

Kulturerbe Tanz

Solo aus «Assäi» von Dominique Bagouet

Rekonstruktion – Rekreation – Reflexion

Maturaarbeit
Julia Wechsler, 20Gd

Betreut durch Regula Buri
Gymnasium Neufeld, GH
Bern, Oktober 2019

Abstract

Die Auseinandersetzung mit dem immateriellen Kulturerbe Tanz geschieht in der vorliegenden Maturaarbeit am Beispiel des «Solo du Jeune Homme» aus dem Werk «Assaï» von Dominique Bagouet (1951-1992). Dieses Solo wurde von den «Carnets Bagouet» ausführlich dokumentiert. So existiert auch eine Tanzpartitur in Kinetographie Laban. Im ersten theoretischen Teil der Arbeit werden das Leben und Werk des französischen Tänzers und Choreographen, sowie die Kinetographie Laban präsentiert. Durch den Arbeitsprozess der Rekonstruktion (Dechiffrage und Interpretation) und der Rekreation (Choreographie und Interpretation) wurde folgende zentrale Fragestellung beantwortet: Wie beeinflusst die Rekonstruktion des «Solo du Jeune Homme» den kreativen Prozess des Choreographierens? In der Reflexion wird erläutert, dass einerseits die Bewegungswahrnehmung durch die Dechiffrage präziser und differenzierter und andererseits das Bewegungsrepertoire erweitert wurde. Dies konnte bei der Rekreation angewendet werden. Ausserdem wurde die Erfahrung gemacht, dass für eine Interpretation jede Bewegung erarbeitet werden muss und damit eine eigene Interpretation gefunden wird. Dies geschah durch die Methoden der Repetition und Improvisation.

Résumé

La réflexion sur le patrimoine culturel immatériel de la danse se base dans le présent travail de maturité sur le «Solo du Jeune Homme» de l'oeuvre «Assaï» de Dominique Bagouet (1951-1992). Ce solo a été profondément documenté par les «Carnets Bagouet», notamment par une partition en système Laban. Une première partie théorique est consacrée à la vie et à l'oeuvre du danseur et chorégraphe français, ainsi qu'à la Kinétographie Laban. Une double approche de la reconstruction (déchiffrement et interprétation) et de la récréation (chorégraphie et interprétation) vise à donner des réponses à la question centrale suivante: comment la reconstruction du «Solo du Jeune Homme» influence-t-elle la production créative de la chorégraphie? C'est ainsi que dans la réflexion, nous concluons que la perception du mouvement est devenue plus précise et plus différenciée grâce au travail du déchiffrement et que le répertoire du mouvement a été élargi. Le travail de la récréation en a bien profité. En outre, nous avons appris que pour être interprété tout mouvement doit être approprié par la répétition et l'improvisation.

Vorwort

Tanz begleitet mich seit meiner frühen Kindheit intensiv. Immer mehr interessierte ich mich auch für tanzwissenschaftliche Themen. Das Kulturerbe Tanz wirft als nicht materielles Kulturgut die Frage auf, wie es festgehalten und überliefert werden kann. Mein Interesse für das Notationssystem Kinetographie Laban wurde durch meine Tanzlehrerin Karin Hermes, Expertin für Bewegungsanalyse und -notation (System Laban), geweckt. Einen ersten Einblick ins Werk des französischen Choreographen Dominique Bagouet (1951-1992) erhielt ich in einer Tanzstunde, in der wir einen Ausschnitt seiner Choreographie «Les Petites Pièces de Berlin» lernten. Fasziniert durch seinen Tanzstil, wurde ich neugierig und beschloss, in das gut dokumentierte Werk des früh verstorbenen Tänzers und Choreographen einzutauchen, welches von grosser Bedeutung für den zeitgenössischen Tanz ist, denn Dominique Bagouet leistete Pionierarbeit für den französischen zeitgenössischen Tanz.

Die Maturaarbeit sah ich als Chance, Grundlagen der Kinetographie Laban zu erlernen und ein Projekt zu realisieren, welches tanzwissenschaftliche Fragen und persönliche Faszination für das Tanzen verbindet.

Herzlichen Dank an Regula Buri für das Interesse an meinem Thema und für die hilfsbereite, flexible und engagierte Betreuung.

Auch sehr herzlich möchte ich mich bei Karin Hermes bedanken. Sie hat mir bei der Auseinandersetzung mit der Kinetographie Laban sehr geholfen und mir damit eine Türe zum Kulturerbe Tanz geöffnet. Ausserdem bin ich ihr sehr dankbar für ihre Rückmeldungen zu meiner Choreographie und meiner schriftlichen Arbeit.

J'aimerais remercier Anne Abeille pour l'intérêt porté à mon travail, pour les renseignements sur l'oeuvre de Dominique Bagouet et pour la partition et les articles qu'elle m'a envoyés.

Vielen Dank an Laura Kronig für ihre Unterstützung bei meinem Arbeitsprozess, an Meret Lavanchy für das Filmen der Soli, an Adina Hermes für den Schnitt der Videoaufnahmen, an Chiara Halter und Rosanna Wachter für ihre Rückmeldungen zu meiner Choreographie und das Gegenlesen meiner Arbeit.

Ich bedanke mich bei meiner Familie für die Unterstützung und ihre Geduld.

Und vielen Dank an alle weiteren Personen, die zum Gelingen meiner Maturaarbeit beigetragen haben.

Inhaltsverzeichnis

Abstract	2
Résumé	2
Vorwort	3
Inhaltsverzeichnis	4
1 Einleitung	5
2 Dominique Bagouet	6
2.1 Leben	6
2.2 Werk	7
2.3 «Carnets Bagouet»	7
2.4 «Solo du Jeune Homme» aus dem Werk «Assaï»	9
3 Kinetographie Laban	11
4 Rekonstruktion: Dechiffrage und Interpretation des «Solo du Jeune Homme»	14
4.1 Arbeitsprozess der Rekonstruktion	14
4.2 Filmen	15
5 Rekreation: Choreographie und Interpretation des eigenen Solos	16
5.1 Arbeitsprozess der Rekreation	16
5.2 Filmen	17
5.3 Analyse der (Re-)Kreation	17
5.3.1 Bewegungsstruktur	17
5.3.2 Bewegungsqualität	18
5.4 Notieren	19
6 Reflexion: Synthese und Schlussfolgerungen	23
Literaturverzeichnis	25
Anhang	28
Anhang 1: Partitur des «Solo du Jeune Homme»	28
Anhang 2: Videoaufnahmen	35
Anhang 3: Glossar Tanzbegriffe	36

1 Einleitung

Die vorliegende Maturaarbeit widmet sich dem Kulturerbe Tanz am Beispiel des «Solo du Jeune Homme» aus dem Werk «Assaï» von Dominique Bagouet. Der französische Tänzer und Choreograph hinterliess nach seinem frühen Tod im Jahr 1992 ein reiches Tanzerbe, welches von grosser Bedeutung für die Entwicklung des «Nouvelle danse française» war:

«Sa mort symbolise la fin d'une époque, celle où la nouvelle danse française jaillissait de toutes parts, en éblouissantes cascades.»¹

Der im Jahr 1993 gegründete Verein der «Carnets Bagouet» setzte sich zum Ziel, das Kulturerbe von Dominique Bagouet zu erhalten und weiteren Generationen von Tänzerinnen und Tänzern zu überliefern. Das «Solo du Jeune Homme» wurde anlässlich einer Wiederaufnahme des Werkes «Assaï» im Jahr 1995 durch die «Carnets Bagouet» in der Tanzschrift Kinetographie Laban notiert. Die Kinetographie Laban hat ihren Ursprung im System der Kinetographie, welches von Rudolf von Laban in den 1920er Jahren für die Analyse und Notation von menschlichen Bewegungen entwickelt wurde.

Das Ziel der Arbeit ist es, sich diesem Solo in einem dreistufigen Prozess anzunähern: Die *Rekonstruktion* beinhaltet die Dechiffage und Interpretation des «Solo du Jeune Homme». Davon ausgehend wird in der *Rekreation* ein eigenes Solo choreographiert, interpretiert und teilweise notiert. Die schriftliche Arbeit besteht darin, den Arbeitsprozess zu beschreiben und ergebnisoffen zu reflektieren. Für die *Reflexion* ergibt sich daraus folgende zentrale Fragestellung:

Wie beeinflusst die Auseinandersetzung mit dem Kulturerbe Tanz am Beispiel der Rekonstruktion des «Solo du Jeune Homme» von Dominique Bagouet den kreativen Prozess beim Choreographieren meines eigenen Solos?

Weitere Fragen werden mich bei der Reflexion meines Arbeitsprozesses leiten:

Welche Erkenntnisse gewinne ich während meines Arbeitsprozesses über die Rolle der Kinetographie Laban im Vergleich zum Video für das Kulturerbe Tanz?

Erreichen die «Carnets Bagouet» ihr Ziel, das Tanzerbe von Dominique Bagouet nachfolgenden Generationen von Tänzerinnen und Tänzern zu überliefern?

Die Auseinandersetzung mit dem Werk von Dominique Bagouet stützt sich auf Videoaufnahmen von seinen Choreographien und Artikel von Zeitzeugen. Grundlagen der Kinetographie Laban werden als Arbeitsmittel für den praktischen Teil der Maturaarbeit erworben. Für die Rekonstruktion des «Solo du Jeune Homme» dient die Partitur des Solos als Primärquelle, vereinzelt wird auch auf Videomaterial zurückgegriffen. Bei der Rekreation werden im Rahmen dieser Arbeit keine Theorien der Choreographie miteinbezogen. Beim Choreographieren des eigenen Solos steht die Inspiration durch das rekonstruierte «Solo du Jeune Homme» im Vordergrund. Beide Soli werden mit Videoaufnahmen dokumentiert, das eigene Solo wird ausserdem selektiv notiert. Die schriftliche Arbeit ist in drei Teile gegliedert. Im theoretischen Teil werden mithilfe der verfügbaren Literatur das Leben und Werk von Dominique Bagouet und die Kinetographie Laban präsentiert (Kapitel 2 und 3). Im zweiten Teil werden die Arbeitsprozesse der Rekonstruktion (Kapitel 4) und der Rekreation (Kapitel 5) beschrieben. Das abschliessende Kapitel der Reflexion beinhaltet die Synthese von Erkenntnissen und Schlussfolgerungen aus dem Arbeitsprozess (Kapitel 6). Die Partitur des «Solo du Jeune Homme» und die Videoaufnahmen der Soli werden im Anhang beigelegt.

¹ Gubernatis, 1992, S. 2.

2 Dominique Bagouet

2.1 Leben

Dominique Bagouet wurde am 9. September 1951 als jüngstes von drei Kindern in der südwestfranzösischen Stadt Angoulême geboren. Seine Familie interessierte sich sehr für die Künste, insbesondere für Musik und Theater. Als kleines Kind besuchte Dominique Bagouet eine Flamencovorstellung in Barcelona, die ihn sehr beeindruckte. Von diesem Moment an begleitete ihn der Tanz. Dominique Bagouet beschrieb später den Tanz als eines seiner ersten Ausdrucksmittel:



Abbildung 1 Porträt Dominique Bagouet. Foto: Danka Semenowicz

«La danse est quelque chose qui a débarqué dans mon organisme alors que j'étais très jeune enfant. C'est donc l'un de mes premiers moyens d'expression.»²

Dominique Bagouet nahm als Kind in Angoulême Unterricht in klassischem Tanz bei Marisa Lodi, später am «Conservatoire de Bordeaux». Seine professionelle Ausbildung zum klassischen Tänzer begann er 1965 bei Rosella Hightower in Cannes. Während dieser Zeit wurde er auch in der Tanztechnik Graham unterrichtet und kam dabei erstmals in Kontakt mit zeitgenössischem Tanz. Nach dem Abschluss seiner Ausbildung bekam er ein Engagement bei Alfonso Cata im Ballett des «Grand Théâtre» in Genf. Es folgten weitere Engagements bei Felix Blaska im Jahr 1970 und bei Maurice Béjart in Brüssel. Zurück in Paris prägte ihn ab 1974 der Einfluss des zeitgenössischen Tanzes: Dominique Bagouet nahm Unterricht bei Carolyne Carlson und Peter Goss. Während eines Aufenthaltes in den USA lernte er die zeitgenössischen Techniken von Martha Graham und José Limón und kam in Kontakt mit dem postmodernen Tanz von Merce Cunningham, Trisha Brown, Lar Lubovich und Jennifer Müller. Zu seinem Übergang vom klassischen zum zeitgenössischen Tanz sagte Dominique Bagouet später: «J'avais réussi à éplucher la bête.»³ Im Jahr 1976 wurde die erste Choreographie von Dominique Bagouet «Chansons de Nuit» mit dem «Prix du concours de Bagnolet» ausgezeichnet.

Am 4. November 1977 gründete Dominique Bagouet seine eigene Compagnie. Die Beziehung zu seinen Tänzerinnen und Tänzern war ihm wichtig. Sie waren für ihn vor allem Menschen und erst danach Interpreten. Die Tänzerinnen und Tänzer hatten Respekt vor ihm, schätzten aber sein Vertrauen, seine Zärtlichkeit und seine Grosszügigkeit: «Dominique donnait beaucoup, sans compter.»⁴ Im Jahr 1980 gründete Dominique Bagouet das «Centre chorégraphique régionale de Montpellier». 1981 leitete er als Direktor die erste Ausgabe des «Festival Montpellier Danse». Die Compagnie von Dominique Bagouet wurde im Jahr 1984 zum «Centre chorégraphique national». 1988 wird ihm der «Chevalier des Arts et des Lettres» verliehen, und ein Jahr später erhält er den «Grand Prix National de la Danse».

Kurz nach der Wiederaufnahme des Stückes «So Schnell» in der Pariser Oper starb Dominique Bagouet am 9. Dezember 1992 an den Folgen von AIDS in Montpellier. Er hinterliess ein reiches Kulturerbe von 45 Choreographien.⁵

² Ralite, 2012, S. 1.

³ Ginot, 1998, S. 1.

⁴ Glandier, 1993, S. 1.

⁵ Vgl. Ginot, 1999, S 9-24.

2.2 Werk

Das Werk von Dominique Bagouet wird von Michèle Rust in drei verschiedene Phasen eingeteilt. In der ersten gefühlsbetonten Phase der «dances de coeur»⁶ – Mitte 1970er Jahre bis 1984 – choreographierte er zum Beispiel «Chansons de Nuit» (1976). In seinen «pièces d'écriture»⁷ der zweiten Phase – 1984 bis 1987 – ist seine Persönlichkeit am deutlichsten erkennbar. Die Stücke «Assaï» (1986) und «Déserts d'amour» (1984) gehören dieser Phase an. In die dritte Phase ab 1987 fallen seine «pièces de liberté»⁸, welche sich gegenüber neuen Perspektiven öffnen. Zu dieser letzten Phase gehören das Stück «Le saut de l'ange» (1987), «Necesito, pièce pour grenade» (1991) und «So Schnell», welches Dominique Bagouet im Jahr 1990 choreographierte und 1992 wiederaufnahm.⁹

Dominique Bagouet galt als Pionier des zeitgenössischen Tanzes in Frankreich. «Bagouet a ouvert le peuple à la danse.»¹⁰ Die Bewegung des «Nouvelle danse française» entstand in den 1970er Jahren, initiiert von jungen Tanzschaffenden, zu welchen auch Dominique Bagouet gehörte. Ab 1981 wurde diese Bewegung vom französischen Staat institutionalisiert mit der Gründung von mehreren «Centres chorégraphiques nationaux de la danse». Im zeitgenössischen Tanz von Dominique Bagouet sind die Spuren seiner klassischen Tanzausbildung erkennbar. Im Laufe seiner Karriere hat er einen eigenen, typischen Tanzstil entwickelt, welcher viele verschiedene Stile und Techniken beinhaltet. Seine Choreographien sind sehr ausdrucksstark. Dominique Bagouet beschrieb Tanz als eine Form des Theaters, geheimnisvoller als das Sprechtheater:

«La danse a de la chance parce que les mots ne la cernent pas trop, donc elle est porteuse de mystère.»¹¹

Charakteristisch für seine Choreographien sind präzise Bewegungen. Die Körper der Tänzerinnen und Tänzer sind meistens zentriert und vertikal. Dominique Bagouet hat seine eigene «Écriture» entwickelt, mit welcher er seine Stücke choreographierte und dokumentierte.

2.3 «Carnets Bagouet»

Die «Carnets Bagouet» sind ein Verein, welcher im April 1993 gegründet wurde zur Erhaltung des Kulturerbes von Dominique Bagouet. Ein Jahr nach dem Tod von Dominique Bagouet wurden seiner Compagnie die Subventionen von der Stadt Montpellier gestrichen. Mit der Auflösung der Compagnie verloren Dominique Bagouets Tänzerinnen und Tänzer ihre Anstellung, worauf viele unter ihnen bei der Gründung der «Carnets Bagouet» mitwirkten.

Dominique Bagouet hatte kein Testament für sein Werk hinterlassen. Er habe sich und sein Umfeld nicht auf seinen Tod vorbereitet, sagte Anne Abeille, Dominique Bagouets ehemalige Assistentin und Koordinatorin der «Carnets Bagouet», in einem späteren Interview. Er habe seinen Tänzerinnen und Tänzern vertraut und gesagt: «la danse appartient aux danseurs».¹² Dominique Bagouet habe für die Kreation gelebt und nicht für sein Repertoire. Seine Tänzerinnen und Tänzer seien jedoch überzeugt gewesen, dass sein Erbe erhalten bleiben müsse: «cette danse ne pouvait pas partir avec le chorégraphe»¹³. Auch Alain Neddham, ehemaliger Dramaturg

⁶ Louppe, 1995, S. 3.

⁷ Louppe, 1995, S. 3.

⁸ Louppe, 1995, S. 4.

⁹ Vgl. Louppe, 1995, S. 3-4.

¹⁰ Delacote, 2016, S. 10.

¹¹ Ralite, 2012, S. 1.

¹² Ghaninenadji, 2004, S. 4.

¹³ Ghaninenadji, 2004, S. 2.

von Dominique Bagouet, erinnerte sich 1999 an den Wunsch der Tänzerinnen und Tänzer der Compagnie, das Werk von Dominique Bagouet zu erhalten und nachfolgenden Generationen zu überliefern:

«Ces danses doivent continuer à être vues et aimées par de nouvelles générations de spectateurs [...] Ce plaisir que nous avons eu à danser les chorégraphies de Bagouet, nous voulons non seulement le conserver mais aussi le transmettre à de nouvelles générations de danseurs.»¹⁴

Bei der Gründung der «Carnets Bagouet» wurden folgende Aufgaben definiert: Erhaltung und Überlieferung der Choreographien, Vermittlung und Pädagogik, Archivierung und Dokumentation. Für die Realisierung dieser Ziele erhielt der Verein finanzielle Unterstützung des «Ministère national de la culture» und einen grossen Teil der Rechte von den Angehörigen von Dominique Bagouet.

Unter den 15 Gründungsmitgliedern der «Carnets Bagouet» waren ehemalige Tänzerinnen und Tänzer der Compagnie, andere Mitarbeitende und einige Angehörige von Dominique Bagouet. Anne Abeille wurde 1997 Koordinatorin der «Carnets Bagouet» und übte diese Funktion als einzige bezahlte Mitarbeiterin aus. Noch heute ist sie Kontaktperson für die «Carnets Bagouet».

Ein erstes Projekt der «Carnets Bagouet» war die Reprise von «Le saut de l'ange» durch die Compagnie von Régine Chopinot im Jahr 1993. Charles Picq, der für Dominique Bagouet jeweils Choreographien gefilmt hatte, realisierte einen Dokumentarfilm - «Planète Bagouet» - über seine Person und sein Werk. Nach und nach liessen die «Carnets Bagouet» die Stücke von Dominique Bagouet filmen, als erste «So Schnell» und «Necesito». Anlässlich einiger Reprisen von Dominique Bagouets Stücken liessen die «Carnets Bagouet» auch Partituren anfertigen. Die Tänzerinnen und Tänzern von Dominique Bagouet beschrieben sich selber als lebende Spuren seines Werkes:

«Son existence nous a traversés, sa danse nous habite pour toujours, nous qui aujourd'hui, sommes des traces vivantes de son passage.»¹⁵

Wenn diese Zeitzeugen eines Tages ihr Wissen nicht mehr weitergeben können, werden die Partituren umso bedeutender sein.

Dominique Bagouet hatte die Dokumente seines Werkes nicht geordnet. Die Dokumente wurden in Kartons gepackt und nach Lyon in das «Maison de la danse» gebracht. Die Archivierung seines Nachlasses erfolgte durch verschiedene Institutionen. Die Dokumente in Papierform wurden durch das «Institut mémoires de l'édition contemporaine Imec» bei Caen erschlossen. Diese Dokumente beinhalten Notizen von Dominique Bagouet, Presseartikel, Plakate, Programme, administrative Dokumente der Compagnie und Fotos. Videodokumente wurden im «Centre national du cinéma» in Lyon und im «Centre national de la danse» in Pantin archiviert. Die Kostüme der Compagnie Bagouet wurden dem «Centre national du costume de scène» in Moulins übergeben. Zahlreiche Videodokumente sind auf den digitalen Plattformen «FANA danse et arts vivants»¹⁶ und «Numeridanse»¹⁷ zugänglich. Die «Carnets Bagouet» veröffentlichen auf ihrer Internetseite Artikel und weitere Informationen über Dominique Bagouet und dokumentieren, wo welche Materialien archiviert sind.¹⁸ Ausserdem liefern sie Tanzschaffenden und Tanzinteressierten Unterstützung bei Recherchen in diesen heterogenen und disparaten Archivbeständen.¹⁹

¹⁴ Neddham, 1999, zitiert nach Abeille & Bastien, 2003.

¹⁵ Glandier, 1993, S. 1.

¹⁶ Vgl. Després & Jacquot, o. J.

¹⁷ Vgl. Hervieu, o. J.

¹⁸ Vgl. Abeille & Bastien, 2003.

¹⁹ Vgl. Bruno, 2018, S. 1-8.

2.4 «Solo du Jeune Homme» aus dem Werk «Assaï»

Das «Solo du Jeune Homme» aus dem Werk «Assaï» von Dominique Bagouet wurde am 20. September 1986 in der «Opéra de Lyon» als Kreation für die «Biennale de la danse» uraufgeführt. Im Jahr 1992 hätte Dominique Bagouet dieses Stück wiederaufnehmen wollen. «Assaï» wird im «Dossier documentaire» der «Carnets Bagouet» ausführlich beschrieben²⁰.

Als ehemaliges Mitglied des «Centre chorégraphique national» (1979 bis 1983) interpretierte Bernard Glandier (1957 bis 2000) bei der Uraufführung von «Assaï» im Jahr 1986 die Rolle des «Jeune Homme».

Die Choreographie «Assaï» ist in vier verschiedene Teile gegliedert. Der erste Teil trägt den Namen des Stückes. Die weiteren drei Teile heissen «Haro 1», «Haro 2» und «Haro 3». Diese Teile sind durch Tanzintermezzi voneinander getrennt, und jeder Teil hat eine eigene Musik.

Dominique Bagouet hat das Stück mittels eines «Story-Boards» choreographiert. Das «Story-Board» besteht aus Angaben über die Bodenwege, die Zeitdauer der einzelnen Tanzsequenzen, die Beziehung der Tanzenden zum Raum, die zu tanzenden Gesten und das Zusammenspiel mit der Musik.

Dominique Bagouet war der erste Choreograph, welcher ein zeitgenössisches Tanzstück mit einem Live-Orchester inszenierte. Die Musik wurde von Pascal Dusapin komponiert. Pascal Dusapin, 1955 in Nancy geboren, ist ein französischer Fotograf und Komponist, von dessen Musik sich Dominique Bagouet angezogen fühlte. Ihre Zusammenarbeit begann mit dem Werk «Assaï». 1987 komponierte Pascal Dusapin einen Teil der Musik für das Stück «Le saut de l'ange». Pascal Dusapin beschrieb die Beziehung von Dominique Bagouet zu seiner Musik wie folgt:

«Surtout, Dominique Bagouet comprend la musique, même s'il en a peur, il est fasciné par elle.»²¹

Die Musik «Assaï», welche dem Stück von Dominique Bagouet seinen Namen gab, ist 15 Minuten lang und wurde 1985 von Pascal Dusapin für die Biennale von Venedig komponiert. Das Musikstück «Haro» komponierte Pascal Dusapin speziell für die Choreographie von Dominique Bagouet. «Haro» ist in drei Teile aufgeteilt, die insgesamt 35 Minuten dauern. Das ganze Tanzstück einschliesslich der Zwischenteile ohne Musik dauert eine Stunde und zehn Minuten.

Obwohl der Rhythmus der Musik zu Beginn für die Tänzerinnen und Tänzer zu Beginn eine Herausforderung darstellte, entstand aus der Zusammenarbeit zwischen Dominique Bagouet und Pascal Dusapin ein enger Dialog zwischen Tanz und Musik.

Das Tanzstück «Assaï» ist ein trauriges und bewegendes Stück. Die Choreologin Dominique Brun erklärte dies damit, dass Dominique Bagouet zu dieser Zeit realisierte, dass er krank war: «je crois que c'est le moment où il a appris qu'il était malade.»²² Die «Biennale de la danse» 1986 war dem Expressionismus gewidmet. Entsprechend sind die Charaktere von «Assaï» durch expressionistische Bewegungen gezeichnet. Der Tanz vermittelt eine grosse Kraft, das Stück war vielleicht das ausdrucksvollste der Stücke von Dominique Bagouet.

Das Stück «Assaï» erzählt keine zusammenhängende Geschichte, doch die Körper der Tanzenden erzählen viele kleine Geschichten, wie es die Tänzerin Clara Dupont anlässlich der Wiederaufnahme im Jahr 2015 beschrieb:

²⁰ Vgl. Abeille, 2014, S. 5-14.

²¹ Vulser, 1986, S. 1.

²² Abeille, 2014, S. 48.

«Il ne s'agit pas de la narration mais de milliers de narrations générées par un corps en mouvements.»²³

Die Videoaufnahme der Uraufführung von «Assaï» von Charles Picq²⁴ zeigt weitere typische Eigenschaften des Stückes: Gestik und Mimik wurden von Dominique Bagouet als häufige Ausdrucksmittel eingesetzt. Die Mimik ist von ernsten Blicken geprägt. Die Spuren des klassischen Tanzes sind deutlich erkennbar in Fuss- und Armpositionen. Ebenfalls lässt sich erkennen, wie das «Solo du Jeune Homme» in das Stück «Assaï» eingebettet ist. Im Teil «Haro 1» treten die drei Trios der «Jeunes filles», der «Créatures» und der «Docteurs» auf. Das Spiel der neun Charaktere auf der Bühne lebt, bis der «Jeune Homme» kommt und die Tanzenden erstarren. Das «Solo du Jeune Homme» steht im Kontrast zu den anderen Charakteren und wirkt zwischen den starren Figuren leicht und heiter.

«Assaï» wurde 1995 unter der Leitung von Anne Abeille und Michèle Rust wiederaufgenommen. Bei der Wiederaufnahme waren 15 Tänzerinnen und Tänzer beteiligt, 10 von ihnen waren bereits bei der Uraufführung auf der Bühne. Sie rekonstruierten das Stück mit einigen lückenhaften Videoaufnahmen, Notizen von Dominique Bagouet, Fotografien, Zeichnungen und der Musikpartitur. Die Tanzenden sorgten sich, dass sie sich nicht mehr genau an die Choreographie von 1986 erinnern konnten und unbewusst Bewegungen neu erfinden würden. Viele Erinnerungen tauchten aber nach den ersten Proben wieder auf. Insgesamt dauerte die Probenphase für die Wiederaufnahme zweieinhalb Monate.

Während der Proben für die Wiederaufnahme von 1995 haben die Choreologen Simon Hecquet und Dominique Brun eine Partitur von «Assaï» in Kinetographie Laban angefertigt. Das «Solo du Jeune Homme» aus dem Teil «Haro 1» wurde von Dominique Brun notiert. Die Arbeit des Notierens erforderte eine intensive Auseinandersetzung mit den Tänzerinnen und Tänzern. Die Choreologen erarbeiteten die räumlichen Aspekte gemeinsam mit den Tänzerinnen und Tänzern und die zeitlichen Aspekte mithilfe von Videoaufnahmen.

²³ Mevel, 2015, S. 4.

²⁴ Vgl. Després & Jacquot, o. J.

3 Kinetographie Laban

Die Tanzschrift Kinetographie Laban wurde im Jahr 1928 von Rudolf von Laban veröffentlicht. Er war Tanzpädagoge, Bewegungsanalytiker, Choreograph und Experte für Tanznotation.

Rudolf von Laban wurde am 15. Dezember 1879 in Ungarn geboren. Nach einer militärischen Karriere studierte er Kunst und Architektur in Paris. Von 1913 bis 1919 lebte er in der Künstlerkolonie auf dem «Monte Verità» in Ascona. Während dieser Zeit erforschte er «die natürliche Bewegtheit des Menschen».²⁵ Im Jahr 1920 begann Rudolf von Laban, sein System der Bewegungsanalyse und -notation zu entwickeln. In dieser Zeit wurde er zum einflussreichsten Vertreter des Ausdruckstanzes. Später investierte er in den Schul- und Theaterbetrieb. Es wurden insgesamt 20 Labanschulen eröffnet. Von 1937 bis 1938 flüchtete er aus Deutschland vor dem Nationalsozialismus über Paris nach England. Die Nationalsozialisten duldeten seine Arbeit nicht, da sie nicht ihrer Ideologie entsprach. Am 1. Juli 1958 starb Rudolf von Laban in England.

Die Kinetographie Laban hat ihren Ursprung an der Folkwangschule für Musik, Tanz und Sprechen in Essen, wo es eine Akademie der Tanzschriften und eine Bibliothek mit Partituren gab. Am zweiten Tänzerkongress in Essen im Jahr 1928 präsentierte Rudolf von Laban sein neues Tanznotationssystem. Sein System ist nicht wie andere Systeme auf das Tanzvokabular beschränkt. Die Kinetographie Laban geht allgemeiner von den natürlichen menschlichen Bewegungen aus, sodass jede Art von Bewegungen notiert werden kann. Rudolf von Laban war interessiert an einer Zusammenarbeit zwischen verschiedenen Kunstformen und wünschte sich auch eine Verwendung seines Notationssystems durch Filmschaffende. Der Aufwand, die Schrift zu erlernen, war jedoch für die Filmschaffenden zu gross und der Nutzen zu klein. Die Kinetographie von Rudolf von Laban wurde von Ann Hutchnison Guest zur Labanotation weiterentwickelt und von Albrecht Knust zur Kinetographie Laban. Die Unterschiede zwischen diesen Systemen sind gering und werden hier nicht erläutert. Rudolf von Laban verstand seine Kinetographie als kreatives, choreographisches Instrument:

«Meine neue Tanzschrift soll nicht nur ein Aufzeichnungs- und Konservierungsmittel sein, sondern wird durch ihre analytischen und synthetischen Möglichkeiten Klarheit und Einfachheit – die Forderung unserer Zeit – in die Tanzkomposition tragen.»²⁶

Die Analyse der Bewegung in Bezug auf «Raum, Zeit und Kraft»²⁷ ist die Basis des Notationssystems von Rudolf von Laban. Notiert werden alle Bewegungsänderungen. Das System basiert auf den Prinzipien der Eukinetik und der Choreutik, welche beide von Rudolf von Laban erforscht wurden. Die Eukinetik wird auch Antriebslehre genannt. Sie gibt den Bewegungsfluss und die Qualität der Bewegungen an. Die Eukinetik besteht aus den Perspektiven Raum, Zeit, Kraft und Bewegungsfluss. Die Choreutik ist die



Abbildung 2 Icosaeder auf dem Monte Verità.
Foto: Jael Müller

²⁵ Von Laban, 1920, zitiert nach Köhler, 2015, S. 62.

²⁶ Von Laban, 1928, zitiert nach Köhler, 2015, S. 70.

²⁷ Mühlmann, 1999.

Raumlehre, welche den Ikosaeder als Referenz nutzt.

Die Kinetographie Laban stützt sich auf ein Liniensystem, welches von unten nach oben parallel zur dargestellten Zeit verläuft. Daraus können der Rhythmus, die Dauer der Bewegung und die räumliche Koordination abgelesen werden. Die Abbildung 3 zeigt Spalten für verschiedene Körperteile und die Spalte für die Gewichtsübertragung. Zusätzliche Spalten können für weitere Körperteile hinzugefügt werden.

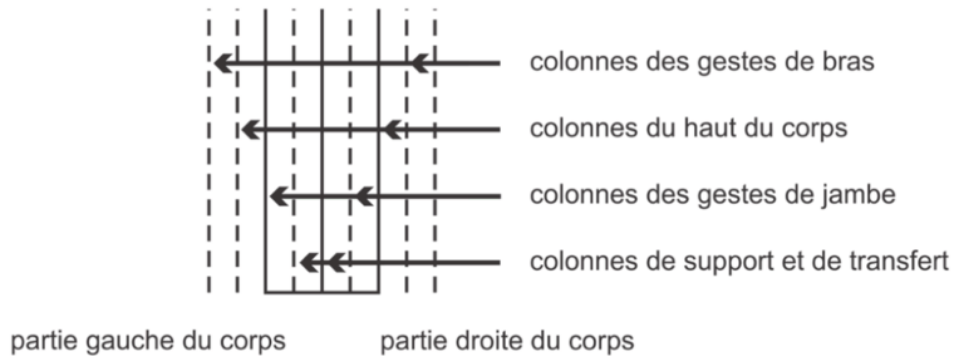


Abbildung 3 Liniensystem der Kinetographie Laban. Quelle: Challet-Haas, 1999, S. 14

Die Richtungszeichen, welche in die Spalten eingeschrieben werden, geben die Richtung der Bewegungen der entsprechenden Körperteile an. Somit stellt die Notation abstrahiert die Bewegungen des Körpers in Raum und Zeit dar. Die Abbildung 4 zeigt die verschiedenen Richtungszeichen. Diese Zeichen werden jeweils in das Liniensystem unter die dem Körperteil entsprechende Spalte geschrieben.

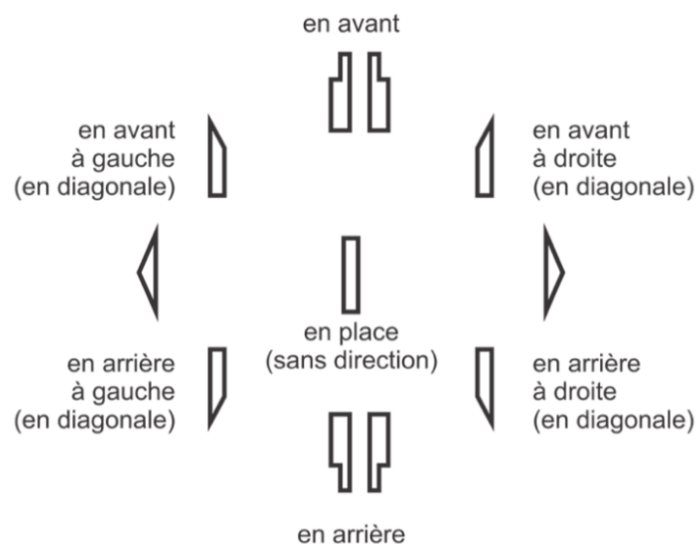


Abbildung 4 Richtungszeichen der Kinetographie Laban. Quelle: Challet-Haas, 1999, S. 15

Durch die verschiedenen Höhen bilden sich drei Ebenen, welche in der Abbildung 5 dargestellt sind.

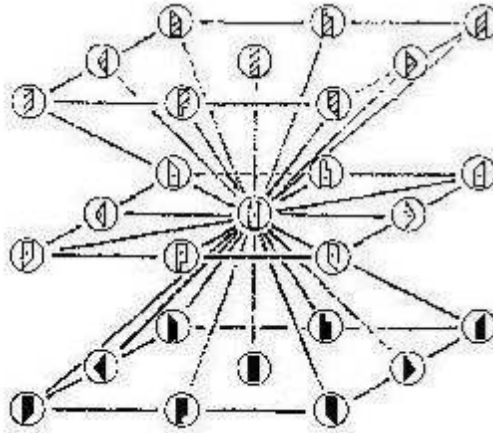


Abbildung 5 Ebenen der Kinetographie Laban. Quelle:
Laban nach Siebenthal, 2006, S. 7

Die Kinetographie Laban kann als System verstanden werden, welches von Tanzschaffenden auf der ganzen Welt genutzt werden kann. Das Notieren von Choreographien ist ein komplizierter Arbeitsprozess, der auf der Analyse der Bewegung beruht. Für diese Arbeit gibt es Spezialisten, die sogenannten Choreologen, welche von Choreographen oder Tanzenden für eine Rekonstruktion oder das Notieren eines Stückes engagiert werden.

4 Rekonstruktion: Dechiffrage und Interpretation des «Solo du Jeune Homme»

Der Begriff der Rekonstruktion beinhaltet in dieser Arbeit den Prozess, bei dem ein Werk aus dem Kulturerbe Tanz dechiffriert und interpretiert wird.

4.1 Arbeitsprozess der Rekonstruktion

In einer ersten Phase habe ich mir einen Überblick über Dominique Bagouets Tanzerbe verschafft. Über die Plattform «Numeridanse»²⁸ habe ich Videos von diversen Stücken von Dominique Bagouet visioniert und daraus eine Vorauswahl von möglichen Soli getroffen. Danach habe ich Anne Abeille, Kontaktperson der «Carnets Bagouet», angefragt, von welchen Soli meiner Vorauswahl Partituren existieren. Sie machte mir genauere Angaben zu den Soli und stellte mir schliesslich die Partitur des «Solo du Jeune Homme» zur Verfügung. Ausserdem hat sie mich auf die Plattform «FANA danse et arts vivants»²⁹ verwiesen, für die ich dann einen Zugang beantragt habe und über die ich weitere Informationen über die Soli erhalten habe. Schliesslich habe ich mich für das «Solo du Jeune Homme» aus dem Stück «Assaï» entschieden, welches in Kinetographie Laban festgehalten ist. Dieses Solo fasziniert mich, da es sehr rhythmisch und komplex im Raum ist und aus klaren Bewegungen besteht. Aus zeitlichen Gründen habe ich mich darauf beschränkt, die Takte 1 bis 24 zu rekonstruieren.

In einer zweiten Phase eignete ich mir im Selbststudium mithilfe der «Einführung in die Kinetographie Laban» von Christine Eckerle³⁰ Grundlagen der Kinetographie Laban an. Unklarheiten und weiterführende Fragen konnte ich danach mit Karin Hermes klären.

Anschliessend habe ich mit der Dechiffrage der Partitur begonnen, wobei ich zuerst bewusst verzichtet habe, Videoaufnahmen zu sichten. Ich habe mit den Bewegungen der Beine begonnen und habe dann nach und nach die Bewegungen des Rumpfes, des Brustkorbes, der Arme, der Ellbogen, der Handgelenke und der Handflächen dechiffriert.

Weil ich beim Dechiffrieren die Bewegungen genau analysierte und mir überlegte, wie ich zum Beispiel einen gewissen Sprung auszuführen habe, wusste ich plötzlich nicht mehr, wie ich dieselbe Bewegung spontan ausführen würde. Ich habe also die Bewegungen, welche mir bekannt sind, in Frage gestellt und analysiert. In der Bewusstwerdung präziser Abläufe waren besonders die Sprünge herausfordernd.

Im regelmässigen Austausch mit Karin Hermes konnte ich Details in der Partitur klären, welche in der Einführung von Christine Eckerle nicht erläutert waren. Ausserdem konnte ich mit ihr meinen Arbeitsprozess der Rekonstruktion überprüfen. Dabei habe ich in zwei Fällen auch die Videoaufzeichnung der Uraufführung des Solos³¹ konsultiert, da ich nicht sicher war, ob es unpräzise Stellen in der Partitur gibt. Beim ersten Fall konnte ich überprüfen, wie hoch die Sprünge am Anfang des Solos sind. Bei einer anderen Stelle bestätigte das Video, dass die Fussspitze das Knie beim Springen tatsächlich nicht berührt. Karin Hermes beschreibt diese Zusammenarbeit von Video und Notation wie folgt:

«Schlussfolgernd lässt sich aus den Erfahrungen mit den zwei Rekonstruktionen [...] sagen, dass sämtliche Medien eingesetzt werden müssen, um eine Rekonstruktion zu erarbeiten»³²

²⁸ Vgl. Hervieu, o. J.

²⁹ Vgl. Després & Jacquot, o. J.

³⁰ Eckerle, 1996.

³¹ Vgl. Després & Jacquot, o. J.

³² Hermes, 2010, S. 178.

Die Rekonstruktion des Solos ging von der Dechiffrierung der einzelnen Zeichen in der Partitur aus, welche einzelne Bewegungen darstellen, und baute dann komplexere Bewegungen zu längeren Bewegungsphrasen und schliesslich zum Solo zusammen. Dabei war die Dechiffrierung der Zeichen des Notationssystems weniger schwierig als die anschliessende Koordination der einzelnen Bewegungen und die Synthese der komplexen Bewegungsabläufe.

Nachdem ich die Partitur dechiffriert hatte, musste ich das Solo viele Male tanzen, damit mein Körper sich die Choreographie merken konnte. Das Erlernen der Choreographie über die Dechiffrierung der Partitur war ein analytischer Prozess. Der Wechsel von der hauptsächlich intellektuellen Arbeit zur körperlichen Arbeit war herausfordernd. So fühlte sich das Solo beim Tanzen zuerst sehr statisch an. Erst nach einer Phase der Repetition kam mehr Fluss in die Bewegung. Dabei wurde mir bewusst, dass meine statische Wahrnehmung der Choreographie teilweise auch mit dem Tanzstil von Dominique Bagouet zusammenhängt.

Während des Arbeitsprozesses der Dechiffrierung und der Auseinandersetzung mit der Kinetographie Laban habe ich begonnen, im Tanzunterricht meine eigenen Bewegungen zu analysieren. Ich habe reflektiert, wie ich eine Bewegung genau ausführe, von welchem Körperteil aus ich sie initiiere, und in welche Richtungen meine Bewegungen anatomisch gehen können. Ich wurde viel aufmerksamer auf Details und kleine Unterschiede in Bewegungsabläufen.

4.2 Filmen

Das rekonstruierte «Solo du Jeune Homme» wurde gefilmt mit dem Ziel, das Resultat des Arbeitsprozesses zu dokumentieren. Das Video hat nicht den Anspruch, ein künstlerisch-ästhetisches Filmprodukt zu sein.

Das «Solo du Jeune Homme» wurde mit einer Fotokamera, Sony Cyber-Shot DSC-HX400, und einem Stativ gefilmt. Nach mehreren Aufnahmen habe ich mich schliesslich für folgende Kameraeinstellungen entschieden: gerade von vorne, Kamera etwa auf Augenhöhe.

Bei den ersten Drehversuchen war es schwierig, mich nicht von der Kamera ablenken zu lassen. Mit der Zeit gelang es mir dann aber, mich auf das Tanzen zu konzentrieren und präsent zu bleiben wie in einer Vorstellungssituation.

Den Schnitt des «Solo du Jeune Homme» habe ich einfach gestaltet. Der Originalton der Aufnahme wurde beim Schnitt ausgeblendet und die Musik wurde als separate Tonspur unterlegt.

5 Rekreation: Choreographie und Interpretation des eigenen Solos

Der Begriff Rekreation beinhaltet in dieser Arbeit den Prozess, bei dem ein eigenes Solo – inspiriert durch ein rekonstruiertes Werk – choreographiert und interpretiert wird. Die (Re-)Kreation ist das künstlerische Produkt dieses Prozesses.

5.1 Arbeitsprozess der Rekreation

Zu Beginn des Arbeitsprozesses habe ich die Musik ausgewählt, zu der ich mein Solo choreographieren wollte: «People are strange» von der Gruppe «The Doors». Dominique Bagouet hatte dieses Lied in seiner Choreographie «Le saut de l'ange» eingesetzt. Der weiche und verspielte Musikstil dieses Liedes steht im Kontrast zur ernsten und mysteriösen Instrumentalmusik «Haro 1» im «Solo du Jeune Homme».

In einem nächsten Schritt suchte ich nach Methoden, wie ich die (Re-)Kreation choreographieren könnte, und habe folgende Grundidee skizziert: Grundsätzlich sollte mein Solo eine Entwicklung von Dominique Bagouets Tanzstil zu meinen Bewegungen darstellen. Ausserdem wollte ich einen besonderen Fokus auf die Hände und die Gestik setzen, welche für den Tanzstil von Dominique Bagouet typische Elemente sind.

Konkret bin ich beim Choreographieren wie folgt vorgegangen: Ich habe die Choreographie des «Solo du Jeune Homme» in kurze Bewegungsphrasen eingeteilt und die Partitur in die entsprechenden Stücke zerschnitten. Anschliessend habe ich sieben Bewegungsphrasen ausgewählt, welche mir typisch für den Stil von Dominique Bagouet erschienen oder mir besonders gut gefielen. Mit diesen Bewegungen habe ich improvisiert und sie neu so angeordnet, dass einerseits die Anfänge und Enden möglichst gut aneinander passten und andererseits ein längerer Bewegungsbogen entstand. Zusätzlich fügte ich einen Übergang und weitere kleine Details hinzu. So entstand der Anfang der (Re-)Kreation, welcher sich stark an das «Solo du Jeune Homme» anlehnt. Es folgte nun eine zweite Improvisationsphase, in welcher ich eigene Bewegungen generierte, die einzelne Details von Bagouets Bewegungen enthielten. In dieser Improvisationsphase profitierte ich von einer differenzierteren Wahrnehmung meiner Bewegungen aufgrund des Arbeitsprozesses der Dechiffriage.³³

Als Kontrast zu Dominique Bagouets Choreographie habe ich in den Hauptteil auch Bodensequenzen eingebaut. Am Schluss meines Solos fokussierte ich wieder auf typische Elemente von Dominique Bagouets Choreographien. So schloss sich der Kreis von den Bewegungsphrasen aus dem «Solo du Jeune

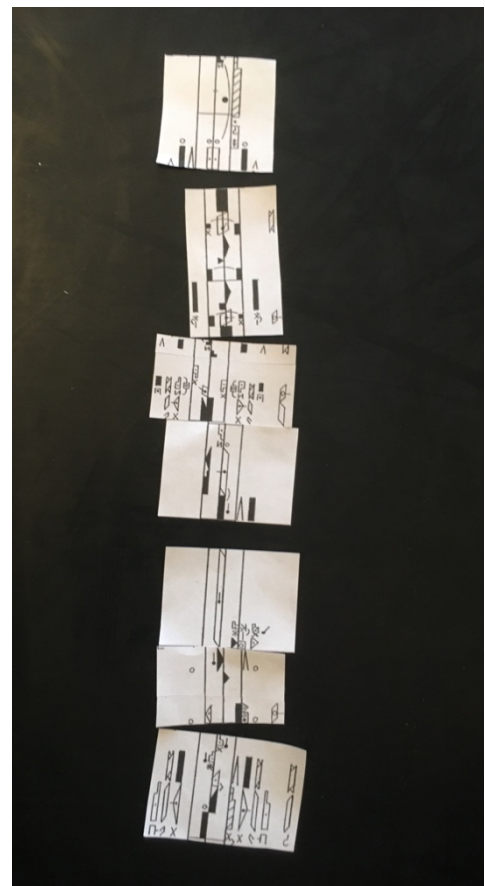


Abbildung 6 Sieben Partiturstücke aus dem Arbeitsprozess der Rekreation

³³ Vgl. Kapitel 4.1 Arbeitsprozess der Rekonstruktion.

Homme» über neu kreierte Bewegungen zu einem Ende, welches wieder typisch für den Stil von Dominique Bagouet ist.

Die Kostümauswahl basierte auf dem Kostüm der Uraufführung des Stückes «Assaï».³⁴ Das originale Kostüm des «Jeune Homme» war ein weiss-grün gestreifter Hosenanzug mit kurzen Ärmeln und Hosenbeinen. Deshalb habe ich mich ebenfalls für einen Hosenanzug entschieden, der jedoch schwarz mit langen Ärmeln und Hosenbeinen ist. Die Farben des Originalkostüms habe ich miteinbezogen, indem ich mir meine Handflächen weiss-grün gestreift angemalt habe. Damit wollte ich den Fokus auf die Hände und das für Dominique Bagouet typische Element der Gestik lenken. Mit diesem Detail konnte ich beim Choreographieren spielen und meine Handbewegungen unterstreichen.

Die (Re-)Kreation ist ein Zusammenspiel zwischen Anlehnungen an und Kontrasten zu Dominique Bagouets «Solo du Jeune Homme» und Tanzstil. Dieses Prinzip kann auch als Wechsel zwischen Nähe und Distanz beschrieben werden.

5.2 Filmen

Ich habe aus praktischen Gründen darauf verzichtet, eine Vorstellung zu planen. Die Interpretation für das Video war also gleichzeitig die Uraufführung der (Re-)Kreation. Deshalb wurde dieses Video mit mehr Aufwand produziert als dasjenige des «Solo du Jeune Homme», obwohl auch hier das Ziel dokumentarisch war.

Für diese Videoaufnahmen wurde wieder das gleiche Material verwendet: Fotokamera, Sony Cyber-Shot DSC-HX400 und Stativ.

Damit die Bewegungen möglichst genau dokumentiert werden konnten, wurden mehr Videoaufnahmen erstellt als beim «Solo du Jeune Homme», mit unterschiedlichen Kameraeinstellungen: verschiedene Seitenansichten und von vorne, unterschiedliche Höhen der Kamera, einzelne Nahaufnahmen bestimmter Bewegungen.

Die Schwierigkeit beim Tanzen während des Filmens bestand wiederum darin, konzentrieren und präsent zu sein. Eine weitere Herausforderung stellte die nasse Farbe auf meinen Händen dar, da ich keinen Halt auf dem Boden hatte. Deshalb tanzte ich die choreographische Bodenphrase ohne Farbe auf meinen Händen.

Der Schnitt dieses Videos wurde ebenfalls aufwändiger gestaltet, mit dem Ziel, auf wichtige Bewegungen zu fokussieren und Details sichtbar zu machen. Trotzdem zeigt die Aufnahme zu jedem Zeitpunkt, welche Bewegungen der ganze Körper ausführt. Auch hier wurde der Originalton der Aufnahme beim Schnitt ausgeblendet und die Musik als separate Tonspur unterlegt.

5.3 Analyse der (Re-)Kreation

Die mit Sternchen (*) markierten Fachtermini werden im Glossar im Anhang 3 erläutert. Als Orientierungshilfe dienen jeweils die Zeitangaben des Videos.

5.3.1 Bewegungsstruktur

Auf einer strukturellen Ebene werde ich den Ablauf der Bewegungen in der (Re-)Kreation analysieren, indem ich sie in Worten beschreibe. Die Analyse ist in drei Teile gegliedert, welche im Kapitel 5.1 Arbeitsprozess der Rekonstruktion beschrieben werden.

³⁴ Vgl. Després & Jacquot, o. J.

Anfang: Bewegungssphrasen aus dem «Solo du Jeune Homme» - Nähe

Am Anfang meines Solos schleife ich über ein «Plié»* zur Seite und drehe den Kopf in dieselbe Richtung. Die Arme halte ich seitlich des Körpers, wobei die Handflächen nach aussen gerichtet und die Arme gebogen sind. (00:08-00:10) Nach zwei kleinen Schritten vorwärts in der fünften Position* folgt ein seitliches «Sissonne»*, der Kopf bleibt zur Seite gedreht. (00:10-00:13) Dann schleife ich in die vierte Position* (00:13-00:14), aus welcher ich «en-dedans»* drehe. Das rechte Bein halte ich vorne in einer «Attitude»* und den rechten Arm rund vor mir. Eine zweite Drehung wird vom linken Bein initiiert und endet in der Diagonalen (00:14-00:20). Es folgt ein «Attitude»*-Sprung vorwärts (00:20-00:23), anschliessend kleine Sprünge und «Chassées»*, welche «en face»* in der ersten Position* enden (00:23-00:28). Nach einer «Off Balance»* ende ich in der vierten Position* (0:28-0:30).

Hauptteil: Bodensequenzen mit neu kreierten Bewegungen - Distanz

Als nächstes drehe ich den Kopf nach rechts (00:31) und falle auf die rechte Hand. Es folgt ein Schleifen über den Boden mit nach vorne gehaltenem linken Arm (00:31-00:37). Der anschliessende Sprung endet in einer einseitigen Brücke (00:37-00:40). Der rechte Fuss schleift aus dieser Position gerade weiter, bis ich auf dem Rücken auf dem Boden liege und das linke Bein anwinkle (00:40-00:45). Nun krabbelt die linke Hand über den Oberkörper und den ausgestreckten rechten Arm (00:45-00:55). Durch den Zug der linken Hand rolle ich über den Boden. Ich knie mich mit einem gebückten Oberkörper hin. Der Blick ist auf die Hände gerichtet, welche auf den Beinen liegen (00:55-01:01). Auf den Impuls der Hände drehe ich die Arme seitlich und den Kopf nach rechts. Aus dieser Position bewege ich die Hände bis vor das Gesicht, in dem ich sie wiederholt drehe, sodass abwechslungsweise Handflächen und Handrücken zu sehen sind (01:01-01:07). Nach dieser fächerartigen Bewegung klatsche ich fünfzehn Mal in die Hände, wobei der Abstand der Hände immer grösser wird (01:07-01:14). Dann löst wieder ein Impuls der Hände die Bewegung in dieselbe Arm- und Kopfposition wie vor dem Klatschen aus (01:15). Anschliessend ziehe ich mich zusammen, rolle über den Rücken mit den Beinen in einer Grätsche und stehe in diagonalen Richtung auf (01:15-01:18). In dieser Diagonalen folgen zwei Sprünge in parallelen «Passés»*, die in der Mitte des Raumes in einer nach vorne geöffneten grossen vierten Position* enden (01:18-01:21).

Schluss: Freie Bewegungen nach Dominique Bagouets Tanzstil - Nähe

Der rechte Arm kreist vertikal nach vorne über meinen Kopf und wird auf Brusthöhe gehalten. Diese Armbewegung initiiert folgende Handbewegung: Der Daumen und der Zeigefinger der rechten Hand berühren sich, während der Mittelfinger, der Ringfinger und der kleine Finger abgespreizt sind. Den linken Arm hebe ich von unten auf Brusthöhe, bis die sich berührenden Spitzen des linken Daumens und des linken Zeigefingers jene der rechten Hand berühren. Nachdem sich zuerst die Zeigefinger von den Daumen trennen, berühren sich Mittelfinger, Ringfinger und kleine Finger nacheinander (01:21-01:32). Ausgehend von dieser kugelartigen Haltung der Hände berühren sich alle Fingerspitzen zentriert. Auf den Impuls der rechten Hand folgt ein vertikaler Kreis des rechten Armes nach hinten. Dabei bewege ich mich in die erste Position* mit seitlich abgespreizten Armen (01:32-01:38). Ich öffne meine Hände und spreize die Finger, während ich die Knie in die Schlussposition des «Grand Plié»* biege (01:38-01:43).

5.3.2 Bewegungsqualität

Auf einer zweiten Ebene analysiere ich die Qualität von fünf ausgewählten Bewegungen, welche in dem Kapitel 5.3.1 Bewegungsstruktur beschrieben wurden.

Bewegung 1 (00:08-00:13):

Das «Plié»* beginnt synchron mit dem Anheben der Arme und dem Drehen des Kopfes. Im «Plié»* spüre ich eine vertikale Spannung, aus welcher ich die Kraft nehme, um schnell in der fünften Position* die Füße zu schliessen.

Bewegung 2 (00:20-00:23):

Das «Plié»* ist der Ansatz zum «Attitude»*-Sprung. Ich gehe tief ins «Plié»* und stosse mich daraus ab, damit ich Sprungkraft aufbringen kann. Während des Sprungs schlagen die Beine kurz nacheinander nach oben. Ich halte dabei den Oberkörper leicht nach vorne, damit ich sanft landen kann. Somit ist mein Körper in der Luft diagonal ausgerichtet. Der Fokus* ist nach rechts unten gerichtet, während ich in die Höhe springe.

Bewegung 3 (00:45-00:55):

Die Finger krabbeln langsam in kleinen Bewegungen über den Oberkörper. Es besteht eine Beziehung zwischen den beiden Händen, wie wenn die rechte Hand die linke Hand anziehen würde. Diese Beziehung geht in den Zug der linken Hand über, wobei der ganze Körper mitgezogen wird. Die Intensität des Zuges löst aus, dass ich über den Boden rolle.

Bewegung 4 (01:20-01:36):

Die Finger- und Handbewegung ist isoliert vom ganzen Körper. Die Daumen und Zeigefinger bilden einen Kreis, indem sie sich langsam voneinander entfernen. Mit Widerstand berühren sich die anderen Fingerspitzen. Die Hände umfassen einen kugelförmigen Leerraum. Die Spannung in den Händen konzentriert sich auf den Berührungspunkt aller Fingerspitzen. Aus der Kraft dieser Spannung resultiert der Impuls der rechten Hand, welche die nächste Bewegung initiiert.

Bewegung 5 (01:38-01:43):

Ich spreize die Finger weitmöglichst. Dies geschieht kontinuierlich, während ich meine Knie kontrolliert in ein «Grand Plié»* biege. Im «Grand Plié» ist eine vertikale Kraft nach unten und oben spürbar. Bei dieser Bewegung ist der Fokus* stets gegen vorne gerichtet.

5.4 Notieren

Nachdem ich bei der Dechiffrage die erlernten Kenntnisse der Kinetographie Laban rezeptiv angewendet hatte, wollte ich das System auch produktiv erfahren, indem ich drei Teile meines Solos notierte. Durch die Notation konnte ich die ausgewählten Teile meines Solos zusätzlich zum Video dokumentieren. Aufgrund des hohen zeitlichen Aufwandes wählte ich ein selektives Vorgehen und verzichtete darauf, die ganze (Re-)Kreation zu notieren. Jede der drei notierten Partituren illustriert einen speziellen Aspekt des Solos. Karin Hermes gab mir wichtige Hinweise für das Notieren und überprüfte meine Partituren.

Bevor ich die drei exemplarischen Partituren der (Re-)Kreation erläutere, erkläre ich die dafür verwendeten Zeichen:³⁵

³⁵ Vgl. Kapitel 3 für weitere Erklärungen zu der Kinetographie Laban.

Dem Glossar der Körperteile in der Abbildung 7 können die Zeichen für die verschiedenen Körperteile entnommen werden.

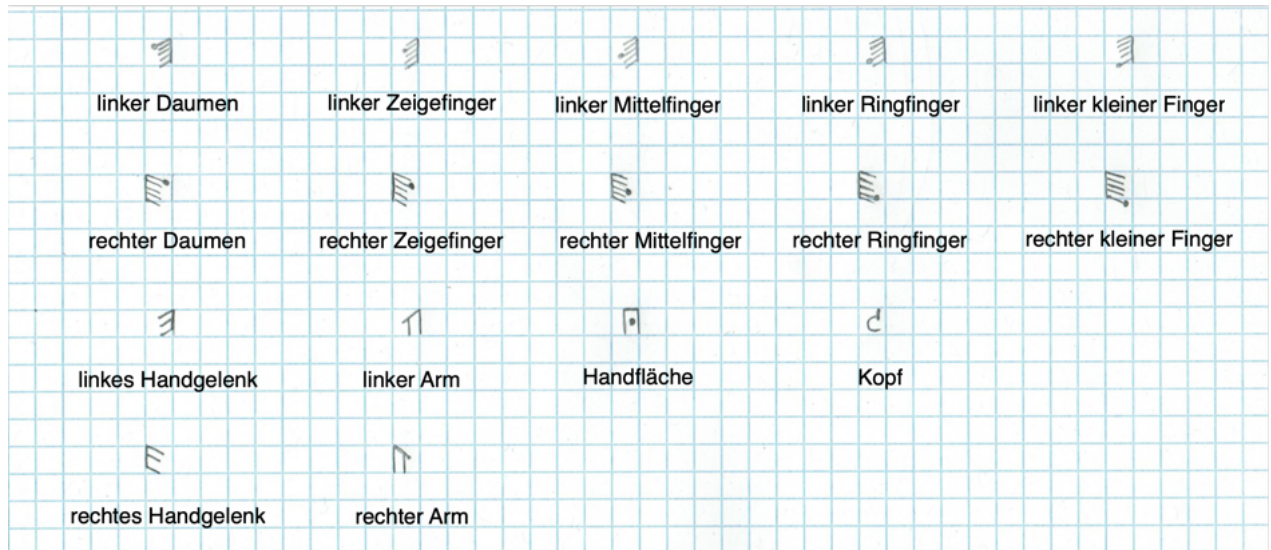


Abbildung 7 Glossar der Körperteile

In der Notation der Bodenwege gibt es geschlechterspezifische Zeichen für die Anfangs- und Endposition des Tanzenden, wie dargestellt in der Abbildung 8.

Anfangsposition	○	für eine Frau,	●	für einen Mann.
Endposition	△	für eine Frau,	▲	für einen Mann.

Abbildung 8 Anfangs- und Endpositionen bei Bodenwegskizzen. Quelle: Eckerle, 1996, S. 27

Die zwei Raummasszeichen in der Abbildung 9 zeigen in meiner Partitur die Flexion der Handgelenke beziehungsweise das Weiten der Finger.

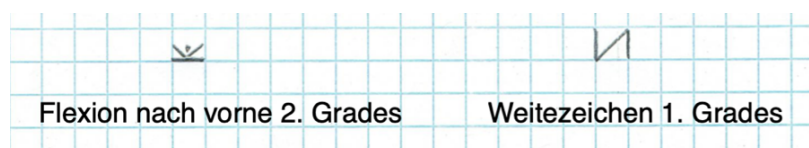


Abbildung 9 Raummasszeichen

Partitur 1: Notation der Gestik

Die Partitur in der Abbildung 10 und die entsprechende Abbildung 11 zeigen eine typische Stelle aus meinem Solo, bei der die Hände im Fokus stehen. Die Analyse dieser Position ist interessant, da es sich um eine nicht natürliche Haltung der Hände handelt.

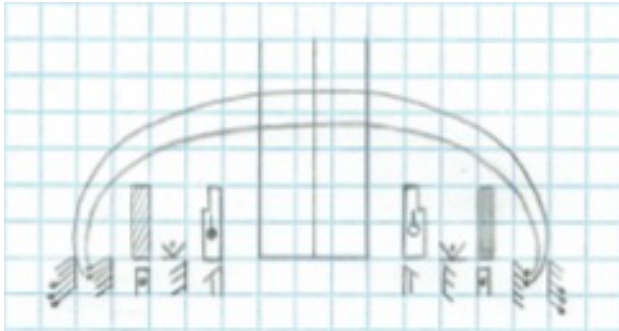


Abbildung 10 Notation der Gestik



Abbildung 11 Gestik

Partitur 2: Notation der Sprungsequenz

Die Partitur der Sprungsequenz meines Solos in der Abbildung 12 zeigt eine Sprungsequenz, welche im «Solo du Jeune Homme» vorkommt und welche ich verändert habe, indem ich meine Arme am Körper halte. Dieser Unterschied ist in der Partitur meines Solos in der Armgestenspalte ersichtlich. Der kleine Kreis über dem Richtungszeichen ist ein Pausenzeichen, welches angibt, dass diese Position der Arme so gehalten bleibt. Der Vergleich der Partituren zeigt also die Veränderung der Sprungsequenz in meinem Solo.

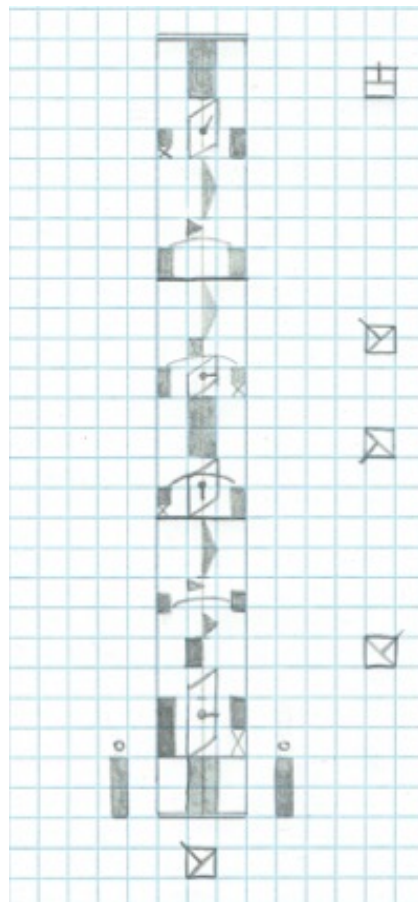


Abbildung 12 Sprungsequenz meines Solos (00:23-00:28)

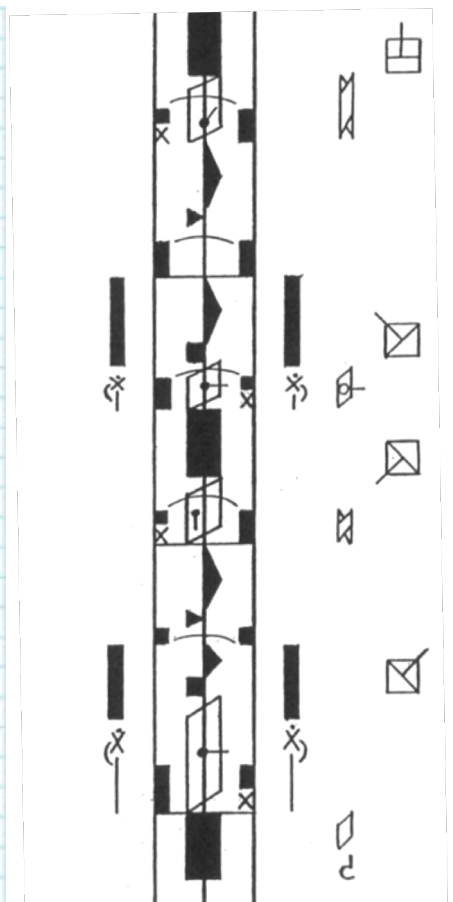


Abbildung 13 Sprungsequenz des «Solo du Jeune Homme» (00:28-00:32). Partitur: Dominique Brun

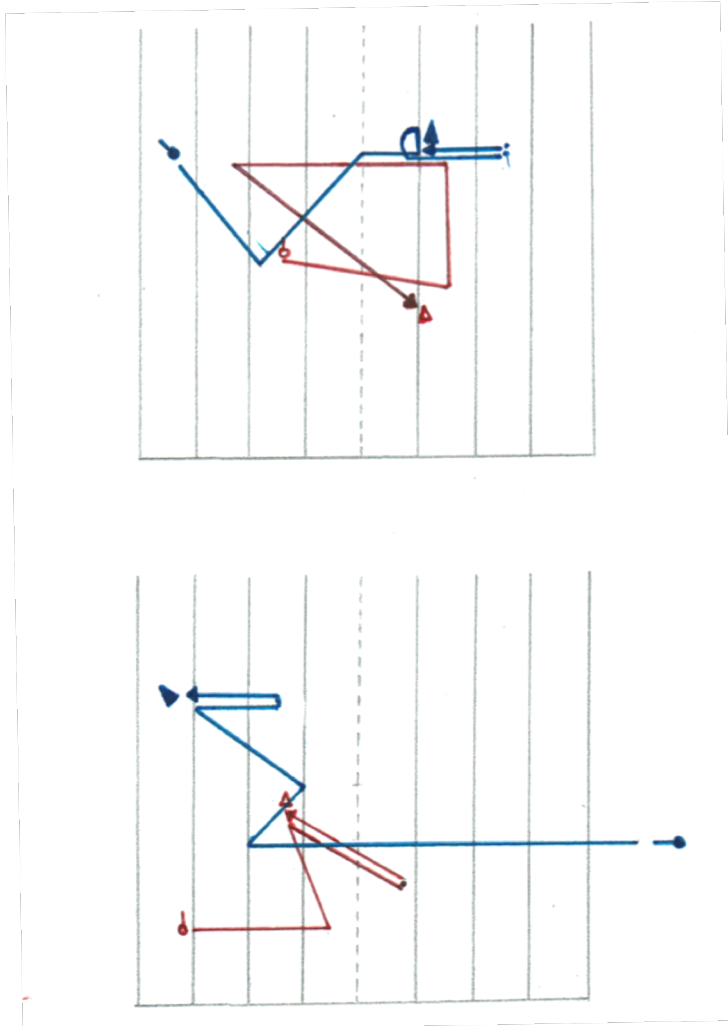


Abbildung 14 Vergleich der Bodenwege meines Solos (rot) und des «Solo du Jeune Homme» (blau)

Partitur 3: Notation der Bodenwege

Die Bodenwegskizzen in der Abbildung 14 habe ich auf Grund einer Analyse meines Videos angefertigt. Die Partitur hat hier einen dokumentarischen Mehrwert, da die Bodenwege in den Skizzen besser ersichtlich sind als im Video. Meine Bodenwegskizze (rot) habe ich über die Bodenwegskizze des «Solo du Jeune Homme» (blau) gelegt. Die Angaben zu den weiteren Tänzerinnen und Tänzern auf der Bühne während des «Solo du Jeune Homme» habe ich weggelassen, da es übersichtlicher ist.

In der unteren Bodenwegskizze ist der erste Teil des «Solo du Jeune Homme» und der Anfang der (Re-)Kreation angegeben. Die obere Skizze zeigt den zweiten Teil des «Solo du Jeune Homme» und den Hauptteil und Schluss der (Re-)Kreation.

6 Reflexion: Synthese und Schlussfolgerungen

Durch das Eintauchen in das Kulturerbe Tanz am Beispiel des «Solo du Jeune Homme» von Dominique Bagouet, mittels der Kinetographie Laban, konnte ich meine Fragestellungen analysieren und beantworten.

Als zentrale Fragestellung wurde einleitend formuliert, wie die Rekonstruktion des «Solo du Jeune Homme» die Rekreation, das heisst den kreativen Prozess beim Choreographieren des eigenen Solos beeinflusst. Einerseits wurde ich durch die analytische Arbeit der Dechiffage aufmerksamer auf Details in Bewegungsabläufen. Meine Bewegungswahrnehmung wurde präziser und differenzierter. Andererseits habe ich über die Rekonstruktion und die Auseinandersetzung mit dem Tanzstil von Dominique Bagouet mein Bewegungsrepertoire erweitert. Eine weitere Erkenntnis war, dass sich mein Körper nach der intellektuellen Arbeit der Dechiffage die Choreographie erst durch häufiges Üben merken konnte. Zudem kam durch die Repetition mehr Fluss in meine Bewegungen.

Wie im Kapitel 5.1. beschrieben, habe ich im Arbeitsprozess der Rekreation – ausgehend von Bewegungsphrasen von Dominique Bagouet – die Bewegungen meines Solos nach dem Prinzip des Wechsels zwischen Nähe und Distanz choreographiert. Die Reihenfolge der Bewegungsphrasen von Dominique Bagouet als auch die Kreation neuer Bewegungen erforderten intensive Improvisationsphasen. Dabei profitierte ich von einer differenzierten Wahrnehmung der Bewegungen.

In beiden Arbeitsprozessen habe ich also erfahren, dass es wichtig ist, jede Bewegung zur eigenen werden zu lassen, um sie gut zu interpretieren: durch Repetition bei der Rekonstruktion und durch Improvisation bei der Rekreation.

Folgende Erkenntnisse habe ich während meines Arbeitsprozesses über die Rolle der Kinetographie Laban im Vergleich zur Rolle von Videoaufnahmen für das Kulturerbe Tanz gewonnen.

Die Orientierung in einer schriftlichen Partitur ist einfacher als in einem Video, in dem man vorwärts und rückwärts spulen muss. So fand ich es auch nach der Dechiffage praktisch, die Partitur zu konsultieren, um Details zu klären.

Eine Partitur resultiert aus einer möglichst objektiven Bewegungsanalyse und wird oft über längere Zeit hinweg angefertigt, während ein Video eine individuelle Interpretation dokumentiert.

Das Video ist ein zweidimensionales Medium und kann die dreidimensionale Bewegung im Raum nicht gut erfassen. Die Kamera zeichnet Bewegungen ausserhalb ihres Blickfeldes nicht auf, während die Notation analytisch funktioniert und kein eingeschränktes Blickfeld hat.

Das Erlernen des Notationssystems und die Anwendung sind aufwändig. Dies erklärt zumindest teilweise, dass Interpreten und Choreographen Bewegungsnotationssysteme in der Regel nicht beherrschen und nur wenige Institutionen regelmässig Partituren ihrer Choreographien durch Choreologen anfertigen lassen. Video- und Filmtechnik wurden in den letzten Jahrzehnten hingegen immer einfacher und kostengünstiger und können von Tanzschaffenden einfach genutzt werden trotz dem Vorbehalt des eingeschränkten Blickfeldes und der Zweidimensionalität. Diese Mechanismen der Anwendung von Arbeitsmethoden und -medien habe ich dank der Erarbeitung der Rekonstruktion und der Rekreation verstanden.

Die Frage, ob die «Carnets Bagouet» ihr Ziel erreichen, das Tanzerbe von Dominique Bagouet, nachfolgenden Generationen von Tänzerinnen und Tänzern zu überliefern, kann ich nach meinem Arbeitsprozess positiv beantworten. Bald dreissig Jahre nach dem Tod von Dominique

Bagouet hatte ich als Teil einer nächsten Generation dank den «Carnets Bagouet» Zugang zu vielfältigem Material, um in sein Tanzerbe einzutauchen. Anne Abeille unterstützte mich bei meinen Recherchen, indem sie mir Material zur Verfügung stellte und mir half, mich in den disparaten Archivbeständen zurecht zu finden.

Im Rahmen dieser Maturaarbeit musste ich mich auf einige wichtige Punkte konzentrieren. Als Weiterführung meiner Arbeit könnte ich meinen Arbeitsprozess - die Rekreation ausgehend von der Rekonstruktion - auf andere Werke von Dominique Bagouet oder von anderen Choreographen anwenden. Die Kinetographie Laban könnte ich dabei weiter üben und meine Kenntnisse vertiefen.

Ich bleibe fasziniert für die Auseinandersetzung mit dem Kulturerbe Tanz und bin sehr dankbar für die Erfahrungen, welche ich im Rahmen dieser Maturaarbeit gewonnen habe. Von diesen Erkenntnissen werde ich profitieren als Projektleiterin für die Wiederaufnahme des Stückes «In der grünen Ecke des Kreises» von Karin Hermes am Festival «kulturerbe, tanz!» im Juni 2020.

Literaturverzeichnis

- Abeille, Anne (1996). Il était deux fois Assaï. *Marsyas*, n° 37-38. Paris: IPMC, 73-77.
- Abeille, Anne (2014). *Assaï. Chorégraphie de Dominique Bagouet. Dossier documentaire*.
Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/pedagogie/Dossier_Assai.pdf.
- Abeille, Anne & Bastien, Marion (2003). *Les Carnets Bagouet*.
Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/fr/carnets/index.html.
- Abeille, Anne & Rochereau, Jean (2017). Un collectif de danseurs à l'oeuvre. *Les Carnets Bagouet. Culture et Recherche*, n° 136. Paris: Ministère de la Culture.
- Atesöz-Dorge, Bengi (2012). *Écrire la danse? Dominique Bagouet*. Paris: Orizons.
- Bastien, Marion & Fügedi, János (2013-2014). *Proceedings of the twenty-eighth biennial conference*. Budapest: International Council of Kinetography Laban.
- Brun, Dominique (2004). *A propos de la notation d'Assaï*.
- Bruno, Marianne (2008). *Entretien avec Anne Abeille sur les archives des Carnets Bagouet*.
Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/034_texte_bagouet.pdf.
- Challet-Haas, Jacqueline (1999). *Grammaire de la notation Laban, Volume 1*. Pantin: Centre national de la danse, Département du développement de la culture chorégraphique, Centre national d'écriture du mouvement.
- Challet-Haas, Jacqueline (1999). *Grammaire de la notation Laban, Volume 2*. Pantin: Centre national de la danse, Département du développement de la culture chorégraphique, Centre national d'écriture du mouvement.
- Delacote, Claire (2016). *Les descendants de la nouvelle danse française Héritage. Transmission et évolution du répertoire de Dominique Bagouet*. (Mémoire, Ecole Supérieure de gestion et de médiation des Arts).
Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/fr/ressources/biblio.html.
- Després, Aurore & Jacquot, Sébastien (o. J.). *FANA Danse & Arts vivants*. Besançon: Université de Franche-Comté.
Abgerufen am 4.8.2019 von <https://fanum.univ-fcomte.fr/fana/>.
- Dheygere, Éliane (1993). *Lettre à Dominique Bagouet*.
Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/038_texte_bagouet.pdf.
- Eckerle, Christine (1996). *Einführung in die Kinetographie Laban*. Essen: C.Eckerle.
- Frétard, Dominique (1992). *La mort de Dominique Bagouet. Le saut de l'ange*.
Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/110_texte_bagouet.pdf.
- Ghaninenadji, Laura (2004). *Entretien avec Anne Abeille*.
Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/034_texte_bagouet.pdf.
- Ginot, Isabelle (1993). *Les carnets bagouets – l'invention de la mémoire*.
Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/024_texte_bagouet.pdf.
- Ginot, Isabelle (1998). La composition comme fonction. *Nouvelles de danse*, n° 36/37.
Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/037_texte_bagouet.pdf.

- Ginot, Isabelle (1999). *Dominique Bagouet, un labyrinthe dansé*. Paris: Centre national de la Danse.
- Glandier, Bernhard (1993). *Hommage à Dominique Bagouet*.
Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/039_texte_bagouet.pdf.
- Gubernatis, Raphaël de (1992). Dominique Bagouet, la planète disparue. *Le nouvel observateur*.
Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/010_texte_bagouet.pdf.
- Gubernatis, Raphaël de (2012). *DANSE. Hommages à Dominique Bagouet*.
Abgerufen am 6.2.2019 von www.nouvelobs.com/culture/20121129.OBS0908/danse-hommages-a-dominique-bagouet.html.
- Griesbeck, Christian (1996). *Einführung in die Labanotation*.
Abgerufen am 6.2.2019 von <https://user.uni-frankfurt.de/~griesbec/LABAN.HTML>.
- Hermes, Karin (2010). Choreografie im hermeneutischen Prozess. Reflexionen zur künstlerisch-methodischen Recherche anhand von Beispielen. In Thurner, Christina & Wehren, Julia (Hrsg.), *Original und Revival, Geschichts-Schreibung im Tanz*. Zürich: Chronos Verlag, 169-179.
- Hervieu, Dominique (o. J.). *Numeridanse. La plateforme multimédia de la danse*. Lyon: Maison de la danse.
Abgerufen am 12.10.2019 von www.numeridanse.tv.
- Hutchinson, Ann (1977). *Labanotation, The System of Analyzing and Recording Movement*. New York: Theater Arts Books.
- Jarry, Isabelle (1998). *Dominique Bagouet. Au Ciel Les Nuages, Hommage À Dominique Bagouet*. Paris: Marval.
- Knust, Albrecht (1956). *Abriss der Kinetographie Laban*. Köln: Das Tanzarchiv.
- Knust, Albrecht & Peters, Kurt (1965). *Kinetographisches Lexikon der klassischen Tanztechnik*. Hamburg: Das Tanzarchiv.
- Köhler, Kristina (2015). *Lotte H. Eisner & Rudolf von Laban: Film und Tanz gehören zusammen*.
Abgerufen am 11.7.2019 von http://www.montage-av.de/pdf/242_2015/mav15-2_03-Eisner-Laban-Koehler.pdf.
- Loupe, Laurence (1995). *Journée d'étude sur l'oeuvre de Dominique Bagouet*.
Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/063_texte_bagouet.pdf.
- Mayen, Gérard (2004). *Bagouet, redéfini indéfini*.
Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/028_texte_bagouet.pdf.
- Mevel, Matthieu (2015). *Assaï, de la subjectivité du spectateur, entretien avec Clara Dupont*.
Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/2015_Dupont.pdf.
- Mühlemann, Marianne (1999). *Tanz nach Noten*.
Abgerufen am 5.10.2019 von www.dansesuisse.ch/index.php?id=16&tx_ttnews%5Bttnews%5D=398&cHash=0de0c9fb859250bd9d57a0aa0e5a4286&L=2.
- Neddham, Alain (1985). *Dominique Bagouet ou les passions obliques*.
Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/107_texte_bagouet.pdf.

Ralite, Jack (2012). *Hommage à Dominique Bagouet*.

Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/125_texte_bagouet.pdf.

Rebois, Marie-Hélène de (2011). *Dominique Bagouet, le grain du temps*. Paris: Chiloé Productions.

Rodès, Christine (1996). *L'esprit-Bagouet ou les vertus du paradoxe*.

Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/112_texte_bagouet.pdf.

Rust, Michèle (2015). *Reprise d'une œuvre: une incarnation à rejouer. Les Carnets Bagouet*.

Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/2015_reprise_oeuvre.pdf.

Siebenthal, Sophie von (2006). *Rudolf von Laban: Raumharmonielehre und Tanznotation*. Thun: Maturaarbeit Gymnasium Thun Seefeld.

Vulser, Nicolle (1986). Pascal Dusapin, Dominique bagouet, la musique a rendez-vous avec la danse. *Clémentine style n°9, magazine de la création, spécial danse*.

Abgerufen am 6.2.2019 von www.lescarnetsbagouet.org/fr/textes/067_texte_bagouet.pdf.

Wynants, Jean-Marie (1992). *Décès de Dominique Bagouet et hospitalisation de Rudolf Noureev la danse a nouveau frappée par le sida*.

Abgerufen am 11.7.2019 von <https://www.lesoir.be/art/deces-de-dominique-bagouet-et-hospitalisation-de-rudolf-t-19921211-Z0652Q.html>.

Anhang

Anhang 1: Partitur des «Solo du Jeune Homme»

PLAN DE SCÈNE

<u>PLATEAU</u>	<u>TAPIS</u>	<u>PORTES</u>
OUVERTURE : 14m	LARGEUR : 1,6m	OUVERTURE : 0,7m
PROFONDEUR : 10,5m		ESPACE ENTRE : 0,7m

RELATION DU MOUVEMENT DANSÉ ET DE LA MUSIQUE

LES DIFFÉRENTES MÉTRIQUES AINSI QUE LES DIFFÉRENTES VITESSES MÉTRONOMIQUES ONT ÉTÉ DÉFINIES EN FONCTION DE L'APPRÉCIATION DE CE QUI SE DÉGAGEAIT DE L'ANALYSE DES DIFFÉRENTS MOTIFS CHORÉGRAPHIQUES, INDÉPENDAMMENT DE LA MUSIQUE. POUR AUTANT, SANS ÊTRE ASSUJETIE À LA MUSIQUE, LA CHORÉGRAPHIE PREND APPUI SUR ELLE : UN CERTAIN NOMBRE DE REPÈRES MUSICAUX SONT AUTANT DE POINTS DE REPÈRE POUR LA CHORÉGRAPHIE.

ASSAI

HARO 1

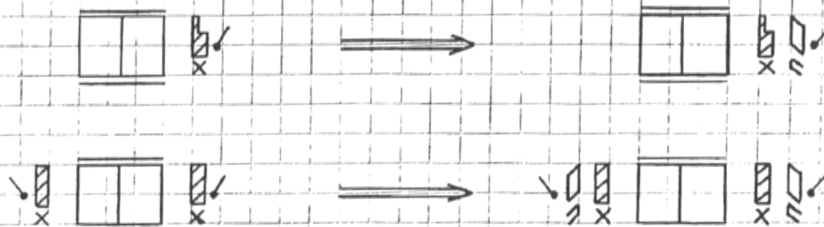
JEUNE HOMME

SOLO 1

JEUNE HOMME SOLO 1 I

ÉQUIVALENCES

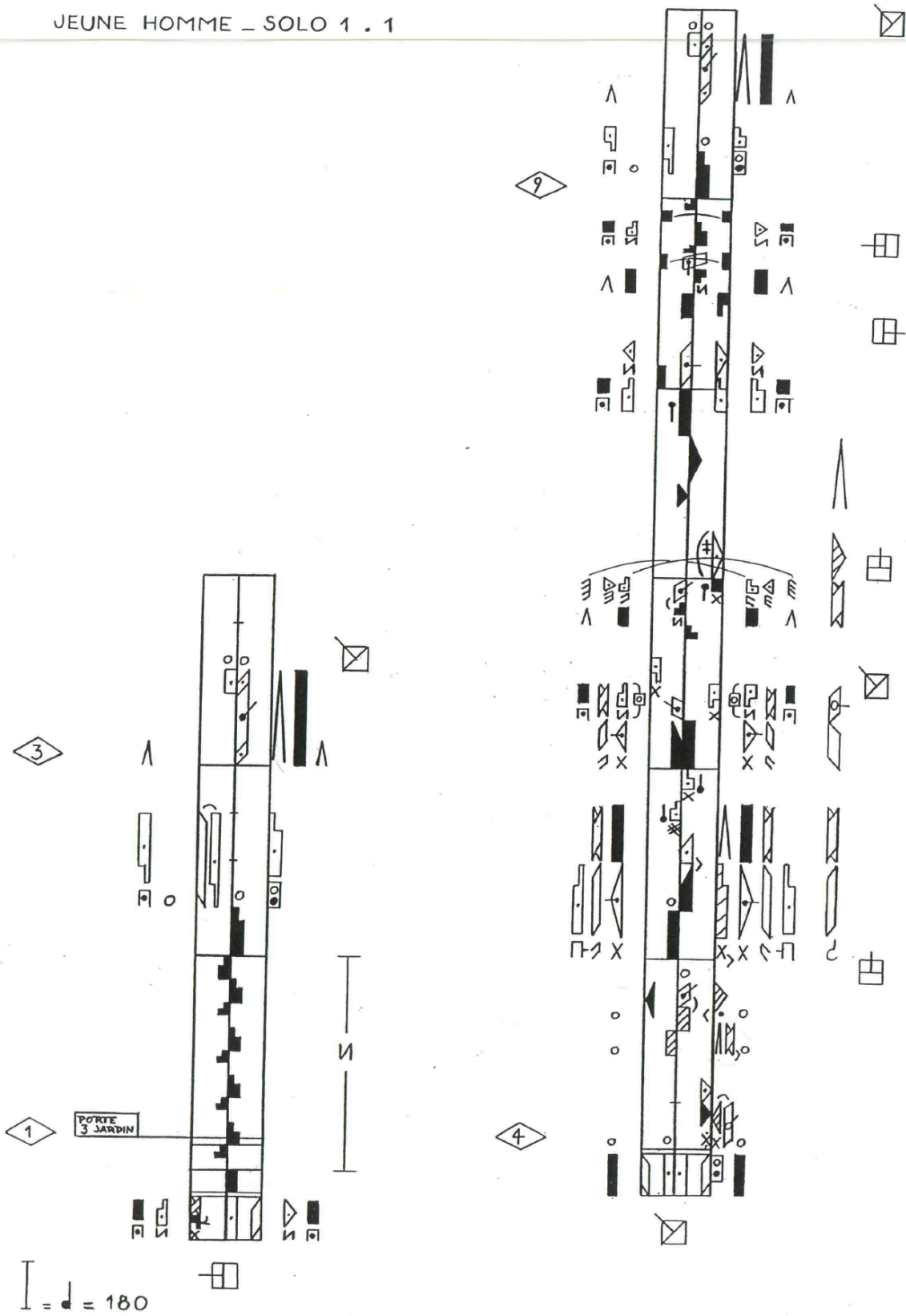
SOLO N°1 DU JEUNE HOMME :



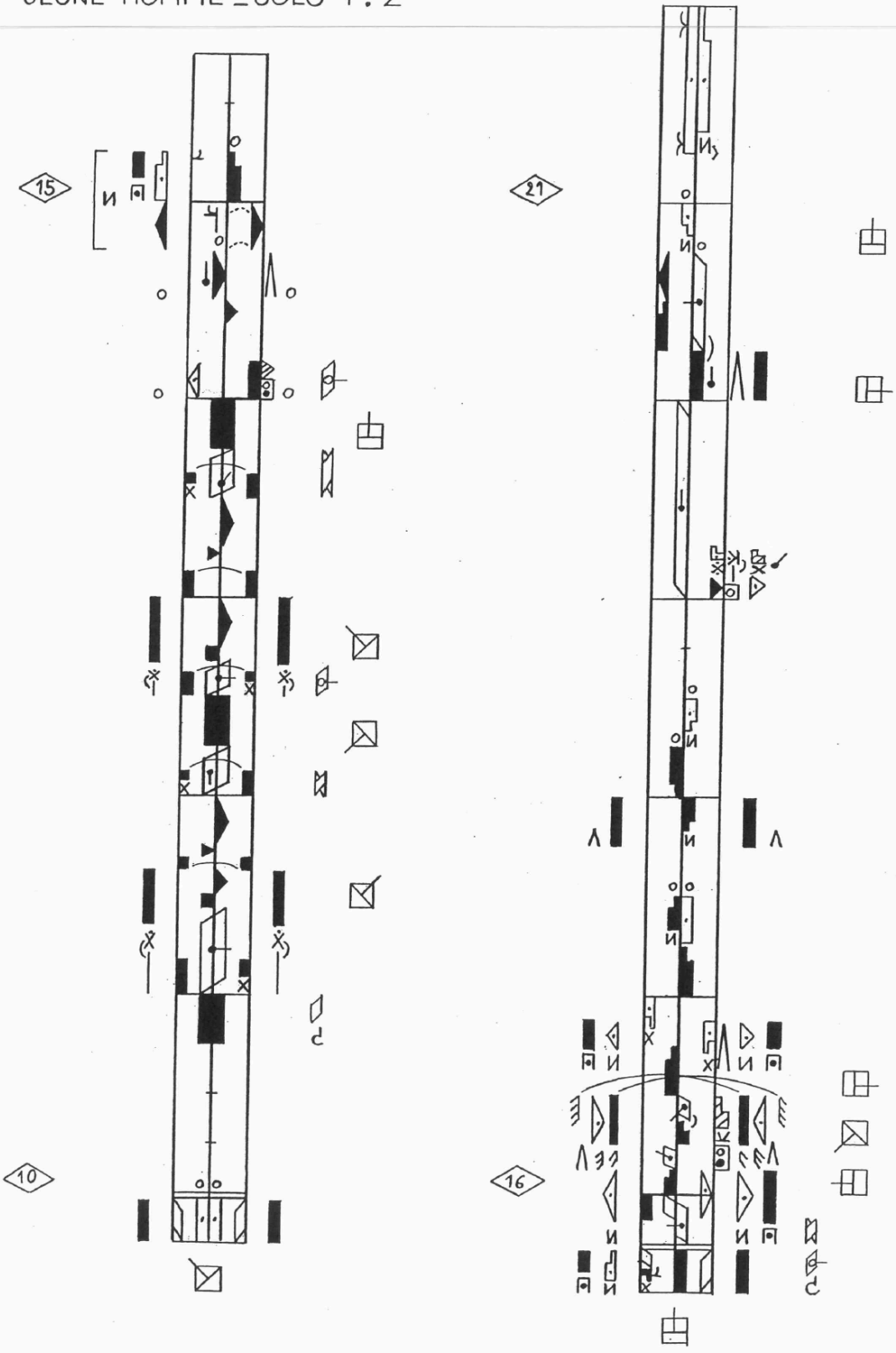
REPÈRES MUSICAUX

- L'ENTRÉE DU JEUNE HOMME — MESURE $\diamond 1$ — CORRESPOND À LA MES. 94 DE LA PARTITION MUSICALE.
- LA SORTIE DU JEUNE HOMME — MES. $\diamond 34$ — CORRESPOND À LA MES. 105.

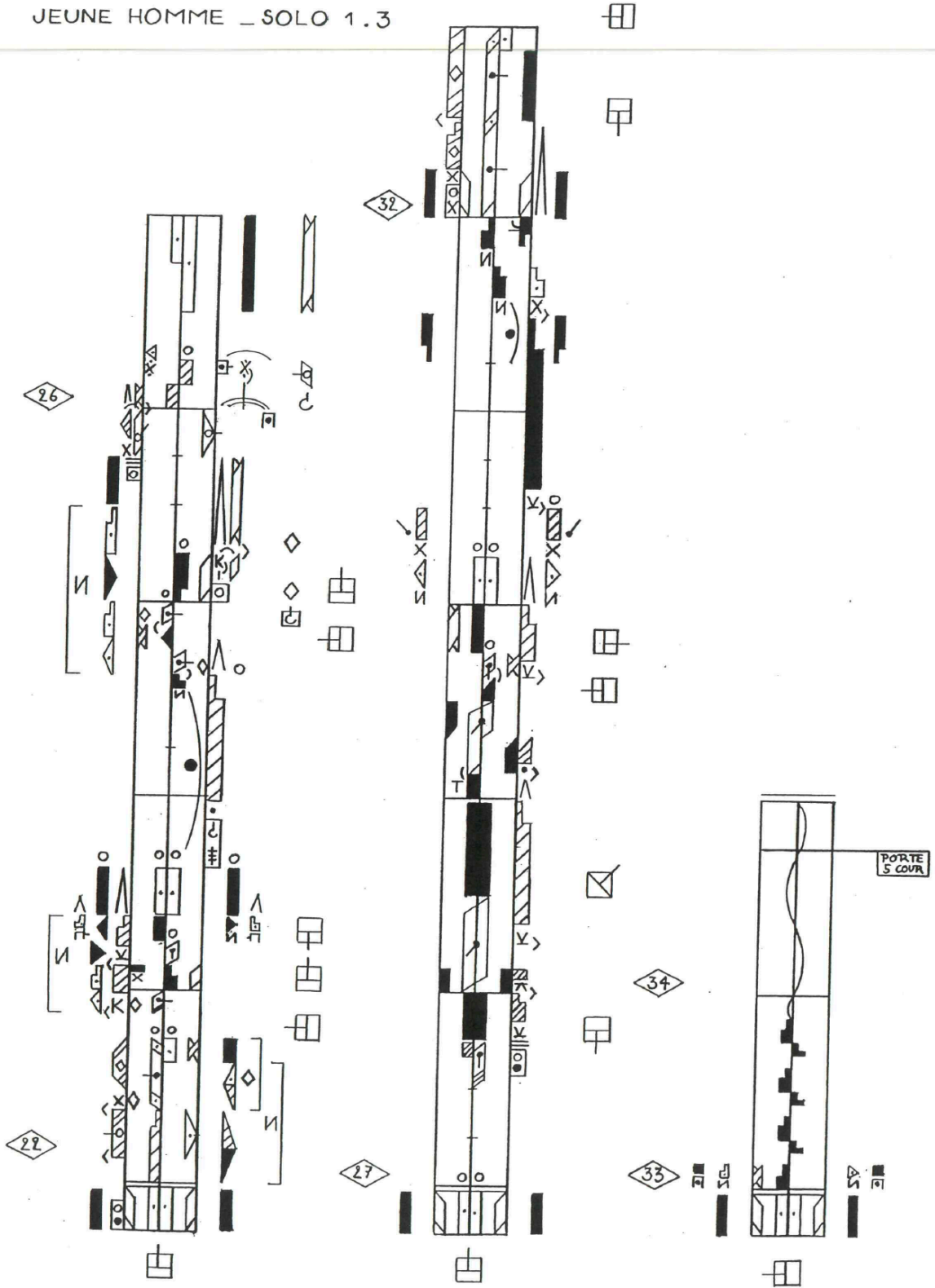
JEUNE HOMME – SOLO 1 . 1



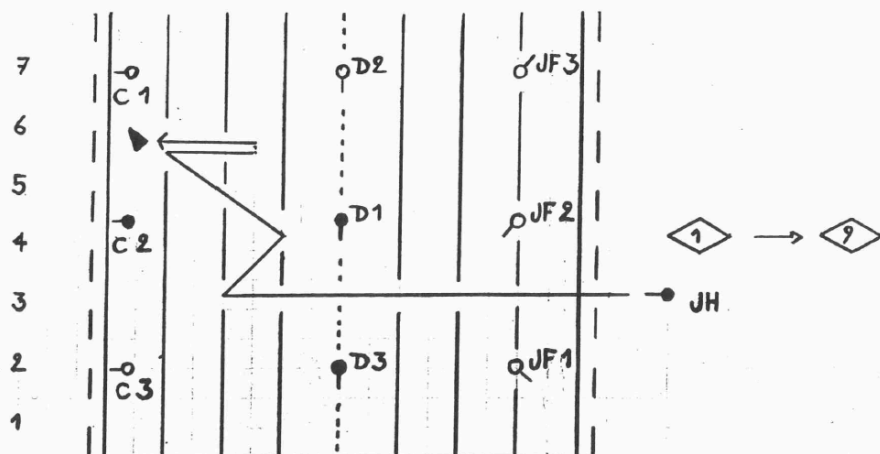
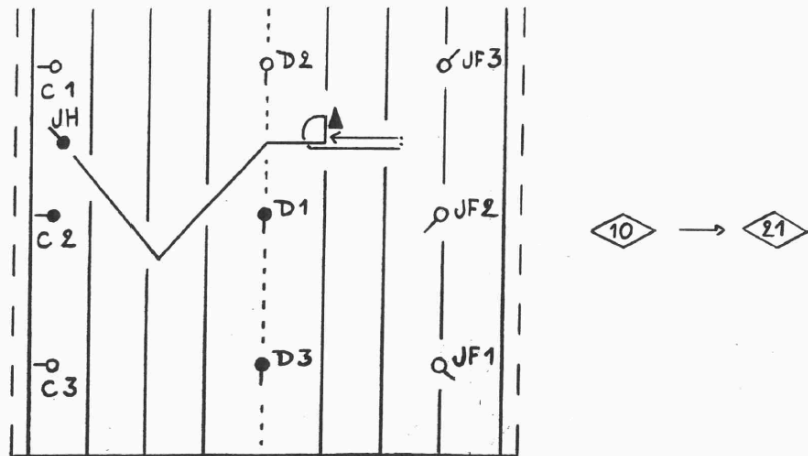
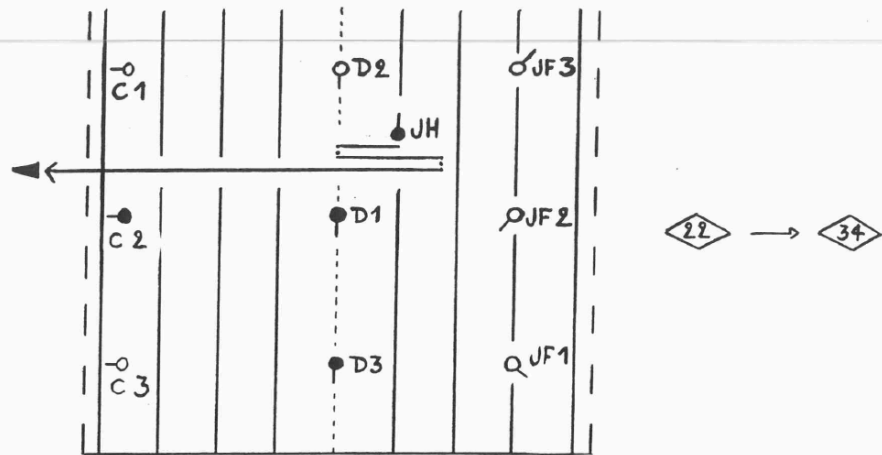
JEUNE HOMME _ SOLO 1 . 2



JEUNE HOMME _ SOLO 1.3



JEUNE HOMME _ SOLO 1 . 4



Anhang 2: Videoaufnahmen

Anhang 3: Glossar Tanzbegriffe

In diesem Glossar werden die im Kapitel 5.3 Analyse der (Re-)Kreation verwendeten Fachtermini bewegungsanalytisch erklärt.

Attitude:	Ein Bein wird angewinkelt nach vorne, zur Seite oder nach hinten gehoben
Chassée:	Nachstellschritt
En face:	Frontal zum Publikum
En-dedans:	Drehung zum Standbein
Erste Position:	Fussposition bei der sich die Fersen berühren und die Beine ausgedreht sind
Fokus:	Blickrichtung
Fünfte Position:	Fussposition bei der die Ferse des einen Fusses die Zehen des anderen Fusses berührt, die Beine sind ausgedreht und gleichmässig belastet
Grand Plié:	Vollständiges Biegen der Knie, sodass sich die Fersen vom Boden abheben
Off balance:	Möglichst langes Halten des Gleichgewichtes, anschliessendes Fallen aus dem Gleichgewicht
Passé:	Fuss des Spielbeines berührt das Knie des Standbeines
Plié:	Biegen der Knie
Sissonne:	Sprung, bei dem von beiden Beinen abgesprungen und auf einem Bein gelandet wird
Vierte Position:	Fussposition bei der die Ferse des einen Fusses in einer Linie mit den Zehen des anderen Fusses steht, die Beine sind ausgedreht und gleichmässig belastet

Selbständigkeitserklärung Maturaarbeit

Ich erkläre hiermit, dass ich diese Arbeit selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen benutzt habe. Das Informationsblatt «Plagiatserkennung» ist mir bekannt und somit auch die Konsequenzen eines Teil- oder Vollplagiats.

Ort und Datum: _____

Unterschrift der Verfasserin /des Verfassers: _____