



Joanna Pędzisz

 <https://orcid.org/0000-0002-0931-8387>

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej

Verschlüsselte Kommunikation zeitgenössischer Tänzer*innen (?)

Vorbemerkungen

Wenn die Möglichkeit entsteht, zeitgenössische Tänzer*innen beim schöpferischen Prozess zu beobachten, ist dies als eine Ehre, aber auch eine große Verantwortung zu betrachten, weil die Tänzer*innen demnach großes Vertrauen zeigen. Das verlangt eine eindeutige Grenzziehung zwischen den Beobachtenden und den Beobachteten und die klare Perspektive, aus der der schöpferische Prozess in den Blick genommen wird. Unter Berücksichtigung der im vorliegenden Beitrag dargelegten Erkenntnisse einer Fallstudie wird davon ausgegangen, dass alle Handlungen zeitgenössischer Tänzer*innen als diskursive Praktiken verstanden werden. Als Ziel der im Weiteren präsentierten Ausführungen gilt dementsprechend die Identifikation von Schlüsselwörtern, die während der Tanzproben verwendet und auf die vorbereitete Tanzaufführung bezogen werden. Aus diskurs- und gesprächsanalytischer Sicht werden die identifizierten Schlüsselwörter als Elemente intratextueller Mikroebene betrachtet, mit denen die verschlüsselte Kommunikation¹ zeitgenössischer Tänzer*innen manifestiert wird. Um die Spezifik des während der Tanzproben genutzten Wortschatzes zu veranschaulichen, werden Bedeutungen der Schlüsselwörter, ihre Funktionen sowie Motive und Absichten ihres Gebrauchs bestimmt. Der Bezug auf die semantischen und pragmatischen/sprachfunktionalen Aspekte ermöglicht, der Frage nachzugehen, ob die verschlüsselte Kommunikation dem Zweck dient, eine Geheimsprache im Sinne von

¹ Ch. Efung, B. Arich-Gerz: *Geheimsprachen. Geschichte und Gegenwart verschlüsselter Kommunikation*. Wiesbaden: marixverlag, 2017, S. 9.

Efing/Arich-Gerz² und Glück³ zu entwickeln. Lässt sich vielleicht die Kommunikation zeitgenössischer Tänzer*innen entschlüsseln? Ist ihre codebasierte Kommunikation mitzuverfolgen? Kann ihr Sonderwortschatz aufgedeckt werden und demzufolge nachvollziehbar sein? Die methodische Herangehensweise umfasst die nicht teilnehmende Beobachtung, die schon die Tatsache voraussetzt, dass eine gewisse Distanz zwischen den Beobachteten und Beobachtenden entsteht.

1. Eine nicht teilnehmende Beobachtung als methodische Herangehensweise

Der Wahl der Methode lag die Tatsache zugrunde, dass sich ein Forscher/eine Forscherin hinter den Kulissen befindet, unbeteiligt und distanziert bleibt und die gewonnenen Erkenntnisse später auswertet. Der Beobachter kann den Fokus vollständig auf das Geschehen und Protokollieren richten⁴. Die nicht teilnehmende Beobachtung wird häufig zur Untersuchung von kleinen Gruppen oder Einzelpersonen eingesetzt und die beobachteten Tänzer*innen – das Lubliner Tanztheater – bilden fünf Tänzer*innen. Wenn man sich für die eigentliche nicht teilnehmende Beobachtung entscheidet, kann man wählen, ob man offen oder verdeckt arbeiten will. Im Falle der im vorliegenden Beitrag präsentierten Untersuchung bildete die offene Beobachtung den Fokus und die Tänzer*innen als Zielpersonen wussten, dass sie beobachtet wurden. Angesichts dessen wird die Tatsache berücksichtigt, dass die Tänzer*innen als Untersuchungsteilnehmenden über Ziel und Zweck der Beobachtung spekulieren und sich konform und sozial erwünscht verhalten können⁵. Allerdings wird davon ausgegangen, dass mit den analysierten Schlüsselwörtern auf die vorzubereitende Aufführung Bezug genommen wird, was ein gemeinsames Ziel, d.h. die Effizienz des schöpferischen Prozesses, bedingte und zur Koordination der Arbeitsschritte der Tänzer*innen führte. Demzufolge erreichten die Beobachteten einen gewissen Grad der sozialen Erwünschtheit. Außerdem unterscheidet man zwischen der systematischen und der unsystematischen Beobachtung. Ein systematisches Vorgehen, das hier vorgenommen wurde, besteht darin, dass man schon vorher zielgerichtet festlegt, welche Kriterien oder Kategorien bei der Beobachtung berücksichtigt

² Ebd., S. 9–29.

³ H. Glück (Hg.): *Metzler Lexikon Sprache*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2000, S. 233.

⁴ J. Bortz, N. Döring: *Forschungsmethoden und Evaluation*. 4. Auflage. Heidelberg: Springer Medizin Verlag, 2006, S. 267.

⁵ Ebd.

werden⁶. Im Falle der beobachteten Proben wurden folgende Aspekte in den Blick genommen:

- a) die Strategien der Kommunikation im schöpferischen Prozess,
- b) Kommunikationsstörungen in der kleinen Gemeinschaft,
- c) Rollen der Tänzer*innen und der Choreografen, die während der Proben übernommen wurden,
- d) räumliche Verhältnisse, die Einfluss auf die Kommunikation hatten.

Als Vorteile der offenen Beobachtung ist Folgendes zu nennen:

- a) Die distanzierte Sichtweise gibt die Möglichkeit, alles zu protokollieren.
- b) Als Außenstehende können die Forscher*innen durch eingehende Beobachtung Neues und Unbekanntes entdecken.

Diese räumliche Abgrenzung trug dazu bei, dass *secret language*, d.h. die verschlüsselte Kommunikation der zeitgenössischen Tänzer*innen das Neue war, das in dem Beitrag zur Diskussion gestellt wird.

2. Idee der Aufführung *If/Then* als Grundlage für die Planung der nicht teilnehmenden Beobachtung

Der neuen Aufführung *If/Then*, die vom Lubliner Tanztheater vorbereitet wurde, liegt die Idee zugrunde, dass sich Menschen, Gegenstände, Erscheinungen und Phänomene in irgendeiner Relation befinden, miteinander verwoben sind und sich gegenseitig bedingen. Deshalb geht der Choreograf Joseph W. Alter davon aus, dass Achtsamkeit, aufmerksame Beobachtung, aufmerksamer Blick etc. von großer Bedeutung sind. Der Zustand ständiger *Achtsamkeit* und *Mindfulness* führen zur permanenten Bereitschaft zu handeln. Die Handlung resultiert hingegen aus den entstehenden Zusammenhängen und Relationen. Zwar wussten die Tänzer*innen, was in der Aufführung zustande kommt, wohin sie mit ihren Bewegungen kommen, was das übergeordnete Ziel ihrer Handlungen auf der Bühne ist, aber die einzelnen Tanelemente, Sequenzen der Handlungen, Konstellationen von Bewegungen und Bewegungssequenzen entdecken sie erst während der Aufführung. Die Tänzer*innen mussten während der Aufführung die Fragen beantworten: Wie wirkt das, was sich auf der Bühne abspielt, auf mich? Wie

⁶ T. Seidel, M. Prenzel: *Beobachtungsverfahren: Vom Datenmaterial zur Datenanalyse*. In: *Handbuch Statistik, Methoden und Evaluation*. Hg. H. Holling, B. Schmitz. Göttingen: Hogrefe, 2010, S. 140, 150.

wirke ich auf das, was sich auf der Bühne abspielt? Von der Achtsamkeit der Tänzer*innen hing das ab, was das Publikum auf der Bühne sieht und was es nicht sieht. Zum Ziel der Aufführung wurde dementsprechend der Versuch, die Achtsamkeit in der Situation der Ungewissheit, der Unsicherheit und der Unbestimmtheit hervorzurufen.

Die nicht teilnehmende Beobachtung dauerte vom 12.08.2019 bis zum 17.08.2019 und umfasste insgesamt 35 Stunden der Beobachtung. Mit einem digitalen Diktiergerät wurden Tonaufnahmen gemacht. Zusätzlich wurden auch Notizen angefertigt, um Relationen der Tänzer*innen im Raum und die räumlich-strukturelle Rahmung der Bewegungen auf der Bühne zu veranschaulichen. Die im Weiteren zitierten Aussagen der Tänzer*innen wurden nach dem GAT-System⁷ transkribiert. An dieser Stelle sei angemerkt, dass die Kommunikation während der Proben auf der Bühne sowohl in Englisch als auch in Polnisch stattfand, denn das Lubliner Tanztheater – die polnische Tanzkompanie – arbeitete mit dem amerikanischen Choreografen. Deswegen befinden sich im Analysekorpus die Aussagen, die in beiden Sprachen formuliert wurden. Hervorhebung verdient noch die Tatsache, dass es nicht selten sprachlich zu einer Code-Mischung kam. Englisch als die erste Fremdsprache der Tänzer*innen wurde mit der polnischen Sprache gemischt. Allerdings wird auf die Gründe und Funktion dieser Strategie im vorliegenden Beitrag nicht eingegangen.

Als die nicht teilnehmende Beobachtung anfang, waren die Tänzer*innen mitten im Prozess der Arbeit an der Aufführung, weil die erste Phase der Proben im Mai 2019 stattfand. Die Tänzer*innen hatten schon eine genaue Vorstellung von der Idee der Aufführung, kannten die Regeln, nach denen sie ihre Bewegungssequenzen konstruieren sollten. Die ersten Versuche, die Bewegungssequenzen zu verbinden, hatten die Tänzer*innen hinter sich. Das hatte zur Folge, dass die Gruppe mittels bestimmter Schlüsselwörter kommunizierte, deren Bedeutung ihnen schon bekannt war, die für die Beobachtenden dagegen völlig unverständlich waren. Einige werden im Weiteren genannt, ihre Bedeutung entschlüsselt, Motive ihres Gebrauchs präsentiert und ihre Funktion bestimmt.

Die erste Bemerkung, die nachwies, dass die Tänzer*innen des Lubliner Tanztheaters ihre *secret language* entwickelten, lautete: Po dRUgiej Szwa-jcarii (-) nie ma podŁogi. (dt.: Nach der ZWEITEN Schweiz (-) gibt es kein FLOORwork.)⁸. An demselben Tag wurde eine andere

⁷ <https://www.mediensprache.net/de/medienanalyse/transcription/gat/gat.pdf> [Zugriff am 10.03.2022].

⁸ Übersetzt v. d. Verf.

Aussage von einem der Tänzer*innen formuliert: DRUGa Szwajcaria (--)
wypada. (dt.: Die ZWEITE Schweiz (--)
fällt heute aus.)⁹. Die Aussagen galten als Inspiration, den Fokus auf die verschlüsselte Kommunikation der zeitgenössischen Tänzer*innen zu richten und die Absichten zu erkennen, die der Formulierung von solchen Aussagen und der Verwendung von solchen Begriffen zugrunde liegen.

3. Schlüsselwörter als Elemente der Mikroebene der verschlüsselten Kommunikation der zeitgenössischen Tänzer*innen

3.1. Pierwsza/Druga Szwajcaria / first/second/new Switzerland

Als *die erste / zweite Schweiz*¹⁰ galt im schöpferischen Prozess ein abgegrenzter Bereich auf der Bühne, in dem die für die anderen Teile der Bühne definierten Regeln nicht beachtet werden mussten. Der Bereich *die Schweiz* befand sich auf der rechten und linken Seite der Bühne.

Der Begriff *die Schweiz* wurde auch in dem Kontext mit Neutralität, Unabhängigkeit, Sicherheit assoziiert und wies auf ein Phänomen hin, dass sich nicht im Zentrum des Interesses befindet. Die Tänzer*innen durften in dem Bereich der Bühne handeln bzw. die anderen beobachten, ohne auf die strengen Regeln zu achten.

Die Ordinalzahlen *first*, *second* oder das Adjektiv *new* verwiesen auf die Teile der Choreografie als Ganzheit, die Reihenfolge der vorkommenden Bewegungssequenz, die in dem neutralen Bereich realisiert wurde, im Verhältnis zur Ganzheit und bezüglich der anderen Bewegungssequenzen, die auch angemessen benannt wurden und im Folgenden erklärt werden.

Beispiel a: If you are in SWITZERland' (---) you are SAFE;

Beispiel b: Let's go OVER- new <f>!SWITZERland!

Beispiel c: Ready (.) to try NEW Switzerland?

Beispiel d: RUN to the Switzerland than (-) to aNOther;

Beispiel e: We MAke SWItzterland.

Beispiel f: Let's GO to the SWItzterland!

Beispiel g: FIrst SWItzterland' (--)
SECond SWItzterland.

⁹ Übersetzt v. d. Verf.

¹⁰ Übersetzt v. d. Verf.

Die angeführten Beispiele a bis g, in denen die besprochenen Schlüsselwörter *first/second/new Switzerland* verwendet werden, gelten als Beleg dafür, dass die sprachlichen Elemente der verschlüsselten Kommunikation keine Okkasionalismen waren. Sie gehörten zum sprachlichen Inventar der Tänzer*innen und Choreografen, die in dem Kontext der Proben eine Gemeinschaft bildeten. Da konkrete Elemente der Choreografie mit den Schlüsselwörtern identifiziert werden, wird das damit entsprechende Wissen um die Bewegungssequenzen aktiviert. Demnach werden die besprochenen Schlüsselwörter *first/second/new Switzerland* zu Etiketten, die stellvertretend für den semantischen Gehalt in der Kommunikation der zeitgenössischen Tänzer*innen stehen und das Handeln auf der Bühne organisieren¹¹.

3.2. Alphabet/ Alphabets

In der ersten Phase der Proben im Mai schrieben die Tänzer*innen jedem Buchstaben eine Bewegung zu. Im August wählten sie einen Satz aus, dessen Buchstaben in konkrete Bewegungen nach dem bestimmten Code transformiert wurden. Die Tänzer*innen wählten den Satz: „Always look on the bright side of life“. Jedem Buchstaben entsprach eine Bewegung. Im August versuchten sie die einzelnen Bewegungen miteinander zu verbinden, damit eine Tanzsequenz entsteht. Die Sequenz wurde unisono getanzt. Außerdem hatten die Tänzer*innen die Möglichkeit, sich eigene Sätze auszudenken und die Tanzsequenzen zu bilden, die als *big solo* bezeichnet wurden.

Die Schlüsselwörter *Alphabet* und *big solo* gehörten zu Teilen der Choreografie und waren Bewegungssequenzen, deren Reihenfolge im Prozess der Arbeit an der Aufführung als Ganzheit bestimmt wurde.

Beispiel a: DO (.) your ALphabets;

Beispiel b: <f>!ALphabet!

Beispiel c: BIG solo (--) duETS.

Beispiel d: Start your ALphabet.(---) Important i::s (.) that you have the FIVE words;

Beispiel e: The QUALity comes from the acTIVity; (-) Big solo.

An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass die zitierten Aussagen von dem Choreografen formuliert wurden. Das ist ein Beweis dafür, dass er sich

¹¹ Zu Merkmalen von Schlüsselwörtern: W. Nothdurft: *Schlüsselwörter. Zur rhetorischen Herstellung von Wirklichkeit*. In: *Gesprächsrhetorik. Rhetorische Verfahren im Gesprächsprozess*. Hg. W. Kallmeyer. Tübingen: Narr, 1996, S. 380–381.

als Leader in der Arbeit an der Aufführung betrachtete. In dem Fall signalisieren die Schlüsselwörter die kommunikative Position des Choreografen und verweisen auf seine soziale Identität¹². Durch die häufige Verwendung der Schlüsselwörter *alphabet* und *big solo* wurden diese auch als identifizierende Namen der Teile der Choreografie etabliert. Vor dem Hintergrund der interaktionalen Linguistik¹³ regulieren die Schlüsselwörter *alphabet* und *big solo* die situationsgebundene Produktion der Aussagen von dem Choreografen während der Proben, die als eine soziale Interaktion mit einem konkreten Handlungsverlauf gelten.

3.3. Facing

Mit dem Schlüsselwort *facing* wird auf die Dauer des Blickkontakts Bezug genommen. Die Tänzer*innen sollten in einem Teil der Choreografie einen intensiven und langen Blickkontakt miteinander haben und auf diese Weise eine Spannung entwickeln.

Beispiel a: You are Gonna be (-) FACING;

Beispiel b: Share WEIGHT' (--) Share supPORT' (--) I really have response; (--) FACING.

Beispiel c: It could be facing THIS way' (.) or THIS way.

In der letzten Aussage will der Choreograf darauf hinweisen, dass die Tänzer*innen auf unterschiedliche Art und Weise zu dem Blickkontakt kommen können. Wichtig dabei ist die Achtsamkeit, dass sie es zusammen, in einem konkreten Moment machen sollten. Hinsichtlich dessen wird das Schlüsselwort *facing* zu einem Reizwort¹⁴. Damit wird auf zwei Bewegungsqualitäten Bezug genommen, die während einer Probe zu einem strittigen Thema wurden.

3.4. Laban-box/Laban/Laban-square

In den Schlüsselwörtern kommt der Name des ungarischen Tänzers, Choreografen und Tanzkritikers Rudolf von Laban vor, dessen Analysen der menschlichen Bewegung zur Etablierung des modernen Tanzes

¹² W. Nothdurft: *Schlüsselwörter...*, S. 381.

¹³ M. Selting, Margret, E. Couper-Kuhlen: *Argumente für die Entwicklung einer, interaktionalen Linguistik'*. „Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion“ 2000, Nr. 1, S. 79.

¹⁴ W. Nothdurft: *Schlüsselwörter...*, S. 381.

fürten. Sein architektonisch geprägtes Raumverständnis galt als eine Basis für die Entwicklung eines neuen Verständnisses des dreidimensionalen Körpers und der Körperbewegung der Tänzer*innen, die von dem kodifizierten System des klassischen Balletts befreit wurde. Demnach betrachtete er den Tanz als Ausdruck des Individuellen und richtete den Fokus auf Improvisation im Tanz. Auf Grund der Laban-Bewegungsstudien lassen sich u.a. sechs Kategorien der Bewegung erkennen:

- a. Körper – die Relation einzelner Körperteile und -elemente zueinander ermöglicht festzustellen, wie der Körper strukturiert und organisiert wird.
- b. Raum – die Relation des menschlichen Körpers zu dem dreidimensionalen Raum trägt dazu bei, dass zeitgenössische Tänzer*innen innerhalb ihrer Kinesphäre entsprechende Bewegungen und Bewegungssequenzen ausführen können.
- c. Antrieb als Dynamik der Bewegung machen solche Phänomene wie Gewicht, Kraft, Fluss, Raum oder Zeit aus, anhand derer eine breite Palette von Qualitäten der Bewegung entwickelt werden kann, die im Folgenden genannt werden.
- d. Form, die ohne Zweifel bezüglich der Körperbewegung nicht zu übersehen ist. Dank dem Interagieren und den daraus entstehenden mehreren Relationen zwischen dem sich bewegenden Körper und dem Raum, zwischen sich selbst und der Umgebung, die u.a. auch andere Tänzer*innen bilden, ist es möglich, die Form des menschlichen Körpers zu verändern. In dem Sinne wird der Körper der Tänzer*innen plastisch.
- e. Phrasierung – ihre Etablierung bedingen die Bewegungskategorien *Körper, Raum, Antrieb* und *Form*. Die Tatsache, dass diese hochindividualisiert sind, hat zur Folge, dass jede Bewegung spezifisch und einzigartig ist, anders zeitlich strukturiert wird und Akzente in Bewegungssequenzen anders gesetzt werden.
- f. Beziehungen, die zeitgenössische Tänzer*innen zum Raum und zueinander aufbauen, wirken auch auf die Positionierung des Körpers in der Realisierung von Bewegungssequenzen und auf diese Weise signalisieren die Tänzer*innen ihrem Gegenüber die mittels der Bewegung aktivierten emotionalen Zustände¹⁵.

¹⁵ <https://www.laban-eurolab.org/lbbs/theorie/> [Zugriff am: 12.09.2021], mehr über die Bewegungsstudien nach Rudolf Laban: *Bewegtes Wissen – Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien verstehen und erleben*. Hg. A. Kennedy. Berlin: Logos Verlag, 2014.

Unter Berücksichtigung der sechs Kategorien der Bewegung sowie der Parameter innerhalb dieser Kategorien schufen die Tänzer*innen ihre Bewegungssequenzen, in denen unterschiedliche, von Rudolf Laban bestimmte Qualitäten der Bewegung wie *indirect*, *sustained*, *bound*, *free*, *light* oder folgende Arten der Bewegung: *pressing*, *floatig*, *wringing*, *dubbing*, *slashing*, *gliding*, *puching* etc. differenziert werden¹⁶.

Beispiel a: Laban jest zamiast óSEMki. (dt. Statt ACHT ist Laban¹⁷)

Beispiel b: PIĄtka wyciąga nas do LaBAna. (dt. Die FÜNf initiiert LaBAn¹⁸)

Beispiel c: Laban?

Mit den Schlüsselwörtern *Laban-box* und *Laban-square* wurden ohne Zweifel die Relation des Körpers im mehrdimensionalen Raum und die Richtung der einzelnen Bewegungen hervorgehoben. *Laban-box* und *Laban-square* wurden nach bestimmten Regeln vollzogen, die der Choreograf während einer Probe wiederholte:

Beispiel d: The order is (-) UP' Down' LEft' RIGHT' RIGHT' LEft' frOnt' BACK.

Die Kategorie des Raumes wird mehrmals hervorgehoben, was nur nachweist, dass sie in einem bestimmten Teil der Choreografie grundlegend ist und in den Vordergrund tritt:

Beispiel e: We can use THIS cube(--) box.

Beispiel f: It's your own' (--) private' (--) cube.

Auch hier organisieren die Schlüsselwörter *Laban-box* und *Laban-square* die Handlungen der Tänzer*innen auf der Bühne und bilden „eine Kraftlinie der Interaktion“¹⁹, die zur Realisierung bestimmter Bewegungssequenzen nach den von Rudolf Laban definierten Kategorien von Bewegungen animiert.

3.5. Tableau

Nach Duden²⁰ ist *Tableau* ein wirkungsvoll gruppiertes Bild, in der Literaturwissenschaft: breit ausgeführte, personenreiche Schilderung. In der Arbeit an der Aufführung wird mit dem Schlüsselwort eine statische

¹⁶ I. Bartenieff, D. Lewis: *Body Movement, Copying with the Environment*. New York: Gordon and Breach Science Publishers, Routledge, 2002, S. 58.

¹⁷ Übersetzt v. d. Verf.

¹⁸ Übersetzt v. d. Verf.

¹⁹ W. Nothdurft: *Schlüsselwörter...*, S. 381.

²⁰ <https://www.duden.de/rechtschreibung/Tableau> [Zugriff am: 20.09.2021].

Szene bezeichnet, in der sich die Tänzer*innen als Gruppe nicht bewegen und nebeneinander standen. Der Körperkontakt war in der Szene auch relevant. Die Szene sah so aus, als ob die Tänzer*innen Fotoposen machten. In dem Kontext wurden die Elemente der ersten und zweiten Bedeutung wie *gruppiert*, *personenreich*, *wirkungsvoll* hervorgehoben und so der Begriff für den kommunikativen Kontext der Situation profiliert.

Beispiel a: If you FOLLOW the RULES' (--) wszystko będzie dobrze. TABLEAU.

Beispiel b: We have (-) tableAU.

Beispiel c: FIRST tableAU.

Erwähnung verdient auch die Tatsache, dass Kombinationen von Schlüsselwörtern im Laufe der Kommunikation entstanden, die die Reihenfolge von einzelnen Teilen der Choreografie identifizieren. Im Folgenden werden die entsprechenden Beispiele angeführt:

Beispiel a: Po dRUGiej Szwajcarii (-) nie ma podłogi` robimy Labana` facing; (dt. Nach der ZWEITen Schweiz (-) gibt es kein FLOORwork> wir machen Laban> facing;²¹)

Beispiel b: GESTures` duETS` touching duETS` after LABan` and FAST to facing' (--) always look on the bright;

Beispiel c: We have 5 sekcji` (fünf Sektionen²²), Laban` phrase` gesty` (Gesten²³) solo. There is A LOT of material (-) what we WORK with.

Ohne Zweifel werden sie in komplexen Konstellationen, in Form von Aufzählungen, mit dem Ziel verwendet, die Relevanz der unmittelbar nacheinander vorkommenden Bewegungssequenzen für die Dramaturgie der Aufführung hervorzuheben und die Kohärenz der performativen Handlungen der Tänzer*innen auf der Bühne zu gewährleisten.

4. Resümee

Die präsentierten und beschriebenen Schlüsselwörter, die als Namen betrachtet werden, haben einen identifizierenden Charakter. Aus diskurslinguistischer Sicht gehören sie zur Diskurslexik²⁴ der Tänzer*innen und des

²¹ Übersetzt v. d. Verf.

²² Übersetzt v. d. Verf.

²³ Übersetzt v. d. Verf.

²⁴ A. Busch: *Der Diskurs: ein linguistischer Proteus und seine Erfassung – Methodologie und empirische Grundkriterien für die sprachwissenschaftliche Erfassung von Diskursen und ihrer*

Choreografen, die zu einer Gemeinschaft werden, und verweisen auf die Entitäten und Phänomene, die eng mit den Elementen sowie Teilen der Choreografie zusammenhängen. Demnach werden a) Elemente des Bühnenbildes (*first/second/new Switzerland*), b) Qualität der Bewegung (*Laban/Laban-box/Laban-square, big solo, faceing, tableau*), c) bestimmte Szenen genannt, die die Dramaturgie der Aufführung ausmachen (*alphabet, big solo, facing, tableau, first/second/new Switzerland*). Es ist zu bemerken, dass die Identifikation der Bezeichneten dank der besprochenen Schlüsselwörter möglich war, was die Ökonomie der Kommunikation positiv beeinflusste. Die Tänzer*innen waren sich dessen bewusst, welche Wissensbestände aktiviert werden müssen, um die Bedeutung der Begriffe zu erschließen.

Auf den ersten Blick lassen sich die Begriffe als Elemente klassifizieren, die die verschlüsselte Kommunikation ausmachen. Ihre besondere Bedeutung wird nur für die Ausgewählten zugänglich gemacht. Die nicht teilnehmenden Beobachtenden sind nicht im Stande, den Code zu entschlüsseln. Sie verfügen auch über den Modus des Zugangs nicht²⁵. Die zeitgenössischen Tänzer*innen bilden jedoch eine Gemeinschaft, die offen ist. Sensibilität und Respekt bezüglich des Körpers in der Arbeit der zeitgenössischen Tänzer*innen haben zur Folge, dass sie auch Achtsamkeit bezüglich des eigenen Wohlgefühls sowie des Wohlgefühls Anderer haben. Schon am ersten Tag der Beobachtung sagte einer der Tänzer*innen zu der Beobachtenden: „Wenn du etwas nicht verstehst, kannst du in jedem Moment fragen.“ Zwar unterteilte sich die soziale Dimension der nicht teilnehmenden Beobachtung in Insider und Außenstehende²⁶, aber dank dieser Aussage erkannte die Außenstehende die Bereitschaft des Tänzers, die (sprachlich kreierte) Welt zugänglich zu machen. Außer Acht darf nicht gelassen werden, dass das mehrmalige Wiederholen der Begriffe in längeren Aussagen, in einem klaren, mit para- und nonverbalen Signalen unterstützten Kontext ermöglichte, ohne zusätzliche Erklärung der Insider die Bedeutung der Begriffe zu erschließen. Das gilt als Beleg dafür, dass die kommunikative Situation als Ganzheit, räumliche Umgebung, die Proxemik, die mit den Begriffen vollzogenen Sprechakte der Beobachteten und die nonverbalen Handlungen der Beobachteten zu Faktoren werden, dank denen die Erschließung der Bedeutung möglich wird.

Die analysierten Begriffe haben ihre Gruppierungsfunktion und führen zur in der Fachliteratur postulierten Herausbildung und Verfestigung der

lexikalischen Inventare. In: *Diskurslinguistik nach Foucault*. Hg. I. Warnke. Berlin/New York: De Gruyter, 2007, S. 143–144.

²⁵ Ch. Efig, B. Arich-Gerz: *Geheimsprachen...*, S. 9.

²⁶ Ebd., S. 15.

Gruppe²⁷, besonders wenn sie von dem Choreografen, Leader der Gruppe, mehrmals wiederholt werden und den Rahmen für die weiteren Schritte der Arbeit bestimmen.

In der Definition der Gruppensprache nach Rudolf Fisch²⁸ werden die Faktoren der Entstehung von Gruppensprache genannt, wie intern eine hohe Kontaktdichte bei gleichzeitig relativ geringer Kontaktdichte nach außen. Während der Proben entsteht eine sehr hohe Kontaktdichte. Die Tänzer*innen verbringen miteinander viele Tage im Studio und entwickeln dementsprechend einen gruppenspezifischen Sprachgebrauch, der die gruppeninterne Kommunikation vereinfacht²⁹. Die Tänzer*innen werden zur Sondergruppierung, die sachlich, begrifflich und fachwissenschaftlich³⁰ ihren Sprachgebrauch profiliert. Das Fachwissen umfasst in der beobachteten kommunikativen Situation das Wissen um a) die Qualitäten der Bewegungen, die von Rudolf Laban definiert wurden, b) die Qualitäten der Bewegungen, die die Tänzer*innen selbst während der Proben erarbeiten und an denen sie feilen, c) die Reihenfolge der einzelnen Teile und Szenen in der Choreografie, d) die Regeln, die ihre Handlungen auf der Bühne steuern und so die Choreografie als Ganzheit strukturieren.

Nicht ohne Bedeutung sind Verfremdungen (oder Verdunkelungen) von üblichen, üblicherweise gebräuchlichen linguistischen Standards, mit denen, wie E fing/Arich-Gerz³¹ hervorheben, Geheimsprachen operieren. In diesem Fall vollzieht sich die Verfremdung auf der Ebene der Wortbildung. Die Zusammensetzungen wie *Laban-box*, *Laban-square* sind zu erkennen. Die Verfremdungsverfahren³² umfassen die Ebene des Wortschatzes, auf der es zum Bedeutungswandel kommt, weil die Metonymien (*Laban, first/second/new Switzerland*) oder Bedeutungsverengungen (*facing, alphabet, tableau*) identifiziert werden können.

Die Grenzziehung zwischen den Beobachtenden und den beobachteten Tänzer*innen des Lubliner Tanztheaters betraf sowohl die räumliche als auch sprachliche Ebene. Mit der Zeit bekam die Grenzziehung einen metaphorischen Charakter. Die Kommunikation der zeitgenössischen Tänzer*innen

²⁷ Ebd., S. 17.

²⁸ R. Fisch: *Gruppe*. In: *Soziolinguistik. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft*. Hg. U. Ammon, N. Dittmar, K. J. Mattheier. Berlin (= Handbücher zur Sprache und Kommunikationswissenschaft 3.1), 1987, S. 153.

²⁹ Ebd.

³⁰ Ch. E fing, B. Arich-Gerz: *Geheimsprachen...*, S. 18.

³¹ Ebd., S. 22.

³² Ebd., S. 25.

trug auf den ersten Blick Merkmale einer Geheimsprache, die die Exklusion, den Ausschluss voraussehen³³, einer Sondersprache, die zwecks der gesellschaftlichen Distanzierung, Schaffung einer eigenen Identität und Zugehörigkeit zu einer Gruppe entwickelt wird. Im Laufe der Tage, der Stunden erwies sich, dass zwar die Techniken der Verfremdung wie im Falle der Geheimsprachen eingesetzt werden, diese aber anderen Zielen dienen. Die im vorliegenden Beitrag präsentierten und beschriebenen Schlüsselwörter sollten vor allem funktional in der Kommunikation im Studio sein. Die gruppeninterne, scheinbar verschlüsselte Kommunikation sollte auf diese Art und Weise vereinfacht werden, denn das Verbale befand sich nicht im Zentrum des Interesses. Das Nonverbale, der Tanz, die Bewegung spielten in der kommunikativen Situation die erste Geige, was an die Worte von Pina Bausch erinnert: „I loved to dance because I was scared to speak. When I was moving, I could feel“³⁴.

Bibliografie

- I. Bartenieff, D. Lewis: *Body Movement, Copying with the Environment*. New York: Gordon and Breach Science Publishers, Routledge, 2002.
- J. Bortz, N. Döring: *Forschungsmethoden und Evaluation*. 4. Auflage. Heidelberg: Springer Medizin Verlag, 2006.
- A. Busch: *Der Diskurs: ein linguistischer Proteus und seine Erfassung – Methodologie und empirische Grundkriterien für die sprachwissenschaftliche Erfassung von Diskursen und ihrer lexikalischen Inventare*. In: Warnke, Ingo W. (Hg.): *Diskurslinguistik nach Foucault*. Berlin/New York: De Gruyter, 2007, S. 141–163.
- Ch. Efing, B. Arich-Gerz: *Geheimsprachen. Geschichte und Gegenwart verschlüsselter Kommunikation*. Wiesbaden: marixverlag, 2017.
- R. Fisch: *Gruppe*. In: U. Ammon, N. Dittmar, K. J. Mattheier (Hg.): *Soziolinguistik. Ein internationales Handbuch zur Wissenschaft von Sprache und Gesellschaft*. Berlin (= Handbücher zur Sprache und Kommunikationswissenschaft 3.1), 1987, S. 150–157.
- H. Glück (Hg.): *Metzler Lexikon Sprache*. Stuttgart: J. B. Metzler Verlag, 2000.
- A. Kennedy (Hg.): *Bewegtes Wissen – Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien verstehen und erleben*. Berlin: Logos Verlag, 2014.
- W. Nothdurft: *Schlüsselwörter. Zur rhetorischen Herstellung von Wirklichkeit*. In: W. Kallmeyer (Hg.): *Gesprächsrhetorik. Rhetorische Verfahren im Gesprächsprozess*. Tübingen: Narr, 1996, S. 351–418.

³³ Ebd., S. 22.

³⁴ <https://quote fancy.com/quote/1736531/Pina-Bausch-I-loved-to-dance-because-I-was-scared-to-speak-When-I-was-moving-I-could-feel> [Zugriff am: 21.11.2021].

T. Seidel, M. Prenzel: *Beobachtungsverfahren: Vom Datenmaterial zur Datenanalyse*. In: H. Holling, B. Schmitz (Hg.): *Handbuch Statistik, Methoden und Evaluation*. Göttingen: Hogrefe, 2010, S. 139–152.

M. Selting, E. Couper-Kuhlen: *Argumente für die Entwicklung einer ‚interaktionalen Linguistik‘*. In: *Gesprächsforschung – Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion*, 1(2000), S. 76–95.

Quellen im Internet

<https://www.duden.de/rechtschreibung/Tableau> [Zugriff am: 20.09.2021].

<https://www.laban-eurolab.org/lbbs/theorie/> [Zugriff am: 12.09.2021].

<https://www.mediensprache.net/de/medienanalyse/transcription/gat/gat.pdf> [Zugriff am: 10.03.2022].

<https://quotefancy.com/quote/1736531/Pina-Bausch-I-loved-to-dance-because-I-was-scared-to-speak-When-I-was-moving-I-could-feel> [Zugriff am: 21.11.2021].

Verschlüsselte Kommunikation zeitgenössischer Tänzer*innen (?)

Zusammenfassung: Der vorliegende Beitrag zielt darauf ab, die Mikroebene der verschlüsselten Kommunikation zeitgenössischer Tänzer*innen in den Blick zu nehmen. Der Fokus der hier präsentierten Ausführungen liegt demnach auf der Identifikation von Schlüsselwörtern, die die zeitgenössischen Tänzer*innen im schöpferischen Prozess während der Arbeit an einer Aufführung verwenden. Während der nicht teilnehmenden Beobachtung, die als methodische Herangehensweise gilt, werden die während der Tanzproben verwendeten Schlüsselwörter erkannt, ihre Funktion auf Grund der Analyse des Kontextes sowie die Motive ihres Gebrauchs bestimmt. Hiermit lässt sich die Frage beantworten, ob die Bezeichnung *verschlüsselt* bezüglich der Kommunikation zeitgenössischer Tänzer*innen legitim ist.

Schlüsselwörter: Schlüsselwörter, zeitgenössischer Tanz, verschlüsselte Kommunikation, entschlüsselte Bedeutung

Encoded communication between contemporary dancers (?)

Summary: The aim of the presented paper is to specify the micro-level of encoded communication between contemporary dancers. The focus of the statements is the identification of the key words that contemporary dancers use in the creative process while working on the performance. During the non-participating observation, which is considered a methodical approach, the key words are identified, their function and the motives for their use are determined on the basis of the analysis of the context. Thus, it becomes possible to answer the question about the legitimacy of using the term *encoded* for the communication of contemporary dancers.

Keywords: key words, contemporary dance, encoded communication, decoding the meaning

Zaszyfrowana komunikacja tancerzy współczesnych (?)

Streszczenie: Celem przedłożonego artykułu jest refleksja nad mikroskalą zaszyfrowanej komunikacji tancerzy współczesnych. W centrum zainteresowania znajdują się słowa klucze, którymi posługują się tancerze współcześni w procesie twórczym, podczas pracy nad

spektaklem tanecznym. Zastosowanie metody obserwacji jawnej nieuczestniczącej pozwala na identyfikację słów kluczy stosowanych podczas prób do spektaklu tańca współczesnego, rozkodowanie ich znaczenia, określenie funkcji słów kluczy oraz motywów ich użycia. Tym samym możliwa staje się odpowiedź na pytanie o zasadność użycia określenia komunikacji tancerzy współczesnych mianem *zaszyfrowana*.

Słowa kluczowe: słowa klucze, taniec współczesny, komunikacja zaszyfrowana, rozkodowane znaczenie

Joanna Pędzisz 2007 promoviert, Titel der Dissertation: *Provozierter Dissens als Kommunikationsstrategie am Beispiel der Polit-Talkshow von Sabine Christiansen im deutschen Fernsehen*. 2018 habilitiert, Titel der Habilschrift: *Profil des Online-Diskurses in Blog-Interaktionen an der Schnittstelle zwischen theoretischem Konzept und empirischem Modell*. Die erörterten Forschungsfragen basieren auf den Paradigmen der Textlinguistik, der Diskursanalyse, der Gesprächsanalyse und der kognitiven Linguistik. In den Publikationen wird der Fokus auf folgende Aspekte gerichtet: Online-Diskurs als Forschungsgegenstand der Diskursanalyse, Diskurs zeitgenössischer Tänzer*innen und Diskurskompetenz und translatorische Kompetenz. Seit 2008: Mitglied des Verbandes Polnischer Germanisten (SGP). Seit 2011: Mitglied der Polnischen Gesellschaft für Angewandte Linguistik (PTLS). In den Jahren 2004–2013: Mitglied des Polnischen Neophilologenverbandes (PTN).

Joanna Pędzisz is since 2007 Ph.D. in German and Applied Linguistics, doctoral thesis: *Provozierter Dissens als Kommunikationsstrategie am Beispiel der Polit-Talkshow von Sabine Christiansen im deutschen Fernsehen*. In 2017: published monograph: *Profil des Online-Diskurses in Blog-Interaktionen an der Schnittstelle zwischen theoretischem Konzept und empirischem Modell*. The reflections and results of the analyses refer to the paradigms of text linguistics, discourse analysis, conversational analysis and cognitive grammar. In order to add an interdisciplinary dimension to the reflections and analyses, I also implement them in foreign language teaching and translation didactics, in particular in the area of simultaneous interpreting teaching. In the published works I focus on the following aspects: online discourse as object of investigation of discourse analysis, discourse of contemporary dancers and discursive competence and translational competence. Since 2008: member of the Polish Association of German Studies Experts. Since 2011: member of the Polish Association of Applied Linguistics. And in the years 2004 – 2013: member of the Polish Neophilological Society.

Joanna Pędzisz od 2007 roku doktor nauk humanistycznych (praca doktorska pt. *Provozierter Dissens als Kommunikationsstrategie am Beispiel der Polit-Talkshow von Sabine Christiansen im deutschen Fernsehen*). W 2018 roku uzyskała stopień doktora habilitowanego w dziedzinie językoznawstwa (rozprawa habilitacyjna pt. *Profil des Online-Diskurses in Blog-Interaktionen an der Schnittstelle zwischen theoretischem Konzept und empirischem Modell*). Zainteresowania naukowe osadzone są w paradygmatach badawczych lingwistyki tekstu, analizy dyskursu, analizy konwersacyjnej i gramatyki kognitywnej. W publikowanych pracach podejmowane są następujące aspekty: dyskurs online jako przedmiot badań lingwistyki dyskursu, dyskurs tancerzy współczesnych oraz kompetencje dyskursywne i translacyjne. Od 2008 roku członkini Stowarzyszenia Germanistów Polskich. Od 2011 – członkini Polskiego Towarzystwa Lingwistyki Stosowanej. A w latach 2004–2013 członkini Polskiego Towarzystwa Neofilologicznego.
