

## Übung 1 Analyse von Maguy Marin „Salves“

21.10.10, Dampfzentrale, Bern

Analyse Methode nach Susan Leigh Foster

1. Frames/Kontext – was zeichnet die Aufführung als einzigartiges Ereignis aus
2. Repräsentationsformen - wie bezieht sich der Tanz auf die Welt  
(Ähnlichkeit/resemblance: Tanz verhält sich in Analogie zur Welt, Imitation: Tanz ersetzt Welt, Teil steht für das Ganze, Körper ersetzt Subjekt, Wiederholung/replication: Teil ersetzt das Ganze, Körper wird zum Repräsentanten des Subjekts, Reflexion: Spiel zwischen versch. Bedeutungsebenen und –bezügen, Körper wird als Subjekt oder als kein Subjekt aufgefasst.\*<sup>1</sup>
3. Stil – Bewegungsqualität, charakteristische Körperteile, Orientierung im Raum
4. Vokabular – die einzelnen Bewegungen
5. Syntax – Prinzipien welche darüber entscheiden, welche Bewegungen ausgewählt und kombiniert werden
6. Zusammenfassende Gedanken, Bedeutung und Energie

### 1. Frames/Kontext

Titel „Salves“

A **salve** is a medical [ointment](#) used to soothe the head or other body surface (Wikipedia)

Französisch Wörterbuch: la salve=Beifallssturm

Salvere lat. Gesund -, wohlsein; salves = 2. Pers. Sing. „Du bist gesund“

„Salves“ ist das neueste, am 13. September 2010 uraufgeführte, abendfüllende Werk von Maguy Marin, eine der bedeutendsten zeitgenössischen Choreographinnen Frankreichs. In Bern hat es das internationale Tanzfestival „Tanz in Bern“ eröffnet und wird somit von der Festivalleitung als einen Höhepunkt des Programms präsentiert. Maguy Marin kreiert seit über dreissig Jahren eigene Stücke, die sie mit einer konstanten Gruppe von DarstellerInnen erarbeitet. Produktions- und Wirkungsstätte ist das Centre choreographique national de Creteil (1985-1998) und seit 1998 das Centre choreographique national à Rillieux-la-Pape.

Im Programmheft wird der Titel des Stückes nicht erklärt, meine Recherchen lassen mich ebenso im Ungewissen, denn weder die heilende Salbe, noch der Beifallssturm oder das lateinische Wohlsein schaffen einen zwingenden Zusammenhang mit dem Stück. Die Programmnotizen erwähnen als Ausgangspunkt für das Stück Lukretius' Idee der Atome im leeren Raum, die nur durch kleinste Bewegungsabweichungen kollidieren und damit neues Leben initiieren. Die „Dialogkraft des Denkens“ von Hannah Arendt sowie Walter Benjamin's „Erfahrungsverlust durch Information“ (aufgenommen von Georges Didi-Huberman in „The survival of firefies“) stellen laut Programm weitere Referenzpunkte dar. Maguy Marin selbst äussert sich in einem Gespräch mit Berner Tanzschaffenden über ihren Arbeitsprozess so, dass am Anfang die Arbeit im Tanzstudio steht, sie die Reflexion darüber aber als selbstverständlichen Teil des Probenprozesses ansieht.

„Salves“ beginnt mit einem Prolog, der den Zuschauern einen gleitenden Übergang vom Ankommen zum Betrachten ermöglicht.

1. Anmerkungen Sabine Huschka zu Foster's Reading Dancing in „Cunningham“ S. 197

Zuschauerraum und Bühne sind im gleichen, hellen Licht, wenn auch räumlich klar getrennt durch Tribüne auf der einen und Spielfläche auf der anderen Seite. Das Bühnenbild besteht aus schwarzen Stellwänden, die scheinbar zufällig an den Wänden des Raumes aufgestellt sind und vier Ein- und Ausgänge schaffen: halb u li, o mitte, o rechts, halb u rechts. Bretter liegen in ordentlichen Beigen entlang der Stellwände, sie werden später, eingefügt in bereitstehende Gestelle, vielseitige Plattformen kreieren. Es herrscht eine Arbeitsatmosphäre wie in einer Werkstatt, am Boden liegt Sägemehl, ein geordnetes Chaos. Vier Revox Tonbänder, halb u li, o mitte, halb u rechts, unten re komplettieren die Bühne. Während dem ganzen Prolog gibt es keine Geräusche oder Musik, ausser denen des Publikums, das mit dem Auftritt der ersten Figur zwar ruhig wird, aber nicht so still wie nach der Verdunkelung des ganzen Raumes, die später den eigentlichen Beginn des Stückes signalisieren wird.

Ein Mann zieht einen unsichtbaren Faden von einer Hand zur anderen. Ruhig und konzentriert scheint er den Raum damit abzumessen, winkt dann einer Frau aus dem Zuschauerraum ihm zu helfen. Sie folgt ebenfalls dem Faden und winkt dann wieder einem Mann, der aus dem Zuschauerraum kommt usw. bis alle 7 Darsteller auf der Bühne sind. Sie sind ganz auf ihre Aufgabe konzentriert, machen nicht mehr als den Faden an ein unbekanntes Ziel zu bringen resp. ihm zu folgen. Im Scheinwerferlicht spiegelt sich ein Faden – er ist also real, wir sehen keine Pantomime. Nacheinander verschwinden die Darsteller, dann wird es ganz dunkel.

Im Prolog richten die Darsteller ihren Blick auf den Faden und ihre Hände. Als sie den Blick zum Kollegen im Zuschauerraum richten ist das ein starker, für alle sichtbarer Kontrast. Auch im weiteren Verlauf des Stückes wird die Konzentration der Zuschauer durch den Blick der Darsteller auf ihre Handlungen und Aktionen gelenkt. Sie scheinen sich der Aufführungssituation und der Zuschauenden nicht bewusst zu sein, sind ganz präsent in ihrer Tätigkeit. Ausgenommen die Momente, wo sie fast wie für ein Foto posierend in einer Reihe sitzen und ins Publikum blicken, selbstverständlich, ohne den Blick mit einer Bedeutung zu füllen.

## 2. Repäsentationsform

Das Stück spielt mit den Gegensätzen von hell und dunkel, Aktion und deren Auslöschung im Blackout, unvorhersehbaren Bildern und Wiederholungen, handlungsgeleiteten Abläufen und poetischen oder emotionalen Szenen. Teile der Bühne werden jeweils für 3-8 Sekunden erhellt, gefolgt von ca. 5 Sekunden Dunkelheit, als Lichtquellen dienen neben präzise ausgerichteten Scheinwerfern auch Taschenlampen. Wie mit unzähligen Filmschnitten werden absolut perfekt inszenierte Abläufe in unglaublicher Geschwindigkeit vorgeführt. Die Spuren der vorherigen Szene verschwinden im Blackout. Es gibt keine Entwicklung, die Kraft der einzelnen Bilder, die sich mehr oder weniger im Gedächtnis einprägen, spricht für sich.

Es sind zwei dominante Repäsentationsformen erkennbar: Ähnlichkeit und Imitation. Die gesamte Struktur des Stückes mit den zahlreichen Wiederholungen kann aber auch als Reflexion Marin's ihrer eigenen Mittel gedeutet werden. Da die Choreographin kein

eindeutiges Thema verarbeitet, sondern einen assoziativen Themenkomplex, kann die Frage der Repräsentationsformen nicht abschliessend beantwortet werden. Ich mache die Zuordnung einzelner Szenen und Bilder zu einer Repräsentationsform nicht auf Grund einer Analyse der Bewegungen und ihrer Qualitäten, sondern in Bezug auf die Handlung als Ganzes. Die einzelnen Bewegungen sind in diesem Stück keine Bedeutungsträger wie bei abstrakten Choreographien, sondern sind rein funktional.

#### Ähnlichkeit/Resemblance

Mann sitzt auf Konstruktion, die Podest, Bett oder Tisch sein kann und wird von einer Frau angezogen. Er ist passiv wie ein Kranker oder ein Greis. In einer Wiederholung wird er von einer vor ihm knieenden Frau gefüttert.

Frau sinkt zu Boden wie bei einer Ohnmacht.

Scheinbar betrunkenener Mann sitzt am Boden mit Flasche und Zylinder.

Drei Figuren rennen im Halbdunkel mit einem Objekt herum, wie Diebe die ihre Beute vor den Verfolgern in Sicherheit bringen wollen. Die gleiche Szene wird mit verschiedenen Bildern, Vase, Jesus Statue, Baby, kleinen (Zigaretten?)Päcklein im Verlauf des Stückes wiederholt.

Die Bilder werden oben links an eine Wand gehängt, fallen aber nach wenigen Momenten herunter, ausser der Picasso, der erst fällt, nachdem ein elegantes Paar, das sich auf den einzigen Stühlen im Stück an den Tisch gesessen hat, demontiert wird (zuerst werden ihre Perücken weggerissen, dann zerbrechen ihre Stühle, dann fällt das Gemälde)

Eine Frau springt in Erleichterung oder Verzweiflung wiederholt verschiedene Männer an, bis der letzte sie nach etwas längerer Umarmung auf einen Podest legt. Zweimal liegt sie dort auf einem Tisch- oder Leintuch und versinkt nach kurzer Zeit Hüfte voran in einem unsichtbaren Loch unter ihr, das zweite Mal trägt sie einen Schleier.

Eine Frau lässt sich von einem Podest aus hinunterfallen (die Arme, die sie auffangen sind im Dunkeln).

Eine Frau sitzt mit herunterhängendem Kopf. Ein Mann tritt scheinbar zufällig auf, sieht sie, hebt ihr Kinn an zu einer aufrechten Position und tritt wieder ab.

Alle diese Szenen vermitteln eine Bedeutung, die über ihre konkrete Aktion hinausgeht. Die rennenden Menschen mit dem Objekt sind keine Diebe, aber durch die Geschwindigkeit und Aufgeregtheit, mit der sie über die Bühne rennen, ihre verstohlenen Blicke hinter sich, das Halbdunkel, in welchem der Schein ihrer Taschenlampen aufblitzt, ähneln sie Dieben, erwecken sie ganz klar diese Assoziation. Die Frau, die von ihrem Bett förmlich verschluckt wird, weckt unheimliche Erinnerungen an Märchen, wo Mädchen im Brunnen versinken oder hinter einer unsichtbaren Spalte verschwinden. Gleichzeitig ist dieses Verschwinden so überraschend, dass es witzig wirkt.

#### Imitation

Ein zerbrochener Teller wird zusammen gefügt.

Einem Mann werden von hinten die Augen zugehalten, einer Frau die Ohren, einer Frau wird von hinten der Mund zugehalten.

Blonde Zöpfe werden geflochten.

Podeste werden in Fließband Manier zusammengebaut (Bretter werden von Hand zu Hand weitergeworfen und eingefügt.)

Tische werden in aller Eile gedeckt, zuerst nur partiell, bei wiederholten Versuchen kommen Gläser, Kerzenständer, Stühle, Blumenarrangements dazu, bis zum Schlussbild, das auf einem übergrossen Tisch Teller, Servietten, Blumen und Essplatten vereint.

Blumen werden einzeln in die ganze Vase gestellt.

Sechs Personen sitzen auf einem Podest in einer Reihe und schauen ins Publikum. Eine 7. Person erscheint und drängt sich auf die Bank, so dass Nummer 1 auf den Boden gestossen wird. Die Nummer 7 wird mit einem klisierten Afrikaner in Ganzkörpermaske mit dickem Hintern, mit Soldat in Kampfmontur und einem gewöhnlichen Mann besetzt.

Diese Szenen finden genauso statt wie in der Wirklichkeit, wenn man die meist erhöhte Geschwindigkeit, in der alles geschieht ausnimmt. Deshalb habe ich sie der Imitation zugeordnet. Selbstverständlich wecken auch sie Assoziationen wie die der drei Affen (speak no evil, hear no evil, see no evil). Vielleicht soll damit die Rolle des Zuschauers kritisch gespiegelt werden. Als Zeuge von fast im Versteckten stattfindenden Handlungen, in der viele Unfälle oder kleinere Katastrophen stattfinden, die aber scheinbar ohne Konsequenzen bleiben.

Das poetischste Bild war für mich das Zusammenfügen der Scherben eines einfachen Tellers. Die Darstellerin war ganz vertieft in dieses Reparieren, durch das Licht konzentrierte sich alles auf ihre innige Haltung. Bei jeder Wiederholung spürte ich Erleichterung und Befriedigung, dass es geglückt war, den Teller wieder ganz zu machen.

#### Wiederholung/Replikation

Im Verlauf des Stückes werden Replikationen von verschiedenen Gemälden herumgetragen, aufgehängt oder abgestaubt:

Eugene Delacroix, 1830: „La Liberte guidant le peuple“

Foto von einem neoklassischen Pas-de-deux in schwarz weiss

Pablo Picasso, 1937 „Guernica“

Das Gemälde von Delacroix wurde zu einem Symbol des Widerstands der einfachen Leute gegen die herrschende Autorität. Das von Picasso gilt bis heute als Anklage gegen den Krieg überhaupt. Beide wurden so oft kopiert, dass Maguy Marin davon ausgehen konnte, dass viele Zuschauer die historische Bedeutung der Bilder erkennen würden. Ich verstehe sie als Zeichen von *Ereignissen, welche die Vergangenheit überdauern und bis in die Gegenwart wirken*<sup>\*2</sup>. Sie fallen aber von den Wänden und treten nur kurzzeitig in Erscheinung, so dass diese Zeichen aus der Vergangenheit auch gleichzeitig wieder hinterfragt werden. Das Ballett Foto gehört wohl zu den Abschweifungen, die sich Marin herausnimmt, *um Eindeutigkeiten zu vermeiden*.<sup>\*3</sup> Gleichzeitig kann es auch als Zeichen für die tänzerische Herkunft der Choreographin stehen, die sie aber gänzlich überwunden hat.

Ein Elvis Presley Plakat wird von einem Hippiemädchen mit langen braunen Haaren aufgehängt. Diese Szene wird wiederholt mit einem identischem Zwilling des Hippiemädchens, einem Drilling und schliesslich von fünf, als Frauen in identischen Kostümen gekleideten Darstellern, die in synchron choreographierten Bewegungen fünf identische Elvis Portraits aufhängen, die wie alle Spuren beim nächsten Blackout wieder verschwunden sind. Ein witziges Zitat von Andy Warhol's multiplizierbarer Kunst.

Ausserdem erscheint ein Bild von George Bush, dessen Ursprung ich nicht herausgefunden habe sowie eines von Präsident Sarkozy, das in der letzten Szene einem Darsteller über den Kopf gehauen wird. Marin spart also nicht mit eindeutigen politischen Zeichen, die sich für mich aber nicht mit dem Geschehen auf der Bühne zu einer Bedeutungsebene verdichtet haben, sondern wie die Kurzszenen für sich stehen.

2. Programmheft Cie Maguy Marin „Salves“
3. Ders.

### 3. Stil

Marin sorgt seit Ende der Siebzigerjahre mit ihren radikalen, sozialkritisch gefärbten Arbeiten für Gesprächsstoff.\*<sup>4</sup> Ihr Stil ist etabliert, sie verarbeitet Alltagsbewegungen, Kostüme, Objekte und Bühnenbilder zu einer eigenen, dunklen aber einfallsreichen Form des Tanztheaters. Was sie mit ihrer berühmten Kollegin des gleichen Genres, Pina Bausch gemeinsam hat, ist die Verwendung von Wiederholung als stilistischem Mittel, der Einsatz von alltäglichen Handlungen in echter Umgebung, die Vermeidung von linearen, eindeutigen Geschichten zugunsten von Bilderreigen, geschaffen durch die persönliche Auseinandersetzung mit dem Material und langjährigen Mitgliedern des Ensembles. Wenn Pina Bausch aber immer wieder auf die Ausdruckskraft der Bewegung setzt, ihre Tänzer das Publikum direkt ansprechen lässt und Musikcollagen verwendet, die Tanzende und Zuschauer verführen und beschwingen, so setzt Maguy Marin mit voller Härte ihr pessimistisches Weltbild auf die Bühne. Die Musik in „Salves“ ist eine Geräuschkulisse die abwechselnd von einzelnen oder mehreren Tonbändern abgespult wird und immer in voller Lautstärke bis an die Schmerzgrenze der Zuhörenden gehen. Antoine Garry lässt das Rauschen eines leeren Bandes spielen und zahlreiche Tonspuren, die alten Radioaufnahmen von historischen Reden in verschiedenen Sprachen entstammen könnten und mit allen Störgeräuschen nur einzelne Wortfetzen erkennen lassen. Es gibt auch aggressive Klangskulpturen, die wahrscheinlich elektronisch hergestellt werden, trotzdem einen eigenartig organischen anmutenden Lärm produzieren.

In ihrer Bewegungssprache reiht sie sich eher in das Bewegungstheater ein, als in eine tänzerische Tradition, wenn auch die Verwendung von Alltagsbewegungen in Alltagskleidern auf den Postmodern Dance zurück geht, und auch im New Dance und in den neueren Konzept Tanzstücken Verwendung findet.

1981 lernt Maguy Marin Samuel Beckett's Werk kennen, mit einschneidenden Folgen. „Etre là, sans l'avoir décidée, entre ce moment où l'on naît, où l'on meurt. Ce moment que l'on remplit de choses futiles auxquelles on voue de l'importance. » fasst Marin in ihrem Lebenslauf seine Arbeit zusammen. Sie erkennt sich in seinem Fatalismus und schafft mehrere Stücke inspiriert von seinen Texten (May B, Babel Babel, Eden). Auch in „Salves“ ist Beckett präsent. Sein Satz: „Quand on est dans la merde jusqu' au cou, il ne reste plus que chanter » wird auf eine schwarze Wand geschrieben und bleibt für den Rest des Stückes sichtbar. Ein aufmüpfiges Plädoyer für die Kunst in Angesicht der Hoffnungslosigkeit gegenüber den Ungerechtigkeiten unserer Welt, ein Aufruf nicht wegzusehen sondern Etwas, wenn auch Absurdes, zu tun.

Susan Leigh Foster's Stilkriterien Bewegungsqualität, charakteristische Nutzung von Körperteilen und die Orientierung der Tanzenden im Bühnenraum sind in Marin's Arbeit nicht von grosser Bedeutung. Die Tanzenden, und das sind sie, obwohl ihre tänzerischen Fähigkeiten „nur“ in ihrer intensiven Körperpräsenz und der Präzision der Ausführung, nicht aber in kunstvoll gestalteten Bewegungsabläufen unter Beweis gestellt werden, bewegen sich in einer erhöhten Alltagsbewegungsqualität. In „Salves“ ist vor allem das Tempo gesteigert. Im Raum bewegen sie sich äusserst direkt und effizient. Auch ihre Kraft wird effizient eingesetzt, sie brauchen nicht mehr als notwendig, keine Geste wird überhöht durch eine andere als die funktionale Qualität.

1. Marianne Mühlemann, „Der Bund“, 14.10.2010

Es gibt deshalb auch keine charakteristische Nutzung von spezifischen Körperteilen. Wie im Alltag werden die Hände für Tätigkeiten und die Füße für die Fortbewegung verwendet. Die Orientierung im Raum ist dezentral, jeder Teil der Bühne kann Schauplatz einer Handlung werden. Durch die Lichtregie (Technik und Licht: Alexandre Beneteaud), die jeweils den Rest der Bühne im Dunkel versinken lässt, fällt diese Aufteilung des Raumes nicht so auf. Der Boden und der Raum auf und unter den Bühnenelementen wird intensiv genutzt. In die Höhe steigen Tänzerinnen ein paar mal, nur um sich umso tiefer fallen lassen zu können. Es gibt keine Sprünge oder Drehungen oder andere Elemente eines erkennbaren Tanzvokabulars. Bis auf die letzte Szene findet immer nur eine Aktion pro Zeiteinheit statt, die Zuschauer müssen also nicht entscheiden, was sie anschauen wollen, sondern werden gezwungen, die jeweils belichtete Szene zu verfolgen, genauso wie im Film.

#### 4. Vokabular

Wie oben bereits beschrieben, verwendet Maguy Marin fast ausschliesslich Alltagsbewegungen wie laufen, sitzen, stehen, fallen, kriechen sowie Handlungen wie Tisch decken, Bretter in Rahmen einsetzen oder Scherben zusammenfügen. Mit Ausnahme der Gesten die Mund, Ohren oder Augen eines Partners bedecken, sind sämtliche Bewegungen zweckgebunden und werden effizient und meistens in erhöhtem Tempo ausgeführt. Die Szene der Frau, die mehrere Männer anspringt fällt auch aus dem Alltagsrahmen, da ihre Umarmungen mit Anlauf jeweils in einer Hebung enden, bei der die Frau sich auf den Schultern des Mannes abstützt und über seinem Kopf einen Moment verharrt. Dieser Ablauf wird nahezu identisch wiederholt, was die tänzerische Wirkung noch erhöht. Die Leichtigkeit und Durchlässigkeit, mit welcher die Tänzer agieren, lässt darauf schliessen, dass sie in einer der Release Technik verwandten Tanzsprache geschult sind.

#### 5. Syntax

Maguy Marin setzt als syntaktisches Prinzip in erster Linie Wiederholung auf drei Ebenen ein: Wiederholung des stückspezifischen Einsatzes von Licht und Ton; unterschiedliche Anzahl Wiederholungen von einzelnen Szenen in unregelmässigen Zeitabständen; wiederholtes auftauchen von gleichen oder ähnlichen Objekten. Die unter Punkt 2. beschriebene Verwendung des Lichtes zur nur Sekunden dauernden Erhellung eines eng begrenzten Raumes, durchzieht das ganze Stück mit Ausnahme des Prologs und der letzten Szene, auf die ich später noch eingehen werde. Durch diesen Effekt werden Übergänge ausgelöscht, die Zuschauer müssen eigene Assoziationsketten zwischen den verschiedenartigen Szenen aufbauen. Auch die Tonwiedergabe von den vier auf der Bühne präsenten Tonbändern, einzeln oder in verschiedenen Kombinationen, kann als repetitives Element gesehen und gehört werden. Der charakteristische Einsatz von Licht und Ton wird nach ca. 15 min. durchbrochen, als die Bühne für ein paar Minuten erhellt bleibt, und eine Frau jedes Tonband von Hand abstellt. Damit wird die Erwartung einer Veränderung geweckt, die aber nicht eingelöst wird.

Das zweite syntaktische Prinzip ist die Variation. Oftmals wird die gleiche Szene nicht identisch wiederholt, sondern die Kostüme, das Geschlecht oder die Anzahl der Darsteller wird verändert. In den Variationen erahnt die Zuschauerin einerseits eine Entwicklung hin zu einem irgendwie gearteten Höhepunkt, andererseits unterstreichen sie auch den Hamsterrad Effekt, der einen Klimax wieder verunmöglicht.

In dieser Polarisierung sehe ich das „Tischdecken“ als Motiv, das als einziges kontinuierlich entwickelt wird. Anfänglich sind es nur Teller, die in rasantem Tempo aufgedeckt und wieder abgedeckt werden. Später kommen weitere Utensilien hinzu, bis in der letzten Szene alle Plattformen zusammengestellt einen riesigen Tisch ergeben, der fast komplett gedeckt wird, vom Tischtuch bis zu Kronleuchtern und Essen aus der Requisite. Neu sind jetzt alle sieben Darsteller beteiligt und die Szene dauert mit vielleicht fünf Minuten im Verhältnis zu den Sekunden-Bildern extrem lang. Das Tischdecken wird jetzt immer chaotischer und absurder. Die Bediensteten, die sich anfänglich darum bemühen, die Festtafel rechtzeitig und ordnungsgemäss fertig zu bringen, brechen zusehends in aggressive oder unsinnige Handlungen aus, bis ihr Werk zerstört wird und sie selbst völlig erschöpft innehalten und vom Blackout erlöst werden.

## 7. Zusammenfassende Gedanken, Bedeutung und Energie

Wenn ich eine Verbindung der Schlusszene zum Prolog schaffe, dann sehe ich Anfang und Ende des Stückes als zwei Seiten der gleichen Münze. Vorsichtig, konzentriert und sorgfältig spannen die Darsteller am Anfang ihren Lebensfaden durch den Raum, diesen damit ordnend, vielleicht im Versuch ihr Schicksal zu planen. Am Schluss brechen sie aus dem Rahmen der vorgegebenen Handlung aus, in sinnloser Zerstörung, chaotisch und ziellos. Dazwischen findet das Leben als Ansammlung von kleineren oder grösseren Katastrophen statt. Wir können dem ewigen Kreislauf unseres Aufbäumens gegen die Sinnlosigkeit des Lebens nicht entkommen. Aber wir müssen es trotzdem versuchen. Dieser paradoxe Ansporn wird durch die Energie und die Poesie in Maguy Marin's „Salves“ vermittelt. Es ist wichtig, den Teller immer wieder zusammen zu setzen, auch wenn wir wissen, dass er unweigerlich wieder zerbrechen wird.

Diese Bedeutungsebene hat sich mir nicht während der Aufführung erschlossen. Im Moment war ich zu gleichen Teilen fasziniert wie gelangweilt, den Schluss fand ich unmotiviert und darstellerisch nicht überzeugend. Erst mit der analytischen Arbeit, der Beschreibung von Details wie auch dem Gesamtbogen entfaltete sich diese Interpretation. Womit sich für mich bewahrheitet hat, was Susan Leigh Foster auf Seite 98 deklariert: *reading dancing enriches and elivens our experience of it.*