary Wigman: <i>Hexentanz</i>	109
II.2.3	Martha Graham: <i>Lamentation</i>	113
II.2.4	Harald Kreutzberg: <i>Hiob hadert mit Gott</i>	117
II.2.5	José Limón: <i>The Moor's Pavane</i>	121
II.2.6	Dore Hoyer: <i>Angst</i>	124
II.2.7	Merce Cunningham: <i>Story</i>	128
II.2.8	Tango	132
II.2.9	Charleston	138
II.2.10	Jitterburg	143
II.2.11	Twist.	148

III. Bewegungen/Texte –	
Motorische Identitäten als Handlungspotentiale	152
III.1 Tanztheater – Kommentare zur Aufrichtung.	153
Motorik und Theatralität	158
III.2 Gesellschaftstanz – Kommentare zur Distanz	160
Motorik und Interaktion.	164
III.3 Ansätze zu einer motorischen Typologie	166
Motorik und Wirkung	168
III.4 Genreübergreifende Vergleiche –	
Geschichte der motorischen Tendenzen	170
Prolog: Nach 1910 – Geteilte Fronten. Ausrichtung: vorwärts	171
Nach 1925 – Befindlichkeiten. Ausrichtung: kopfwärts	172
Nach 1945 – Gleichgewichte. Aufrechter Stand	173
Nach 1960 – Haltungen. Reichweite/Kontakte	175
1910–1965 – Körperräume	176
Standorte/Wege – Zur Theoriefähigkeit von Bewegung	177
Materialverzeichnis	183
Abbildungsnachweise	196
Personen- und Sachregister	197
Inventarisierung von Bewegung, <i>IVB</i>	Begleitheft

Einführung

Die Idee zu diesem Buch entstand aus einer mehrjährigen Zusammenarbeit zwischen dem Tänzer, Choreographen und Tanztherapeuten Cary Rick und mir, die ich mich als Theaterwissenschaftlerin und Tänzerin seit Jahren mit Problemen einer theaterwissenschaftlichen Tanzforschung auseinandersetze. Trotz unseres unterschiedlichen Hintergrunds waren wir beide vor allem bewegungsorientiert, wollten Körper und Bewegung jenseits traditioneller Ästhetiken des Tanzes, jenseits also von Stil- und Genrebegriffen, jenseits der Erscheinungsformen, jenseits des in der Wahrnehmung von Tanz bislang zentralen Bildhaften, Abbildhaften, Zeichenhaften, begreifen. Und entdeckten, daß wir auf der Suche nach einem visuell prozeßhaften Bewegungsverständnis waren, das Körperbewegungen aus einem generellen Kultur- (oder erweiterten Theater-)Verständnis heraus als Handlungen, als Aktionen beobachtet, schreibt, interpretiert.

Das Zwischenergebnis dieser Beschäftigung mit Bewegung als Aktion war eine Analyse- und Notationsmethode, die wir 1989 in Ricks Buch zur Tanztherapie unter dem Namen *Movement Evaluation Graphics (MEG)* veröffentlichten. Die Anwendung von *MEG* war nicht nur für die Tanztherapie nützlich, sondern erwies sich, wie die am Institut für Theaterwissenschaft der Universität München entstandenen Masterarbeiten von Nina Hümpel, Heike Lehmke und Susanne Traub zeigten, für die bewegungsanalytischen Bedürfnisse der Theaterwissenschaft als so vielversprechend, daß die Deutsche Forschungsgemeinschaft 1992 Mittel für ein zweijähriges Projekt zur Verfügung stellte, das die wissenschaftliche Weiterentwicklung der (Analyse- und Notations-)Methode und die kritische Überprüfung ihrer historischen Anwendbarkeit ermöglichte.

Als ein Weg zu einer stringenten Schriftlösung boten sich diachrone und synchrone Vergleiche von Tanztheater- und Gesellschaftstanz-Beispielen zweier Kulturkreise an; sie stammen aus den ersten beiden Dritteln des 20. Jahrhunderts. Die Zusammenschau von Tanztheater und Gesellschaftstanz, im heutigen Verständnis häufig polar erörterte Forschungsfelder, hat tanzhistorische Tradition; das Tanztheater entwickelte sich aus dem Gesellschaftstanz, und beide wurden bis Ende des 19. Jahrhunderts von der jeweils zeitgenössischen Tanzforschung als Modifikationen eines einzigen Fachgebiets verhandelt, bevor sie sich etwa um die Jahrhundertwende im Bewußtsein wie in der Praxis voneinander trennten. In der Perspektive dieser Studie geht es nun allerdings weniger um den restitutiven Blick zurück, d.h. um eine potentielle Re-Unifikation der beiden Forschungsfelder, als vielmehr – wie angedeutet – um die bewegungsorientierte Erweiterung

des thematischen Rahmens üblicher 20. Jahrhundert-Tanzforschung auf (bewußt oder unbewußt) inszenierte Alltagsbewegungen; sie werden hier durch populäre Formen des Gesellschaftstanzes repräsentiert und exemplifiziert. Daß die Verknüpfung von Theater und Populärkultur ein im 20. Jahrhundert häufig zu beobachtendes Prinzip und Phänomen der Theaterentwicklung war, mag zwar für die Theaterwissenschaft ein Gemeinplatz sein; für die theaterwissenschaftliche Tanzforschung aber gilt, daß sie die vielfältigen Beziehungen zwischen den beiden tänzerischen Genres bislang kaum beachtet hat.

Als weiterer phänomenologischer Kontrast, durch den sich bewegungsorientierte Prinzipien erkenntnis effektiv herausarbeiten lassen, fungiert in dieser Studie die Gegenüberstellung von Tänzen aus zwei Kulturkreisen, nämlich aus Deutschland und den USA. Auch hier gibt es, in Tanztheater wie Gesellschaftstanz, viele historische Berührungspunkte, die bislang hauptsächlich auf der Ebene der Ästhetik und sozio- wie psycho-kultureller Bedingungen betrachtet wurden und weniger – wie hier intendiert – als vergleichbare Strategien des Bewegens. Im gewählten Untersuchungszeitraum 1910–1965 schließlich gelten die Verbindungen zwischen Deutschland und USA als besonders intensiv; diese Periode wird von der Tanzgeschichtsschreibung gemeinhin als Tanz-Moderne gesehen. Neben dieser typologisch-historischen Einordnung hat die Wahl des Untersuchungszeitraums aber auch ganz pragmatische quellengeschichtliche Gründe: In dieser Phase machen sich Tanzpraxis und Tanztheorie allmählich und immer häufiger die filmische Dokumentation zunutze. Und filmische Nachweise sind für die Analyse und Interpretation durch den hier praktizierten bewegungsorientierten Blick besonders geeignet.

Ein Ausgangspunkt der vorliegenden Studie ist die These, daß Bewegung (und nicht ein Tanzstil oder die Zugehörigkeit zu einem Genre) Geschichte schreibt. Welcher Art diese Geschichte ist, wird anhand von elf Fallstudien erläutert. Im Theater, also auch im Tanztheater, entfernen sich im 20. Jahrhundert die Körperbewegungen von der bislang vordergründigen Herrschaft der Literatur und anderer ästhetischer Systeme, und in den Gesellschaftstänzen werden die Aktionen des Körpers durch außereuropäische Einflüsse immer vielfältiger, komplexer. Im Tanztheater entwickelt sich die individuell gestaltete Choreographie, wörtlich: das Schreiben von Raum und Zeit als und in Bewegung, zunehmend zur körperorientierten Inszenierung; im Gesellschaftstanz führt die Pluralität der vorhandenen Phänomene zum Verschwinden eines generell verbindlichen soziokulturellen Körper- und Bewegungskonzepts. Für die theoretische wie historische Auseinandersetzung verweisen die zu konstatierende Körperorientierung und Bewegungsbewußtheit auf entgrenzende und kritische Potentiale, die es z.B. erst ermöglichen, daß sich, wie aktuelle Entwicklungen der Tanzszene zeigen, das Schreiben der Körperbewegungen wie auch das Schreiben über sie von einer allgemein kulturästhetischen Betrachtung emanzipieren kann. Bewegung wird im Laufe des Untersuchungszeitraums zunehmend diskursiviert: Sie schreibt also Geschichte, indem ihre Eigenschaften mehr und mehr als Mittel, als Material

greifbar werden. Wenn die Studie Beispiele aus dem Tanztheater und dem Gesellschaftstanz einer bestimmten Epoche und aus zwei Kulturkreisen thematisiert, verhandelt sie so das materiale Emanzipationspotential von Bewegung weitgehend jenseits institutioneller, ideologischer und kultureller Grenzen und begibt sich damit auf einen bislang wenig beschrittenen Weg der traditionell eher unlinearen und ästhetisierten Geschichtsschreibung in Tanzforschung und Theaterwissenschaft: Bewegung wird hier selbst zu einem vielschichtigen Text.

Zu den Bewegungstexten dieser Studie führten verschiedene Wege, die Cary Rick mit seinem außergewöhnlichen Blick für Bewegungsstrategien während der ersten anderthalb Jahre mitgestaltete. Zunächst der Weg der *Bewegungsprofile* (so der Arbeitstitel des Projekts) – hier kombinierten wir die Weiterentwicklung der Methode, ihrer Struktur, Terminologie und Schriftzeichen, mit der Auswertung der literarischen, ikonographischen und filmischen Bewegungsquellen. Vor allem auf dieser Wegstrecke, die auch erste Vergleiche der einzelnen Tänze implizierte, verdankt das vorliegende Buch wesentliche Anregungen und Ausarbeitungen der Mitwirkung von Rick; sie sind dokumentiert in den Kapiteln I.3 und II.2, haben die Informationen des Kap. II.1.2.1/2 ergänzt und durch entsprechende Vorarbeiten die Konzeption von Kap. III beeinflusst. Aus der historischen und typologischen Untersuchung von Dokumentar- und Schriftcharakteren im Bereich der traditionellen Notationen ergab sich ein weiterer Weg zu den Bewegungstexten: Er zeigte und klärte den historisch-komparativen Charakter der von uns verwendeten Methode; auch in diesem Arbeitsfeld ist ein das Kap. II.2.2 vorbereitender Beitrag von Rick zu erwähnen. Die vergleichende Beschäftigung mit den traditionellen Bewegungsschriften (Kap. I) verdeutlichte u.a. den weniger implizit programmatischen als eher generell diskursiven Charakter der aus *MEG* heraus entwickelten Methode und führte schließlich zu der konzeptuell flexibleren und quellenkritischeren Umbenennung des Systems in *Inventarisierung von Bewegung, IVB*. Die Erläuterungen zum System befinden sich in einem Begleitheft; es erlaubt seine »ungebundene« Benutzung immer dort, wo zum besseren Textverständnis methodische oder terminologische Rückversicherungen notwendig werden.

Im Vergleich der Handlungspotentiale der einzelnen Tänze konkretisierten sich schließlich die Bewegungstexte (Kap. III); sie berichten von populären, konsolidierenden wie subversiven, Strategien der Bewegungsinszenierungen in den ersten beiden Dritteln dieses Jahrhunderts, von Strategien der sogenannten »High Art« wie der sogenannten »Low Art«, ihren Unterschieden und Gemeinsamkeiten – auf der Suche nach der Geschichte motorischer Identitäten, den jeweils spezifischen, aber durchaus vergleichbaren Auseinandersetzungen mit Körperkonzepten und Bewegungsideen in Tanztheater und Gesellschaftstanz.

Neben einem historischen und einem interpretativen Teil (wie gesagt: Kap. I und Kap. III) enthält dieses Buch die an der genuinen Materialität des Sich-Bewegens orientierte Auseinandersetzung mit den Fallstudien (Kap. II). Der zweite Teil dieses Kapitels stellt die motorische Inventarisierung der Fallstudien vor, er

zeigt und erläutert also deren Bewegungskonzepte. Entstanden sind puristische, nicht immer leicht konsumierbare Analysen, die deshalb so umfassend und detailgenau wie nötig dokumentiert und auch an prominenter Stelle der Studie, in ihrem Mittelteil, plziert wurden, um sowohl die Anwendbarkeit von *IVB* exemplarisch darzustellen, als auch die Argumentation bei der Konstruktion einer Geschichte der motorischen Identitäten (Kap. III) transparent und nachvollziehbar zu machen. Gleichmaßen aber sollte dieses zweite Kapitel den Rahmen der bloßen Katalogisierung von Bewegungskonzepten verlassen, d.h. lesbarer werden. Die quellenkritische Sammlung von Informationen zur Geschichte und Rezeption der einzelnen Tänze (Kap. II.1), als Einführung dem Analyseteil vorangestellt, verbesserte nicht nur die Lesbarkeit dieses Kapitels, sondern diente zwei weiteren Zwecken: Es formierte sich die bewegungsorientierte Geschichte der Gesellschaftstänze in den ersten beiden Dritteln dieses Jahrhunderts, und ebenso ergaben sich generelle Ansätze zu einer Typologisierung von Tanzrezeption – beides von der Tanzforschung bislang wenig beachtete Untersuchungsbereiche.

Für die Initiative der Antragstellung, das fachliche Vertrauen wie die menschliche Unterstützung bei der Unternehmung bedanke ich mich bei Prof. Dr. Hans-Peter Bayerdörfer und bei Prof. Dr. Andreas Höfele. Prof. Dr. Wilfried Passow hat als erster pragmatisch und neugierig die Anwendbarkeit von (damals noch) *MEG* für die Bewegungsanalyse der Theaterwissenschaft nicht nur innerhalb eines Seminars, sondern auch an seinem Carmen-Projekt ausprobiert. Besonderen Dank an ihn und ebenso an Gabi Vettermann, die das Manuskript sorgfältig gelesen, viele wertvolle Hinweise gegeben und *IVB* für ihre eigene Forschung adaptiert hat. Meine amerikanischen KollegInnen Elizabeth Aldrich, Selma Jeanne Cohen, Marcia Siegel, Sally Sommer und Fred Strickler haben mir hilfreich und jederzeit gesprächsbereit bei der Orientierung in den USA zur Seite gestanden. Ohne Heide-Marie Härtels unkonventionelle Hilfe wäre die filmische Materialbeschaffung nicht so einfach verlaufen; ihre Ermutigung auch in komplizierten Situationen war mir wichtig. Für stete Gesprächsbereitschaft bedanke ich mich bei Susanne Schlicher, deren Kommentare in verschiedenen Arbeitsphasen generell und besonders in bezug auf die Auseinandersetzung mit der *Laban Movement Analysis* äußerst hilfreich und anregend waren. Dank auch an Naomi Jackson, Nina Hümpel, Robert Amthor, deren engagiertes und aktives Interesse die Arbeit begleitet hat.

I Standorte/Wege – Zur Bewegungsforschung

Systematische Bewegungsforschung existierte bislang in der Theaterwissenschaft nicht. Selbst die Tanzforschung¹ im engeren Sinne beschäftigte sich nur vermittelt oder implizit mit den primären Bewegungsmerkmalen, den motorischen Prozessen, die sich – das ist die Hypothese der vorliegenden Studie – jenseits jeglicher, wie auch immer gearteter Konnotationen bestimmen lassen. Die traditionelle Tanztheaterforschung jedoch orientierte sich an sekundären, aus der Motorik resultierenden Wahrnehmungen (meistens sozio-kulturellen, psychologischen, tänzerischen oder choreographischen Merkmalen) und praktiziert(e) dabei im wesentlichen drei Methoden: die historisch-positivistische, die historisch-kritische und die phänomenologisch-deskriptive.

Im Mittelpunkt des bis in die 70er Jahre hinein verwendeten Vorgehens stand die monographische Untersuchung. Sie basierte auf philologischem und ikonographischem Material, das positivistisch-umfassend, in Weiterführung allgemeiner kunst- und kulturhistorischer Methoden,² betrachtet und dargestellt wurde. Bislang vernachlässigte Fakten und Daten wurden – wenn auch häufig ohne

¹ Tanzforschung entwickelte sich u.a., weil der Tanz des 20. Jahrhunderts sich in Theorie und Praxis dem ›Körper-Sinn‹ zuwandte und damit Sinnlichkeit und Sinngebung der Körperbewegung ins Blickfeld rückte. Seit der Jahrhundertwende vollzieht sich eine allgemein zu beobachtende ideengeschichtliche Entwicklung, die sich gegen die wissenschaftlich-technische Weltsicht der letzten Jahrhunderte richtet. Sie versucht, den gesamten menschlichen Erfahrungsbereich, also auch die Kunst, den Tanz, einer ganzheitlichen Vorstellung vom Sein (wieder) anzuschließen. Eine entscheidende Rolle, vielleicht die wichtigste überhaupt, spielt die Haltung zum Körper, der als Manifestation der einheitlich gedachten Welt, als deren ideale Äußerung gesehen wird. – Vor allem die Soziologie im weitesten Sinn hat den Ansatz aufgegriffen, über Körper-, Bewegungs- und Tanzverhalten Informationen zum Gesamtgesellschaftlicher, zur Totalität der sozialen Beziehungen in Gegenwart und Vergangenheit zu erhalten. – Über den Standort wie die Problematik der amerikanischen Tanzforschung, durchaus in Bezug zur eben erwähnten Genese dieses Wissenschaftsbereichs, informiert Ness, Sally Ann: *Body, Movement, and Culture. Kineshetic and Visual Symbolism in a Philippine Community*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992, 235–238, Note 2 to Chapter 1.

² Vgl. z.B. Margolis, Joseph: The Autographic Nature of the Dance. In Sheets-Johnstone, Maxine (Hg.): *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*. London: Associated UP, 1984, 70–84, hier 70: »[...] it is accurate to say that the dance is the single principle art, that is either very nearly unmentioned in comprehensive overviews of aesthetics or else treated (almost as a second thought) by way of adjusting arguments strongly and directly grounded in the other arts – principally drama and music – or by way of notions of representation and expression, linked even with the analysis of the literary arts.«

genaue Nachweise – gesammelt und katalogisiert, die Quellen aber selbst nicht kritisch ausgewertet. Von diesem Verfahren setzt sich seit den 70er Jahren in der theaterwissenschaftlichen Tanzforschung die historisch-kritische Methode ab. Sie beachtet den unterschiedlichen Charakter der Informationsmedien (Schrift, Sprache, Malerei, Graphik, Fotografie, Film und Video-Aufzeichnung) und stellt Verbindungen zwischen diesen Medien her. Es entstehen quellenkritische Dokumentationen, durch die die Argumentation des Verfassers transparent wird. Diese Methode behandelt die Persönlichkeit, das Leben und Werk eines Tänzers, eines Choreographen in psychologischen, sozio-kulturellen oder ethnologischen Zusammenhängen. Während die historisch-kritische Methode im Idealfall das Tanzwerk³ durch die Erforschung von Persönlichkeit und Umfeld, durch Technik- und Stilvergleiche einkreist, ist für die phänomenologisch-deskriptive Sicht die tänzerische, d.h. technisch und stilistisch kodierte, Bewegung das primäre Medium der Vermittlung. Ihre jeweiligen Erscheinungsformen rücken ins Zentrum der Beobachtung, Überlegung und Auswertung. Mit verbalen Beschreibungen, Tanznotationen⁴ und meist in Kombination mit Video-Aufzeichnungen werden (Notations-)Partituren erstellt, die das Tanzwerk über seine Bewegungsstruktur zu erfassen und zu dokumentieren suchen. Als Ziel dieser Dokumentationen gilt die Reproduktion des Werks.

Die theaterwissenschaftliche Tanzforschung wendet zur Zeit vor allem die beiden letztgenannten Vorgehensweisen an. Die historisch-kritische Methode mit ihren verschiedenen Schwerpunkten wertet Körperbewegungen im Tanz als Produkt eines komplex gedachten, nicht primär tänzerisch oder gar motorisch empfundenen Gestaltungsvorgangs. Die phänomenologisch-deskriptive Methode hingegen beschreibt zwar die Körperbewegungen, aus denen sich der Tanz zusammensetzt; weil sie aber Tänze vor allem reproduzierbar machen will, steht nicht die Analyse des motorischen Potentials im Vordergrund ihres Erkenntnisinteresses, sondern, wie gesagt, die möglichst genaue Erfassung äußerer, formaler Merkmale. Beide Methoden orientieren sich demnach an den statischen Komponenten der Bewegung; sie nehmen Körper-Positionen zur Grundlage und erkennen so im Tanz vor allem das Bildhafte, Abbildhafte, Zeichenhafte. Außerdem verwenden beide Methoden medienferne Rezeptionsweisen. Indem sie Untersuchungsstrategien anderer Forschungsgebiete aufgreifen (wie die historisch-kritische Methode) und/oder hauptsächlich die formal-ästhetischen Merkmale des Tanzes wahrnehmen und fixieren (wie die phänomenologisch-deskriptive Methode), übersehen sie die ereignishaften, dynamischen Eigengesetzlichkeit von Bewegung; den motorischen Prozeß.

Nun hat vor allem die phänomenologisch-deskriptive Methode in der Vergangenheit für sich beansprucht, sich mit Bewegung per se auseinanderzusetzen.

³ Zur Problematik des Werkbegriffs im Tanz vgl. z.B. Goodman, Nelson: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1973, bes. 135–137 und Margolis, *Autographic Nature*, passim.

⁴ Zur Problematik von Tanznotation als »wissenschaftliche« Methode der Tanzforschung vgl. Margolis, *Autographic Nature*, 71–74.

In der Tat sind es innerhalb dieses methodischen Bereiches die verschiedenen Notationen, d.h. die Entwicklung neuer Schriftsysteme zur Aufzeichnung von (Tanz-)Bewegungen, die explizit und systematisch Bewegungstheorien, also Standorte und Wege der Tanztheorie und -praxis, formulierten, ohne daß diese von der Tanztheaterforschung als Hinweise auf mögliche methodologische Paradigmenwechsel im Bewegungsverständnis ausgewertet worden wären.

Notation appears [...] when a certain element in the material is already exhausted or close to being exhausted. Then the people who deal with it look for a better understanding of the reality in order to be able to create new things. Nobody needs movement notation in order to move; we all move. We need musical notation in order to play music if we don't learn it by heart. We could do without music but we cannot do without moving.⁵

Der Begriff Bewegung hat eine Vielzahl von Bedeutungen, die sich gewöhnlich aus dem Kontext erschließen, in dem das Wort gebraucht wird: Sein jeweiliges Verständnis wird mit Hilfe der Eigenschaften eingegrenzt, die man an der Bewegung, dem spezifischen Erkenntnisinteresse entsprechend, als wesentliche⁶ erkennt. Folglich setzen sich auch die Methoden, die sich der Bewegung systematisch nähern (Bewegungsbeschreibung, -analyse, -evaluierung), auf vielerlei und sehr unterschiedliche Weisen⁷ mit der Bewegung auseinander. Gemeinsam aber ist den Methoden der Bewegungsbeobachtung die Verwendung spezifischer Terminologien und/oder Schriften, die die offensichtlich als verwirrend oder unzureichend empfundene verbale Beschreibung des Bewegungsvorgangs ersetzt oder wenigstens ergänzt. Für den als notwendig erachteten Übertragungs- bzw. Übersetzungsvorgang sind drei Gründe maßgebend, die getrennt oder gemeinsam (in verschiedenen Gewichtungen) eine Rolle spielen: (1) Bewegungen sind zu komplex, als daß die Mittel der verbalen Sprache das Phänomen erfassen könnten,

⁵ Abraham Wachmann, Miterfinder der Eshkol-Wachmann-Movement-Notation zit. n. Horwitz, Dawn Lille: Philosophical Issues Related to Notation and Reconstruction. In Topaz, Muriel (Hg.): *The Notation Issue. Choreography and Dance. 1/1*. Chur: Harwood Academic Publishers, 1988, 37–54, hier 47.

⁶ Bewegungsanalytische Verfahren sind weniger theoretisch als phänomenologisch in dem Sinne, daß sie nicht die »objektive«, sondern die jeweils als »wesentlich« verstandene Natur der Bewegung beschreiben: »What does emerge [in a phenomenological account, C. J.] is a description of the essential nature of the phenomenon in question, and that description may always be amplified by further essential insights.« (Sheets-Johnstone, Maxine: *Phenomenology as a Way of Illuminating Dance*. In Sheets-Johnstone (Hg.), *Illuminating Dance*, 129.) – Und weiter zur phänomenologischen Analyse allgemein: »In a phenomenological analysis, presuppositions are not removed, as it were, from actual experiences; they are bracketed in respect to reflected-upon experience. One consequently comes to see, in the reflective act, what one has taken for granted or presupposed in the actual experience.« (138)

⁷ »In fact, there is no primary or basic description of »how things are« or »what is really there«; in particular, the causal description is not the primary one. Rather, the character of the appropriate description depends on the question being asked.« (McFee, Graham: *Understanding Dance*. London: Routledge, 1992, 65.)

ohne die Erscheinungsform zu mißachten oder zu zerstören⁸; (2) weil sich die Wahrnehmung vornehmlich auf Visuelles konzentriert, werden visuelle (und nicht verbale) Sprachen als der Bewegung entsprechender erachtet⁹ und umgekehrt wird die Abbildung der Erscheinungsform als zu momenthaft und statisch empfunden; (3) die Analyse wählt von vornherein bestimmte Bewegungsaspekte aus, die sie beobachten und eventuell notieren will.

Als zwei historisch wie typologisch wesentliche Aspekte traditioneller Analysemethoden erweisen sich, wie in den folgenden beiden Kapiteln I.1 und I.2 dargestellt werden wird, die Ästhetisierung und die Funktionalisierung der Bewegung. In der Ästhetisierung wird der Beobachtungskontext (unbewußt) vorausgesetzt und ist konnotativ in das methodische Vorgehen integriert. In der Funktionalisierung erklären sich Kontext und Bewegung gegenseitig; die Beobachtungsweise ist deterministisch. Als eine dritte, aktuelle und in dieser Studie neu entwickelte Methode kristallisiert sich die Instrumentalisierung heraus, die durch ihre konzeptuell flexible Bewegungsbeobachtung sowohl den Beobachtungskontext als auch den spezifischen Inhalt des Bewegungsinteresses jeweils neu bestimmt und dadurch das interpretative Moment bei der Bewegungsbeob-

⁸ Beispielhaft stellt McFee, *Understanding Dance*, die problematische Analogie zwischen Sprache und Tanz (d.h. Tanzwerk!, also nicht Bewegung!) fest: »The first difficulty concerns the fact that, it seems, the unit of meaning in language is the word, but in dance there is no equivalent unit. There is no independently meaningful element in dance. We find the meaningfulness of particular segments of the dance in terms of the meaning of the whole dance. The second difficulty concerns translation, for we can typically translate a passage of language into another language, or (and this is paraphrase) into another set of words in the same language. But, as is widely agreed, it makes no sense to speak of constructing an exact equivalent for some work of art. [...] So, if we wish to speak of a dance/language analogy, or of a ›language of dance‹, this ›language‹ appears to be neither translatable nor paraphrasable.« (117–118) Begründet sieht er diese Nicht-Übertragbarkeit in den verschiedenen Konzepten von Sprache und Tanz: Sprache basiert auf einem analogen, Tanz auf einem, wie er es nennt, »institutional concept« (119). »[...] the explanation functions not instead of the movements, as it would if we thought of the dance as translatable into words, but rather (at the least) as an adjunct to the movement. One may even think of that explanantion as part of the movement.« (119) – In seinem Buch *The Male Dancer. Bodies, Spectacle, Sexualities* (London: Routledge, 1995) erweitert Ramsay Burt die Diskussion über das Verhältnis von Sprache und Tanz um die Aspekte Repräsentation und Diskurs; vgl. hierzu bes. Kap. 2, *Dance, Masculinity and Representations*, 31–48.

⁹ Diese visuellen Sprachen können u.U. auch zur Bewegungs- und Tanzerfindung dienen. Robert Dunn, Musiker und Leiter der legendären Choreography Class in New York City, aus der sich der Postmodern Dance entwickelte, beschreibt aus zeitgenössischer Sicht dieses Potential folgendermaßen: »By planning the dance in a written or drawn manner, you have a very clear view of the dance and its possibilities. Laban's idea was very secondarily to make a Tanzschrift, [...] a way to record. Laban's idea was to make a Schrifttanz, to use graphic – written – inscriptions and then to generate activities. Graphic notation is a way of inventing the dance.« (Banes, Sally: *Democracy's Body: Judson Dance Theater 1962-1964*. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, 1983, 7).

achtung als zentral erkennt;¹⁰ sie ist Thema des Kapitels I.3. Die Ästhetisierung der Beobachtung und Auswertung akzentuiert, das werden die folgenden Ausführungen zeigen, die »Konzentration« auf eine gesamtgültige Ordnung; die Funktionalisierung betont die »Verbreitung« einer individuell gültigen Ordnung. Wie Konzentration Aspekte der Verbreitung enthält (etwa Virtuosität oder Illusionierung), enthält die Verbreitung auch konzentrationale Aspekte (Konzept- oder Prozeßhaftigkeit). Konzentration und Verbreitung sind traditionelle Pole, die einander sowohl enthalten als auch durch den jeweils anderen expliziert werden (können). Die hier entwickelte instrumentale Verfahrensweise (IVB, vgl. II.3) beschreibt das jeweilige Verhältnis von (ästhetisierender) Konzentration und (funktionalisierender) Verbreitung. Und ist als solche unabhängig von Ordnungen, von (Bewegungs-)Konventionen, kann alle Strategien in der Verwendung von Bewegung beobachten, beschreiben und auswerten.

Ästhetisierung, Funktionalisierung und Instrumentalisierung lassen sich nicht ausschließlich als Entwicklungsstadien der Notationsgeschichte verstehen; sie stellen auch die drei verschiedenen Perspektiven auf Bewegung dar, die in jeder Analyse und auch Notation, also in jedem Diskurs über Bewegung – in unterschiedlicher Gewichtung – vorhanden sind. In der folgenden Darstellung aber geht es (noch) nicht um die Gewichtung – sie muß weiteren Untersuchungen überlassen bleiben –, sondern zunächst grundlegend um die Herausarbeitung einer Geschichte und Typologie der Bewegungsanalyse und, in einem zweiten Schritt, um die Entwicklung eines die bislang gemachten Erfahrungen reflektiv und kritisch aktualisierenden Systems.

¹⁰ Die instrumentale Sicht definiert Bewegung als eigenständig handelnd, akausal: Zu diskutieren wird sein, wie sie als solche dem von Peter Bürger formulierten Begriff der (Foucault'schen Denk-) »Geste« ähnelt: »Wie sähe ein Begriff der Geste aus, der nicht zwischen die metaphysischen Pole Leben und Form gespannt ist, der aber ebensowenig ein zeichenhaftes Handeln innerhalb vorgegebener gesellschaftlicher Regeln meint? Die Geste wäre dann eine absolute sprachliche Tathandlung, die nicht durch Regeln festgelegt ist wie die Begrüßungs- oder Höflichkeitsgesten, die wir alltäglich vollziehen. Absolut darf sie deshalb heißen, weil sie nicht durch etwas ihr Vorausliegendes erklärt sein will, weder durch die Intentionen des Handelnden noch durch Bedingungen, die sein Handeln bestimmen. Die Geste kennt weder eine theoretische noch eine moralische Rechtfertigung, denn damit würde sie Rahmenbedingungen als geltend voraussetzen, die sie gerade in Frage stellt. Die Geste ist setzend. Ihre Bestimmtheit verdankt sich nicht dem Rekurs auf etwas sie Begründendes; vielmehr zieht sie gerade ihr Pathos aus der Verweigerung von Begründungsansprüchen. Daher rührt die Verslossenheit der Geste, ihre Sprödigkeit gegenüber der Forderung nach Diskussion. Wohl kann von ihr etwas ausgehen, aber hinter sie kann nicht zurückgegangen werden. Sie kennt nur zwei Dimensionen der Zeit: Gegenwart und Zukunft.« (Bürger, Peter: Denken als Geste. Michel Foucault, Philosoph. In *Das Denken des Herrn. Bataille zwischen Hegel und dem Surrealismus*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1992, 110–132, hier 126–127.)

I.1 Ästhetisierung der Bewegung

Bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren Tanzschriften die einzigen bewegungsanalytischen Verfahren. Sie orientierten sich vor allem an den Erscheinungen, den Formen¹¹ des theatralen Tanzes (in eingeschränktem Maße auch des Gesellschafts- und des Volkstanzes); Bewegungen wurden als Teile oder auch Aspekte einer allgemeinen Tanzästhetik wahrgenommen und schriftlich festgehalten, um die Reproduktion von spezifischen Tänzen zu ermöglichen.

Tanz bestand aus Bewegungskonventionen, -zeichen, erst des höfischen, später des romantischen, dann des sogenannten klassischen Balletts, auf die die verschiedenen Tanzschriften mit jeweils entsprechenden Schriftkonzeptionen und -zeichen reagierten. Innerhalb dieser Vielfalt lassen sich Kategorien (Wortkürzel, Bodenwege, Strichfiguren, Musiknoten)¹² finden, die eine zunächst formale Einordnung von Bewegungsverständnis und Schriftumsetzung erlauben. Wortkürzel wie Bodenwege stellen die ältesten Schriften dar; erste Nachweise finden sich im 16. Jahrhundert; die Kategorie der Bodenwegnotation hat ihre Blüte während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Das 19. Jahrhundert ist die Phase der Strichfiguren- und Musiknotenschriften. Die Genese der Schriftkategorien zeigt, daß sich die Notierungen von Bewegungen und Tanz zunächst mit der Aktivität des Tanzschritts-Machens beschäftigen, wobei Übereinkunft herrscht über das vorhandene Schrittmaterial und seine Ausführung in Raum und Zeit. Spätere Darstellungen befassen sich detailliert mit den Tanzschritten (Bein- und Fußbewegungen) und ihren Raumformen und beschreiben darüberhinaus die Muster, die sich aus der Schritt-Sequenz ergeben. Die Aufzeichnungen mit Hilfe von Strichfiguren thematisieren Wechsel und Veränderungen von Körperformen während der Tanzbewegungen. Sie sind vor allem abbildhaft; in Piktogrammen stellen sie den menschlichen Körper in verschiedenen Positionen dar, meistens in einem Liniensystem und von hinten gesehen, und vermitteln mehr oder weniger realistische Übersetzungen des Gesehenen. Die Übergänge zwischen den einzelnen Positionen sind zu erschließen: Zu ihnen finden sich explizit meist nur rudimentäre Angaben. Musiknoten als Bewegungszeichen hingegen zerlegen die Körperbewegung analog zu einem musikalischen Klang, der sich aus mehreren Tönen zusammensetzt. Die Platzierung der Noten innerhalb eines Liniensystems meint also gleichzeitig die Beteiligung eines bestimmten Körperteils, eine Richtung und eine Zeitdauer. Die Bewegung wird zunächst segmentiert, abstrahiert und dann wieder zusammengefügt.

¹¹ Nahezu alle Analyse- und Notationssysteme orientieren sich an der Erscheinung, nur daß ihr, dem jeweiligen Untersuchungskonzept entsprechend, unterschiedliche Bedeutung beigemessen wird.

¹² Zur Kategorisierung vgl. z.B. Hutchinson Guest, Ann: *Dance Notation. The process of recording movement on paper*. London: Dance Books, 1984 oder Jeschke, Claudia: *Tanzschriften. Ihre Geschichte und Methode*. Bad Reichenhall: Comes, 1983.

Die von den Schriftkategorien angebotenen Lösungen spiegeln eine spezifische, außerhalb des Mediums Tanz (und aller anderen Medien!) angesiedelte vorgestellte ästhetische Ordnung, die sich auf den Körper und seine Bewegungen auswirkt. Sie manifestiert sich in raum-zeitlichen Komponenten, mit deren Hilfe Tanz beschrieben wird. Die im folgenden ausgeführte Chronologie der Schriftkategorien wird zeigen, daß sich bis zum Ende des 19. Jahrhunderts die Vorstellung vom Körper und seinen Bewegungen in dem Maße differenziert, in dem sich Raum und Zeit zunehmend abstrakter, also bewußter als bewegungsbestimmende Faktoren etablieren. Durch den Körper und seine Bewegungen werden Raum und Zeit wahrgenommen und gestaltet; gleichermaßen bewirkt die Konzentration auf den Körper und seine Bewegungen Manifestationen von Raum und Zeit. Diese für den Prozeß der Ästhetisierung charakteristische Analogie zeigt sich generell in den Kategorien und konkretisiert sich detailliert in den Tanzschriften; darüberhinaus läßt sie sich auch strategisch beschreiben: als Organisation und als Segmentierung.

1.1.1 Organisation

Die Kategorien der Wortkürzel und der Bodenwegnotationen konzentrieren sich wie gesagt auf das Tanzschritte-Machen als primäres Mittel des Tanzes. Im 16. wie im 17. Jahrhundert und auch noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stellt das Schritte-Machen, die Fortbewegung, die Methode dar, mit deren Hilfe sich die TänzerInnen in Raum und Zeit orientieren.

Beim Schritte-Machen werden Raum, Zeit und Tanzen als analoge, parallele Phänomene gedacht; die Aktionen des Körpers sind nicht oder nur rudimentär thematisiert. Entweder wird als verstanden vorausgesetzt, daß sie zur Schrittausführung notwendig sind: Man vermerkt also lediglich die Schrittnamen (Wortkürzel). Oder sie werden auf die Aktionen der Beine reduziert und als solche graphisch fixiert (Bodenwege). Beiden Notationsweisen gemeinsam ist die Bestimmung der Bewegung durch Überblick – den organisierenden Überblick über die zeitliche und räumliche Gesamtheit des Tanzes.

Wortkürzel und Bodenwege – Arena, Arbeau, Feuillet

In der sehr frühen Schrift Antonius Arenas, *Bassas Dansas*, 1533 in Lyon erschienen, werden Abfolge und Rhythmus der durch Wortkürzel identifizierbaren Schritte auf das Versmaß eines Gedichts bezogen. Getanzt wird, in zeitlicher Parallelität, während der Rezitation.

In der *Orchesographie* (Abb. 1), 1588 in Lengres publiziert, erläutert Thoinot Arbeau anhand eines fiktiven Dialogs zwischen Tanzmeister und Schüler die Ausführung der Schritte.¹³ Diskursiv im Text und zeitlich organisiert in den

¹³ Nur einmal greift Arbeau in seinem Text die üblichen, von Arena und zuvor von Margarethe von Österreich (*Plusieurs Basses Danses*, o.O.: [vor 1523]) verwendeten Wortkürzel auf (vgl. Arbeau, *Orchesographie*, 53).



Abb. 1 Arbeau, *Orchesographie*, 1588.

sogenannten Tabulaturen (Notationspartituren) verwendet er den musikalischen Notenwerten zugeordnete Beschreibungen, in denen er links und rechts definiert, zwischen Fußspitze und Ferse unterscheidet, verschieden hohe Sprünge erwähnt, Anmerkungen zur Haltung des Körpers macht. Er ergänzt seine Erläuterungen durch Abbildungen, die den gesamten Körper bei der Ausführung bestimmter Schritte und Haltungen zeigen. Die verbalen und graphischen Angaben verdeutlichen, wie das Schritte-Machen an räumlichen Dimensionen gewinnt, indem neben der Fortbewegungsrichtung die Hoch-Tief-, sowie Rechts-Links-Ausrichtung des Körpers Erwähnung finden. Der Tänzer entdeckt den Horizont, erforscht, erlebt die Fortbewegung; zeitlicher Überblick und räumlicher Ausblick verlaufen parallel.

Arbeaus Tabulaturen stellen das Schritte-Machen als zeitlichen Ablauf dar, dem bestimmte, durch die Dimensionalität des Körpers bedingte räumliche Erfahrungen zugeordnet sind. Raoul Auger Feuillet in Paris veröffentlichte *Chorégraphie* von 1700 (Abb. 2) nun notiert, in der Draufsicht, das räumliche Ergebnis des Schritte-Machens: die Bodenwege. Der Horizont der räumlichen Orientierung wird zum Bild, das der Tänzer – in aufrechter Haltung – sowohl planerisch vorausdenkt, also einen Ort bzw. Standpunkt außer- bzw. oberhalb des Geschehens einnimmt, als auch konkret ausführt, sich also mitten (d.h. örtlich und zeitlich) im Geschehen befindet. Neben dem (Ab-)Bildhaften, das sich auch in der Notierung der Armbewegungen zeigt, zerlegt Feuillet die Schritte, d.h. die Beinbewegungen, in ihre mechanisch-phänomenologischen Teile und erfindet für

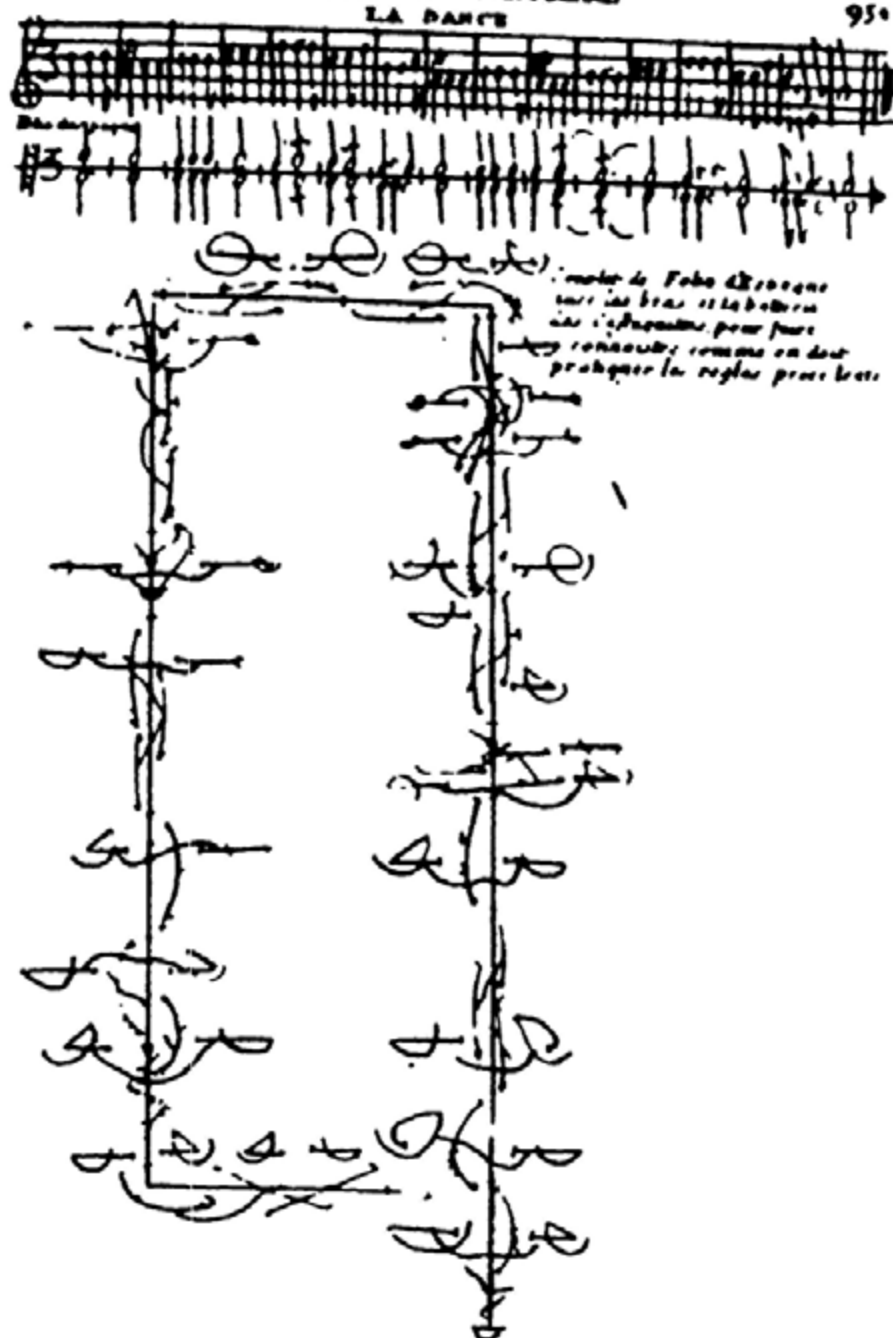


Abb. 2 Feuillet, *Chorégraphie*, 1700.

diese Teile Zeichen.¹⁴ Mit Hilfe der Partialisierung und der sich daraus ergebenden verbalen wie graphischen Terminologie lassen sich die Bodenwege konzipieren; ihre technische Ausführung erscheint reglementiert; die Tänze werden formal tradierbar. Raum bedeutet noch immer die Erfahrung des Horizonts durch den aufrechten Tänzer, die jetzt aber – anders als zuvor – in ein Bild umgesetzt, als Bild gestaltet ist. Das Bild erfasst die Fortbewegungslinie, auf der die Zeit durch Taktstriche vermerkt wird. Diese Taktangaben entsprechen der zeitlichen Einteilung in der Musikpartitur. Raum und Zeit sind auch hier parallel organisiert – eine Organisation, die darauf beruht, daß sich Abfolge und Rhythmus in der Musik (als Notenwerte) und im Tanz (als Tanzschritte) entsprechen. Unterschiedliche Dauer in Musik und Tanz läßt sich so nur unvollkommen festhalten; Feuillet versucht 1704 durch die Einführung zusätzlicher Zahlen, die gleichermaßen in Musik- und Tanzpartitur erscheinen, die Korrespondenz zwischen beiden zu verbessern.

1.1.2 Segmentierung

Nachdem die Parallelität bzw. Analogie von Raum und Zeit durch die Beinbewegungen, die den übrigen Körper mitnehmen, hinlänglich erforscht ist, begegnen der Tanz und die Bewegungsanalyse im 19. Jahrhundert dem Problem der Dokumentation von Raum und Zeit durch die Betrachtung und Notierung der Körperbewegungen. Zwei Notationskategorien haben Relevanz: die zahlenmäßig überwiegenden Strichfigurenschriften und die Musiknotenschriften. Beiden gemeinsam ist die Fähigkeit zur Segmentierung – eine Fähigkeit, die sowohl Arbeau als auch besonders Feuillet für diejenigen Körperpartien erworben hatten, die im 16. und 17. Jahrhundert zur Erforschung von Raum und Zeit notwendig waren, also die Rechts-Links-Teilung des Körpers und die Beinbewegungen. Die Segmentierung im 19. Jahrhundert erfasst nun die Erscheinungsform des gesamten Körpers, wohl weil sich die Vorstellung von Raum als Veränderung der Örtlichkeit erschöpft: Raum wird nicht mehr vorrangig als (zweidimensionale) Fläche verstanden, auf der das Bewegungsgeschehen sinnbildhaft abläuft, sondern durch die jetzt akzeptierte plastische Existenz des Körpers auch in seiner Dreidimensionalität (körper-)sinnlich wahrgenommen und erfahren.

Segmentierung als Strategie ist nur denkbar und durchführbar, wenn die einzelnen Elemente selbstverständlich von der ästhetisch begründeten Erscheinungsform des Tanzes ausgehen und auch immer wieder auf sie zurückführen. Wenn also ein bestimmter Tanzstil als verbindlich aufgefaßt wird. Gleichermäßen ist die Segmentierung die Voraussetzung zur ›techné‹, zur Kunst-Fertigkeit, d.h. zum Einsatz von technisch bestimmter und gestalterisch verfügbarer Energie. Die Tanzschriften lokalisieren und dokumentieren diese Energie dort, wo sie entsteht, nämlich in den einzelnen Körperpartien, und sie versuchen in der

¹⁴ Vorarbeiten zu dieser Art von Bewegungsbeobachtung und -notation leistete Lorin, André: *Livre de Contredanse*. Paris: Manuskript, 1685 oder die *Spanischen Tanzaufzeichnungen aus dem Archiv Municipal*, Cervera: Manuskript, 1488.