



Sari Pamer

Neue Tendenzen im Tanz – neue Tendenzen in der Kritik

Veränderungen von Kritik und Öffentlichkeitsarbeit im
zeitgenössischen Tanz durch digitale Medien

u^b

b
UNIVERSITÄT
BERN

Berner Arbeiten zur Theater- und Tanzwissenschaft (BATT)

Herausgegeben von Beate Hochholdinger-Reiterer,
Alexandra Portmann und Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern

Sari Pamer

Neue Tendenzen im Tanz – neue
Tendenzen in der Kritik

Veränderungen von Kritik und Öffentlichkeitsarbeit im
zeitgenössischen Tanz durch digitale Medien



^b
UNIVERSITÄT
BERN

Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Schweiz

Bern Open Publishing BOP
bop.unibe.ch

2023

Impressum

ISBN: 978-3-03917-076-0
DOI: 10.48350/185280

Herausgeber: Christina Thurner
Institut für Theaterwissenschaft
Universität Bern
Mittelstrasse 43
CH-3012 Bern

Lektorat: Julia Wechsler
Layout Titelei: Julia Wechsler

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Text © 2023, Sari Pamer

Titelfoto: Landschaft digitaler Tanzkritik im
deutschsprachigen Raum

Bildnachweis: Sari Pamer

INHALTSVERZEICHNIS

1.	Einleitung	6
2.	Verortung.....	9
2.1.	Methodische Überlegungen	9
2.2.	BEGRIFFLICHKEITEN.....	11
2.2.1.	(Tanz-)Kritik.....	11
2.2.2.	Digitale Medien / Internetjournalismus	12
2.2.3.	Zeitgenössischer Tanz	14
3.	Digitale Tanzkritik: Theoriebildung vs. tanzjournalistische Praxis.....	15
3.1.	AKTUELLER FORSCHUNGSSTAND	15
3.2.	ZUKUNFT DES KULTURJOURNALISMUS	17
3.3.	TRANSFERIERTE BEITRÄGE: TANZ.....	22
3.4.	ORIGINALBEITRÄGE: TANZNETZ.....	24
3.5.	ZWISCHENFAZIT	28
4.	Neue Tendenzen der Tanzkritik	31
4.1.	VERÄNDERUNG DER TANZKRITIK / PARAMETER	31
4.2.	MULTIMEDIALE TANZKRITIK: TQW MAGAZIN.....	34
4.3.	KÜNSTLERINNEN-WEBSEITE: METTE INGVARTSEN	38
4.4.	ZWISCHENFAZIT	41
5.	Spektrum digitaler Tanzkritik.....	44
6.	Schluss und Ausblick	50
7.	Dank.....	53
8.	Bibliografie	54
8.1.	LITERATUR	54
8.2.	INTERNETQUELLEN.....	56
8.3.	MÜNDLICHE QUELLEN	58
8.4.	NICHT PUBLIZIERTE QUELLEN.....	58

1. Einleitung

«Was bleibt, wenn das Feuilleton verschwindet?»¹ So lautete der Titel des Podiums, welches am 15. Juni 2022 in Zürich stattfand und sich mit dem Problem einer Kulturstadt ohne Kulturjournalismus auseinandersetzte. Vertreter*innen aus der Kulturkommunikation und Journalist*innen diskutierten gemeinsam über das langsame Verschwinden des Kulturjournalismus und über mögliche Lösungsansätze, um dieses zu verhindern. Das Verschwinden bzw. die Veränderung des Feuilletons durch fehlende Finanzierung sowie seine Verlagerung in Onlinemedien ist ein Thema, das nicht nur Zürcher Kulturjournalist*innen beschäftigt, sondern im gesamten deutschsprachigen Raum von Relevanz zu sein scheint. Denn bereits im August 2021 initiierte der Kulturjournalist Georg Kasch gemeinsam mit Sarah Stürenberg und Julian Kamphausen vom Performing Arts Programm Berlin ein Symposium zum Thema *Zwischen Verriss und Marketing – Die Zukunft des Kulturjournalismus im Dialog mit der Freien Szene*, zu dem ein Fachpublikum aus Kulturjournalist*innen und Vertreter*innen der Presse- und Öffentlichkeitsarbeit sowie Studierende eingeladen waren. Grundlage der Diskussionen waren berufsspezifische Fragen: «Was macht Kulturjournalismus wichtig in einer Zeit, in der die Stimmenvielfalt enorm zugenommen hat? Auf welchem Kanal findet er statt, wenn Zeitungen mit rapide fallenden Auflagen kämpfen?»² Aufbauend auf diesem Symposium entstand im Februar 2022 das Netzwerktreffen *Die Zukunft des Kulturjournalismus*, an dem ich selbst als Journalistin und Vertreterin von *INTRIGE – Magazin für junges Theater* teilnahm. Der Workshop richtete sich an Initiant*innen von kleineren bzw. jüngeren kulturjournalistischen Initiativen und Medien. Gemeinsam wurde besprochen, wie die Zukunft des Kulturjournalismus aussehen sollte und was es bräuchte, damit weiterhin guter Onlinekulturjournalismus ent- und bestehen könne. Die im Februar 2022 gefundenen Ergebnisse bilden die Grundlage für das zweite Symposium in Berlin unter dem Namen *Zwischen Teilhabe, Geld und Solidarität – Die Zukunft des Kulturjournalismus im Dialog mit der Freien Szene II*.³ Die Fortsetzung des Symposiums greift die Probleme und Arbeitsfelder des ersten Symposiums nochmals auf und vertieft diese. Für die vorliegende Untersuchung ist der Diskussionspunkt der Theaterkritik als Textgattung besonders relevant und die Frage, ob Kritiken als Textform überhaupt noch zeitgemäss sind, oder ob «es neue kulturjournalistische Formate [braucht], um die Theaterentwicklungen abbilden und neue Zugänge schaffen zu können»⁴. Auch der deutsche Verein der Tanzjournalist*innen TANZ.media versucht mit der Workshopreihe *Futures of Dance Journalism*, professionelle Tanzjournalist*innen «fit für den Einsatz elektronischer Medien und somit fit für die Zukunft»⁵

¹ Karl der Grosse: Was bleibt, wenn das Feuilleton verschwindet?, 15.06.2022, www.karldergrosse.ch/veranstaltungen/veranstaltung/was-bleibt-wenn-das-feuilleton-verschwindet, 27.07.2022.

² Performing Arts Programm Berlin: ZUM NACHHÖREN Symposium. Zwischen Verriss und Marketing – Die Zukunft des Kulturjournalismus im Dialog mit der Freien Szene, o. D., <https://pap-berlin.de/de/zum-nachhoeren-symposium>, 27.07.2022.

³ Vgl. Performing Arts Programm Berlin: Symposium Tag 1. Zwischen Teilhabe, Geld und Solidarität – Die Zukunft des Kulturjournalismus im Dialog mit der Freien Szene II, 30.08.2022, www.pap-berlin.de/de/event/symposium-kulturjournalismus, 27.07.2022.

⁴ Ebd.

⁵ Weber, Lilo: Futures of Dance Journalism, 11.05.2022, https://dancesuisse.ch/de/news/dancesuisse.ch/de/news/2022-05-11_WORKSHOP-REIHE-FUTURES-OF-DANCE-JOURNALISM, 27.07.2022.

zu machen und dadurch der Tanzberichterstattung wieder mehr Platz in den Medien zu schaffen, denn deren «Überleben ist nicht zuletzt auch für die Tanzschaffenden von grosser Bedeutung»⁶.

Nicht nur Journalist*innen und Medienhäuser möchten sich gegen die Unterrepräsentation von Tanzkritik in den Medien einsetzen, sondern auch Tanzveranstalter*innen wie beispielsweise das Festival *Zürich tanzt*. Anlässlich des 10-jährigen Jubiläums lancierte das Festival eine eigene Festivalzeitung, um wieder vermehrt über Tanz zu schreiben und zu lesen. Ausserdem hatte das Publikum in einer offenen Schreibwerkstatt die Möglichkeit, selbst tätig zu werden und verschiedene Texte über Tanz für die Festivalzeitung zu verfassen. Des Weiteren gab es den Roundtable *Future Dance Writing* mit Kulturjournalist*innen sowie Vertreter*innen von Spielstätten, um die Möglichkeiten der Zukunft des Tanzjournalismus zu diskutieren. Folgende Fragen standen im Fokus: «Wie sollen Journalist*innen den zeitgenössischen Tanzformen kritisch begegnen? Wie verändert der digitale Raum die Art und Weise der Rezeption von Tanztexten? Welche Rolle spielen Theater- und Tanzhäuser?»⁷ Die Theater- und Tanzkritikerin Esther Boldt erwähnte bereits 2017 die Umbrüche im Kulturjournalismus:

Seit den Neunzigerjahren ist Tanz komplexer geworden, selbstreferentiell und selbstkritisch. Aber die Feuilletons machen weiter, als sei nichts geschehen: Die Tanzkritik ist nicht mehr zeitgemäß. Höchste Zeit, dass sie sich vom Tanz anstiften lässt – und ihre Sicherheiten aufs Spiel setzt.⁸

Bei der Akademie für Theaterjournalismus verfolgt Boldt gemeinsam mit Philipp Schulte, Dramaturg und Dozent für Theatertheorie, das Ziel, den Theaterjournalismus im deutschsprachigen Raum zu stärken.

Bereits in den Jahren 2006 und 2007 war das Thema Theaterkritik und die damit verbundene Problematik so präsent wie schon lange nicht mehr, so der Theaterwissenschaftler Vasco Boenisch in seiner Dissertation *Was soll Theaterkritik?* (2008).⁹ Auch aktuell herrscht (wieder) eine Virulenz der Thematik darüber, wie Kulturjournalismus in Zukunft aussehen soll und wer diesen mit welchem Ziel betreiben soll bzw. kann. Wenn die Tanzberichterstattung nicht mehr oder nur in sehr geringem Masse von den Medienhäusern übernommen wird, ist es offensichtlich, dass eine Verlagerung der Publikationsplattformen stattfinden muss, denn Journalist*innen, Festivals bzw. Veranstalter*innen von Tanzproduktionen, Kunstschaaffende selbst und auch Vertreter*innen der akademischen Seite setzen sich für die Erhaltung einer schwindenden Praxis ein. Und genau hier setzt die vorliegende Untersuchung an. Welche neuen Formate der Tanzkritik sind durch die Entwicklung digitaler Medien entstanden und welche Funktionen werden diesen Formaten zugesprochen? Gibt es eine Veränderung in der Funktion von digitalen Tanzkritiken im Vergleich zu Texten, die in Printmedien publiziert sind? Oder geht es bei digitaler Tanzkritik nur um ein anderes Gefäss, in das kritische Analysen und Wertungen gefüllt werden? Werden Tanzkritiken in digitalen Medien anders produziert bzw. rezipiert?

⁶ Ebd.

⁷ Pamer, Sari: Wie sieht die Tanzberichterstattung der Zukunft aus? In: *Zürich tanzt Festivalzeitung*, 2022, <https://zuerichtanzt.live/programme/future-dance-writing-schreibwerkstatt/>, 27.07.2022 [nicht mehr online].

⁸ Boldt, Esther: Die Lust am Tanz-Text. In: Goethe Institut, Januar 2017, www.goethe.de/ins/ua/de/kul/mag/20894672.html, 27.07.2022.

⁹ Vgl. Boenisch, Vasco: *Was soll Theaterkritik? Was Kritiker denken und Leser erwarten. Aufgabe, Arbeitsweise und Rezeption deutscher Theaterkritik im 21. Jahrhundert*. München 2008, S. 9.

Die vorliegende Studie behandelt ein medien- und kulturpolitisches Thema und befasst sich diskursanalytisch und quellenkritisch mit Tanzkritik und deren Veränderung durch den digitalen Raum. Der Fokus liegt dabei auf der Veränderung von Tanzkritik und Öffentlichkeitsarbeit im zeitgenössischen Tanz. Im Zentrum steht die Frage, inwiefern sich Kritik und Öffentlichkeitsarbeit durch digitale Medien im zeitgenössischen Tanz verändern. In einem ersten Teil wird die allgemeine Theoriebildung zusammengetragen und der journalistischen Praxis gegenübergestellt, um damit aufzuzeigen, dass diese nicht übereinstimmen. In einem zweiten Teil wird dann herausgearbeitet, welche Aspekte der Kritik sowie der Öffentlichkeitsarbeit im zeitgenössischen Tanz sich durch die Nutzung digitaler Medien verändern und wie diese zusammenhängen, welche Verschiebungen von Funktionen sich abzeichnen. Dafür werden ausgewählte Kritiken kontextualisiert und anschliessend anhand von Parametern, die auf neue Formate angepasst sind, analysiert. Die Arbeit schliesst mit einem Schlussteil und einem Ausblick, wie die Tanzkritik der Zukunft aussehen könnte und welche Bedingungen dafür seitens Medienhäusern bzw. Journalist*innen und Produktionshäusern bzw. Künstler*innen nötig sind.

2. Verortung

2.1. Methodische Überlegungen

Die vorliegende Untersuchung ist methodisch einerseits in der Diskursanalyse und andererseits in der Quellenkritik zu verorten und behandelt ein medien- und kulturpolitisches Thema. Im ersten Teil wird der aktuelle (tanzwissenschaftliche) Forschungsstand zu (Tanz-)Kritik in digitalen Medien aufgezeigt, anschliessend der gegenwärtigen Praxis des Tanzkritikschreibens gegenübergestellt und schliesslich beides miteinander verglichen. Im zweiten Teil sollen durch die Quellenanalyse von Tanzkritiken bestimmte Fragen zur Veränderung derselben und von Öffentlichkeitsarbeit im zeitgenössischen Tanz gestellt und beantwortet werden. Im folgenden Abschnitt werden wichtige methodische Überlegungen und Fokussierungen der Studie dargelegt.

Da die analysierten Tanzkritiken jeweils in Relation zum jeweiligen Tanzereignis stehen und damit historische, gesellschaftliche, geografische und kulturelle Bedingungen einhergehen, sollen diese diskursanalytisch verortet werden. Michel Foucault prägte den Begriff «Diskurs» massgeblich, jedoch verwendete er diesen keinesfalls konstant, sondern veränderte die Akzentuierung im Laufe seiner Werke.¹⁰ In Foucaults *Archäologie des Wissens* (1969) meint Diskurs «die Gesamtheit aller effektiven [geschriebenen oder gesprochenen, SP] Aussagen»¹¹. Ein Diskurs kann nicht als singuläres Phänomen untersucht werden, denn dieser steht immer in Zusammenhang mit anderen Diskursen und sozialen Praktiken.¹² Diskurse werden einerseits also durch die Menge der Aussagen definiert, aber auch durch das vom Diskurs Ausgeschlossene. Eine Diskursanalyse untersucht «den Gesamtzusammenhang der internen und der externen Formation»¹³, fragt nach den mit ihnen verbundenen «Subjekt- und Machteffekten»¹⁴ und macht diese transparent, wodurch bestehende Diskurse unterlaufen oder Gegendiskurse propagiert werden können.¹⁵ In dieser Studie sollen vordergründig die literatur-, medienwissenschaftlichen und journalistischen Diskurse für die Tanzwissenschaft fruchtbar gemacht werden. Da zum Zeitpunkt des Verfassens der vorliegenden Untersuchung nur vereinzelte Erwähnungen der Tanzkritik aus tanzwissenschaftlicher Perspektive im deutschsprachigen Raum vorhanden sind¹⁶, rekurriere ich vor allem auf literatur- und

¹⁰ Vgl. Parr, Rolf: Diskurs. In: Kammler, Clemens; Parr, Rolf u. Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): Foucault-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung. Stuttgart 2008, S. 233–237, hier S. 233.

¹¹ Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main 1992, S. 41.

¹² Vgl. Parr 2008, S. 235.

¹³ Ebd., S. 236.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Vgl. ebd.

¹⁶ Vgl. Thurner, Christina: *Tanzkritik. Materialien (1997–2014)*. Zürich 2015 (= Materialien des ITW Bern, Bd. 14); vgl. Klementz, Constanze: *Kritik versus kritische Praxis? Über die Unmöglichkeit und die Möglichkeiten einer zeitgenössischen Tanzkritik*. In: Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko u. Wilcke, Katharina von (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld 2007 (=TanzScripte, Bd. 8), S. 263–268; vgl. Thurner, Christina: *Tanzkritik – eine kritische Institution?* In: Hardt, Yvonne u. Stern, Martin (Hg.): *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*. Bielefeld 2011 (= TanzScripte, Bd. 24), S. 137–150; für den englischsprachigen Raum vgl. Brannigan, Erin: *Whatever happened to dance criticism?* In: Thomas, Helen u. Prickett, Stacey (Hg.): *The Routledge Companion to Dance Studies*. London 2020, S. 207–220; vgl. Mattingly,

medienwissenschaftliche Forschungsliteratur zum Feuilleton, Onlinejournalismus oder zur Mediengeschichte. Diese Untersuchung soll dazu beitragen, diese Lücke in der Forschung zu schliessen. Jedoch hat sie nicht den Anspruch die Veränderung von Tanzkritik durch digitale Medien umfassend darzustellen, sondern möchte einzelne Phänomene exemplarisch beleuchten.

Auch wenn die im Rahmen dieser Studie analysierten Tanzkritiken aus den Jahren 2021 und 2022 stammen, sind sie bereits tanzhistorische Quellen und eine Quellenkritik ist damit unumgänglich. Stephan Porombka stellt im Nachwort des Bandes *Über Theater schreiben. Werkstattgespräche mit Theaterkritikern* (2005) klar, dass Theater- und Tanzkritik «nicht länger als minderwertige Quelle [der Theater- und Tanzwissenschaft, SP] behandelt [wird], die in hohem Maße tendenziös und daher mit Vorsicht zu genießen ist»¹⁷. Und auch Christina Thurner betont in ihrer Publikation zu Tanzkritik, dass bereits 1979 Diana Theodores die Tanzkritik zu einem Teil der Tanzwissenschaft erklärt hat.¹⁸ Theodores spricht den in Buchform publizierten Tanzkritiksammlungen einen spezifischen historiografischen Wert zu, der vermag, dass Quellen über den Tagesgebrauch hinausgehen.¹⁹ Dieser Zuspruch soll im Rahmen der vorliegenden Untersuchung auch für die im digitalen Raum publizierten Tanzkritiken gelten. Die Theaterwissenschaftler*innen Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk und Matthias Warstat differenzieren zwischen zwei verschiedenen Arten von Quellen, die sie als «Überrest und Tradition»²⁰ bezeichnen. Überrest meint ein Objekt, das rein zufällig, also ohne Absicht, angefertigt wurde; Tradition hingegen eine Quelle, die mit einer bestimmten, klaren Überlieferungsintention hergestellt wurde.²¹ Die Theaterwissenschaftler*innen weisen darauf hin, dass besonders die «Traditionsquellen»²² Aufschluss über die Überlieferungsgründe und -interessen geben.²³ In der vorliegenden Studie werden beide Arten von Quellen analysiert und in ihren kontextspezifischen Diskurs eingebettet, wobei im Besonderen auf die Intention der Überlieferung eingegangen wird.

Nachfolgend möchte ich meine Position und die damit zusammenhängende Auswahl der analysierten Tanzkritiken reflektieren und begründen, da die Selektion von Material auch immer mit Macht einhergeht. Aufgrund meiner Kompetenzen und dem Rahmen bzw. Fokus dieser Untersuchung – den deutschsprachigen Rezeptionsraum und das damit zusammenhängende Verständnis von Tanzkritik – konzentriert sich meine Analyse auf Texte, die professionellen Kunsttanz an einer staatlich geförderten Institution im deutschsprachigen Raum (Deutschland und Österreich) besprechen. Die Auswahl ist keinesfalls wertend zu verstehen, sondern weist lediglich auf die Problematik hin, dass es von vielen Produktionen in der Freien Szene zu wenig Material gibt, das sich vergleichen liesse. Zwecks Vergleichbarkeit journalistischer Texte zu einer Inszenierung bin ich auf Tanzkritiken angewiesen, in denen unterschiedliche Institutionen dieselbe Inszenierung besprechen. Das bedeutet, dass die Tanzschaffenden, über die berichtet wird, «bekannt genug» sein müssen, damit Texte über sie

Kate: Digital Dance Criticism. Screens as Choreographic Apparatus. In: *The International Journal of Screendance*, 10 / 2019, S. 94–125.

¹⁷ Porombka, Stephan: Theaterkritik. Eine kleine Problemgeschichte. Und ein paar Hinweise auf ihren kulturwissenschaftlichen Gebrauchswert. In: ders. u. Splittgerber, Kai (Hg.): *Über Theater schreiben. Werkstattgespräche mit Theaterkritikern*. Hildesheim 2005, S. 216–244, hier S. 238.

¹⁸ Vgl. Thurner 2015, S. 47.

¹⁹ Vgl. ebd.

²⁰ Lazardzig, Jan; Tkaczyk, Viktoria u. Warstat, Matthias: *Theaterhistoriografie. Eine Einführung*. Stuttgart 2012, S. 124.

²¹ Vgl. ebd.

²² Ebd., S. 125.

²³ Vgl. ebd.

und ihren Tanz verfasst werden. Diese Wirkmacht von Tanzkritik zeigt zudem, welches Tanzverständnis vorherrscht, also welcher Tanz überhaupt kritikwürdig ist und deshalb rezensiert wird und welcher nicht. Aufgrund der prekären Quellenlage der Tanzkritik im zeitgenössischen Tanz bin ich darauf angewiesen jeweils ein Stück zweier Künstlerinnen zu betrachten, da für die Untersuchung einer einzigen Inszenierung schlichtweg zu wenig Quellenmaterial existiert. Ich möchte jedoch mit meiner Untersuchung bewusst nicht den bestehenden, meist männlich dominierten (Tanz-)Kanon reproduzieren, weshalb ich mich für Kritiken zu Tanzstücken der Künstlerinnen Florentina Holzinger und Mette Ingvarsen entschieden habe. Die untersuchten Plattformen richten sich in erster Linie an ein tanzaffines Publikum / Fachpublikum. Inwiefern sich Tanzkritiken in Fachmagazinen und -plattformen zu denjenigen von online Tageszeitungen unterscheiden, kann im Rahmen der vorliegenden Studie nicht untersucht werden. Die genaue Einordnung der Publikationsplattformen erfolgt zwecks Übersichtlichkeit jeweils im Analysekapitel. Die Auswahl der Kritiken ist demnach exemplarisch und wirft einzelne Schlaglichter auf eine Inszenierung. Die Analysebeispiele in der vorliegenden Studie sind also beispielhafte unter mehreren möglichen und ihre Untersuchung ist keinesfalls als vollumfängliche bzw. abschliessende Betrachtung im Bereich Tanzwissenschaft und Tanzkritik zu verstehen.

2.2. Begrifflichkeiten

Ich beschäftige mich in dieser Studie mit einer Thematik, die sowohl in der Tanzwissenschaft als auch in der Theater-, Literatur- und Medienwissenschaft zu verorten ist. Aufgrund dieser Interdisziplinarität ist es umso wichtiger, zentrale Begrifflichkeiten zu bestimmen, diese ein- und abzugrenzen und die Forschungstraditionen und Perspektiven, auf die ich mich beziehe, klar zu benennen.

2.2.1. (Tanz-)Kritik

In der deutschsprachigen publizistisch-medienwissenschaftlichen wie auch in der theaterwissenschaftlichen Forschungsliteratur zu Kulturjournalismus werden Kritik, Rezension, Besprechung und auch Berichterstattung nicht selten gleichgesetzt und synonym verwendet.²⁴ Dies, so der Theaterwissenschaftler Tobias Hoffmann-Allenspach, geschehe wohl aufgrund des allgemeinen Verständnisses, dass «eine Theaterkritik [...] nur als Textsorte verstanden werden»²⁵ kann, während aber «bei Weglassung des unbestimmten Artikels [...] Theaterkritik den engen Rahmen dessen, was landläufig darunter verstanden wird»²⁶, nämlich «Aufführungskritik»²⁷, überschreitet. So schreibt auch die Tanzwissenschaftlerin Thurner in *Tanzkritik. Materialien (1997–2014)*, dass unter dem Begriff «Tanzkritik» einerseits eine bestimmte Textsorte, nämlich die Aufführungsbesprechung verstanden wird, «Tanzkritik» aber

²⁴ Vgl. Glanzmann, Sabrina: Zur Bewertungs- und Urteilstransparenz in Theaterrezensionen. Textlinguistische Deskription der Textsorte «Theaterrezension» und empirische Analyse von Premierenrezensionen zu Inszenierungen Christoph Marthalers. Bern 2009, S. 7.

²⁵ Hoffmann-Allenspach, Tobias: Theaterkritik in der deutschsprachigen Schweiz seit 1945. Zürich 1998 (= Materialien des ITW Bern, Bd. 6), S. 11. Hervorhebung i. Orig.

²⁶ Ebd.

²⁷ Ebd.

andererseits auch ein Überbegriff für unterschiedliche journalistische Textsorten zum Tanz sei.²⁸ Um die Ambiguität des Begriffs in der vorliegenden Untersuchung nicht zu reproduzieren, möchte ich folgende Begriffsdefinition in Anlehnung an Gunter Reus vornehmen:

Rezension ist Kritik, und Rezensenten sind Kritiker. Aber Kritik muß nicht Rezension und Kritiker müssen nicht allzeit Rezensenten sein. Nur wer Kritik eng begreift, nämlich ausschließlich als das Taxieren von Kunstwerken, mag beide Begriffe bedingungslos gleichsetzen. [...] Wie Kultur mehr ist als Abfolge künstlerischer Veranstaltungen, so ist Kulturkritik mehr als die Anhäufung von Einzelgutachten. Mühelos erkennt jeder Mediennutzer, daß Interview, Essay oder Reportage ebenfalls kritisch sein können [...], ganz zu schweigen von Glosse oder Kommentar. «Kritik» wäre darum besser verstanden als Oberbegriff zur Bezeichnung eines Verfahrens, das sich verschiedener Textformen bedienen kann.²⁹

«Kritik» als Überbegriff bezieht sich demzufolge auf das Verfahren, das beim Verfassen einer Rezension ausgeübt wird und ist ein journalistisches Genre, welches «neben Aufführungsbesprechungen auch Interviews, Vorschauen, Künstler/-innenporträts, Reportagen usw. [...] umfasst und in Zeitungen, Zeitschriften, Fernsehen, Rundfunk oder Internet erscheint»³⁰. In dieser Studie wird «Kritik» demnach als reiner Überbegriff für ein journalistisches Genre verwendet. Wenn es sich um eine spezifische Textsorte der Tanzkritik³¹ handelt, wird diese explizit benannt. Für das Genre der Aufführungsbesprechung wird der Begriff «Rezension» verwendet.

2.2.2. Digitale Medien / Internetjournalismus

Unter dem Begriff «Medien» werden im alltagssprachlichen Umgang meist die Massenmedien wie Zeitungen, Zeitschriften, Rundfunk und Fernsehen subsumiert. Sowohl in der Alltagssprache als auch in der Medien- und Kommunikationswissenschaft steht damit nicht die Technik im Vordergrund, sondern der «Phänotyp der Massenmedien»³². Der Medienwissenschaftler Klaus-Dieter Altmeyen betont hierzu:

Wenn vom Fernsehen die Rede ist, bezieht sich dies aber nicht vorrangig auf die Technik, gemeint sind vor allem die Fernsehsender, [...] die bestimmte Ziele haben und denen spezifische Funktionen in der Gesellschaft übertragen werden. Diese Ziele werden vor allem mit den Inhalten verbunden, die produziert werden.³³

Der Begriff «Medien» steht damit für unterschiedliche Aspekte und ist gemäss Medienwissenschaftler Klaus Merten «wie viele andere Grundbegriffe bislang nicht

²⁸ Vgl. Thurner 2015, S. 65.

²⁹ Reus, Gunter: Ressort: Feuilleton. Kulturjournalismus für Massenmedien. Konstanz ²1999 (= Praktischer Journalismus, Bd. 22), S. 32–33.

³⁰ Thurner 2015, S. 42.

³¹ Die Textsorten der Tanzkritik lassen sich in Aufführungsbesprechung, Vorschau, Künstler*innenporträt, Interview, Reportage, Künstler*innennachruf, Kommentar, Festivalberichterstattung und Saisonüberblickartikel einteilen. Vgl. dazu Thurner 2015, S. 65.

³² Altmeyen, Klaus-Dieter: Online-Medien: Das Ende des Journalismus!? Formen und Folgen der Aus- und Entdifferenzierung des Journalismus. In: ders.; Bucher, Hans-Jürgen u. Löffelholz, Martin (Hg.): Online-Journalismus. Perspektiven für Wissenschaft und Praxis. Wiesbaden 2000, S. 123–138, hier S. 128–129.

³³ Ebd., S. 124.

zufriedenstellend definiert»³⁴. Auch im *Handbuch der Mediengeschichte* (2001) verweist Hans-Dieter Kübler auf die Mehrdeutigkeit des Medienbegriffs: «Medien werden als technische, professionelle und organisatorische Kommunikationsmittel für öffentliche und gesellschaftliche Kommunikation verstanden [...]»³⁵ Die Forschungsliteratur stützt sich vor allem auf den Übergang von den «alten» Medien, insbesondere Zeitungen und Zeitschriften, teilweise auch Fernsehen und Rundfunk zum «neuen» Medium Internet, doch deren Unterscheidung bzw. jeweiligen Spezifika bleiben weitgehend undefiniert. Lev Manovich entwickelte in *The Language of New Media* (2001) fünf Prinzipien zur Bestimmung der «neuen» bzw. digitalen Medien.³⁶ Kurzum ist es die Software, die das «Neue» der «neuen» Medien ausmacht. Dieser Ansatz bzw. dieses Kriterium wird auch für die vorliegende Untersuchung übernommen, wenn die Rede von digitalen Medien ist. Obwohl in der Forschungsliteratur «neue» und digitale Medien oft gleichgesetzt werden, wird in dieser Studie dem einheitlichen Begriffsgebrauch wegen ausschliesslich der Begriff «digitale Medien» verwendet.

Die Forschungsperspektive fokussiert sich auf digitale Medien. Damit sind gemäss Petra Missomelius «Computer, CD-ROM, DVD, Internet [...]»³⁷ gemeint. Der Fokus meiner Analyse liegt dabei auf dem Onlinejournalismus bzw. dem Internet. Altmeppen betrachtet das Internet entgegen der weitgehenden Forschungsmeinung nicht als das «neue» Medium, welches, so Neuberger den «alten» Medien³⁸ gegenübergestellt wird, sondern definiert dieses über seine Wechselwirkungen von digitalen Medien und Journalismus. Denn durch die «Kriterien traditioneller Medien – organisierte, professionalisierte, funktionsorientierte Bereitstellung von Medienangeboten – als Maßstab, können nur bestimmte Bereiche von Internet [...] als (Online-)Medien bezeichnet werden»³⁹. Unter dieser Bedingung sind also nur bestimmte Bereiche von Internet als digitale Medien zu bezeichnen. Altmeppens Eingrenzung, dass lediglich Onlineversionen der traditionellen Medien als digitale Medien zu bezeichnen wären, ist für die vorliegende Untersuchung zu eng gefasst⁴⁰, weshalb ich mich auf die Definition von Maja Malik und Armin Scholl stütze. Ihre Bedingung, dass «die Definition [...] an eine allgemeine Definition des Journalismus anknüpfen [soll]»⁴¹, damit «sich auch innerhalb des Journalismus medienspezifische Vergleiche anstellen»⁴² lassen, deckt sich mit der Argumentation Altmeppens. Auch die zweite Bedingung – in der Lage zu sein, Internetjournalismus von anderen Inhalten im Internet abzugrenzen⁴³ – deckt sich mit

³⁴ Merten, Klaus: Grundlagen der Kommunikationswissenschaft. Münster 1999 (=Aktuelle Medien- und Kommunikationsforschung, Bd. 1), S. 133.

³⁵ Kübler, Hans-Dieter: Medienanalyse. In: Schanze, Helmut (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart 2001, S. 41–71, hier S. 41.

³⁶ Manovichs fünf Prinzipien für digitale Medien sind numerische Repräsentation, Modularität, Automation, Variabilität und Transcodierung. Vgl. Manovich, Lev: *The Language of New Media*. Cambridge 2001, S. 27–48; vgl. Missomelius, Petra: *Digitale Medienkultur. Wahrnehmung, Konfiguration, Transformation*. Bielefeld 2006, S. 31–33.

³⁷ Missomelius 2006, S. 20.

³⁸ Vgl. Neuberger, Christoph: Renaissance oder Niedergang des Journalismus? Ein Forschungsüberblick zum Online-Journalismus. In: Altmeppen, Klaus-Dieter; Bucher, Hans-Jürgen u. Löffelholz, Martin (Hg.): *Online-Journalismus. Perspektiven für Wissenschaft und Praxis*. Wiesbaden 2000, S. 15–48, hier S. 16.

³⁹ Altmeppen 2000, S. 125.

⁴⁰ Vgl. ebd., S. 132.

⁴¹ Malik, Maja u. Scholl, Armin: Eine besondere Spezies. Strukturen und Merkmale des Internetjournalismus. In: Neuberger, Christoph; Nuernbergk Christian u. Rischke, Melanie (Hg.): *Journalismus im Internet. Profession – Partizipation – Technisierung*. Wiesbaden 2009, S. 169–195, hier S. 170.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. ebd.

Altmeppens Aussage, fasst die Eingrenzung jedoch breiter und wird in der nachfolgenden Analyse deshalb gemäss Malik und Scholl verwendet. Dabei gilt im Besonderen auf maximale Diversität (sprich den Begriff möglichst breit zu definieren) und optimale Differenzialität (sprich benachbarte Phänomene der öffentlichen Kommunikation möglichst exakt abzugrenzen) zu achten.⁴⁴

2.2.3. Zeitgenössischer Tanz

Zur Bestimmung des viel diskutierten und kritisierten Begriffs ‹zeitgenössischer Tanz› stütze ich mich auf die Definition der Tanzwissenschaftlerin Claudia Rosiny. Sie schreibt in der Einleitung des Buches *Zeitgenössischer Tanz* (2007): «Eine systematische Erfassung des zeitgenössischen Tanzes ist aufgrund dieser künstlerischen Vielfalt, der innovativen Offenheit und des ständigen Wandels kaum möglich.»⁴⁵ Auch die Theaterwissenschaftlerin Susanne Traub formuliert im Überblickswerk *Tanz* (2001) zur Begriffsproblematik treffend:

Den zeitgenössischen Tanz charakterisieren Diffusionen heterogener Tanzstile und choreographischer Verfahren. Bislang getrennte Entwicklungslinien und Sparten im Tanz [...] verästeln sich und assimilieren sich multidisziplinär. [...] Aus dieser Haltung resultiert ein äußerst hybrides und sich beständig veränderndes Erscheinungsbild des zeitgenössischen Tanzes.⁴⁶

Nicht allein die Hybridität und das veränderte Erscheinungsbild des zeitgenössischen Tanzes machen eine Begriffsdefinition komplex, sondern bereits der Begriff ‹zeitgenössisch› muss stets kritisch betrachtet und reflektiert werden. Denn ‹zeitgenössisch› bezieht sich einerseits auf die Gegenwart bzw. meint aus der ‹Jetzt-Zeit› stammend und andererseits wird mit dem Adjektiv in Bezug auf zeitgenössischen Tanz generell auf die Tanzentwicklungen seit den 1980er-Jahren des 20. Jahrhunderts verwiesen. Dazu Traub: «Der zeitgenössische Tanz entzieht sich deshalb einer kategorisierenden und historisch eindeutigen Einordnung.»⁴⁷ Trotz dieser Heterogenität und Diversität der Stile und Formen des zeitgenössischen Tanzes und der begrifflichen Kritik erarbeitet Rosiny einige Merkmale, die kennzeichnend für zeitgenössischen Tanz seien.⁴⁸ Thurner fasst diese Kriterien nach Rosiny im Rahmen der Vorlesung *Tanzgeschichte 3: Technik, Ausdruck, Rezeption* (2022) folgendermassen zusammen: «Fragmentierende und digitale Gestaltungsprinzipien, Experimentcharakter, Reflexion von Körperkonzepten, Interdisziplinarität oder Interkulturalität, Prozesshaftigkeit und ‹aktive*r› Zuschauer*in.»⁴⁹ Die im Rahmen dieser Untersuchung genannten Beispiele von zeitgenössischem Tanz und zeitgenössischen Choreograf*innen stützen sich auf die genannten Merkmale nach Rosiny, womit die Problematik dieses Begriffs implizit mitgedacht und reflektiert wird.

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Rosiny, Claudia: *Zeitgenössischer Tanz*. In: Clavadetscher, Reto u. dies.: *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2007 (TanzScripte, Bd. 10), S. 9–16, hier S. 13.

⁴⁶ Traub, Susanne: *Zeitgenössischer Tanz*. In: Dahms, Sibylle (Hg.): *Tanz*. Kassel 2001, S. 181–188, hier S. 181.

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Vgl. Rosiny 2007, S. 15.

⁴⁹ Thurner, Christina: *Tanz-‹Technik› aktuell. Zeitgenössischer Tanz I. Vorlesungsreihe Tanzgeschichte 3: Technik, Ausdruck, Rezeption* am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern, Bern 02.05.2022.

3. Digitale Tanzkritik: Theoriebildung vs. tanzjournalistische Praxis

3.1. Aktueller Forschungsstand

Von tanzwissenschaftlicher Seite gibt es lediglich eine überschaubare Menge an Forschungsarbeiten zum Thema Tanzkritik. Zum Themenfeld digitale Tanzkritik gibt es aktuell keinerlei Forschungsliteratur, welche die in dieser Studie untersuchte Fragestellung behandelt, was durchaus einer der Hauptanreize für die vorliegende Untersuchung ist. Aufgrund der fehlenden tanzwissenschaftlichen Literatur stütze ich mich vor allem auf Arbeiten aus der Medien- und Literaturwissenschaft und der Journalistik. Im Folgenden wird der aktuelle Forschungsstand zum Thema Tanzkritik sowohl von tanz- und theaterwissenschaftlicher als auch von medienwissenschaftlicher und journalistischer Seite aufgezeigt.

Turner verweist in ihrem Buch *Tanzkritik* (2015) darauf, dass bereits im *Handbuch des Feuilletons* (1952) von Wilmont Haacke Tanzkritik nur sehr oberflächlich und lapidar definiert wird.⁵⁰ Im Gegensatz zu seinem ansonsten wissenschaftlichen Duktus schreibt Haacke zur Tanzkritik:

In der Zeit vor 1914 wie nach 1918 als sozusagen auf oder mit weltanschaulichem Hintergrund getanzt wurde, hatten die Zeitungen in Städten wie Berlin, Wien, München häufig über Tanz-Aufführungen zu berichten. Tänzer von Rang und Tänzerinnen von Ruf, ihre Schulen ihre «getanzten Weltanschauungen» wurden ernsthaft gewürdigt. [...] Gewöhnlich wird die Tanzkritik in der Stadt wie in der Provinz durch den Theater- oder Musikkritiker geschrieben – je nach der Art des Abends «nimmt» der eine oder andere Kollege «die Sache mit». Aus diesem Grunde kann man eigentlich kaum von wirklicher Tanzkritik oder hauptberuflichen Tanzkritikern in der deutschen Presse sprechen.⁵¹

Haackes Ausführungen zur Tanzkritik unterstreichen die in Kapitel 2.1 bereits erwähnte und von Turner aufgegriffene «Geringschätzung bis Missachtung [der Tanzkritik, SP] im Vergleich zur Behandlung anderer künstlerischer Gegenstände im Feuilleton, die auch von heutigen Tanzkritikern noch beklagt wird»⁵². Auch in der Wissenschaft zeichnet sich ein ähnliches Bild, denn Thurners Publikation ist die einzige, welche sich explizit mit dem Genre Tanzkritik befasst und sie treffend als «Randphänomen» bezeichnet.⁵³ Turner befasst sich mit der Geschichte der Tanzkritik, stellt sie ins Verhältnis zur Tanzwissenschaft und konzentriert sich in erster Linie auf eigene Materialien / Tanzkritiken. Ein ähnlicher Fokus liegt Thurners Aufsatz *Tanzkritik – eine kritische Institution?* (2011) zugrunde, in welchem Tanzkritik als Institution kritisch befragt und im Kontext der Medien bzw. des Journalismus betrachtet wird.⁵⁴ Über die Möglichkeiten der Tanzkritik schreibt die Tanzwissenschaftlerin Constanze Schellow in ihrem Artikel *Kritik versus kritische Praxis?* (2007) und kommt zum Schluss, dass die Tanzkritik analog dem zeitgenössischen Tanz «zu sich und dem System, aus dem sie kommt, selbst Stellung [bezieht], nicht aus der Distanz, die immer «anderen» vorbehalten ist, sondern mitten

⁵⁰ Vgl. Turner 2015, S. 18.

⁵¹ Haacke, Wilmont: *Handbuch des Feuilletons*. Emsdetten 1951, Bd. 2, S. 270–271.

⁵² Turner 2015, S. 19.

⁵³ Vgl. ebd., S. 18.

⁵⁴ Vgl. Turner 2011, S. 138.

aus ihrer Praxis heraus [...]»⁵⁵. Auf diese Selbstkritik und Selbstreferenzialität, welche dem zeitgenössischen Tanz innewohnt und der Tanzkritik bislang fehlt, verweist – wie bereits erwähnt⁵⁶ – auch die Theater- und Tanzkritikerin Esther Boldt in ihrem Artikel *Die Lust am Tanz-Text* (2017).⁵⁷ Dass die Tanzkritik auch heute noch ein «Randphänomen» in der Wissenschaft ist, zeigt sich an der geringen Menge an Forschungsliteratur, weshalb ich mich im Weiteren auf Forschungsliteratur verwandter Disziplinen wie Theater-, Literatur- und Medienwissenschaft stütze.

In der Theaterwissenschaft nimmt Hoffmann-Allenspach (1998) anhand einer explizit quantitativ ausgerichteten Studie einen «Überblick über die Entwicklung der Theaterkritik in der Deutschschweiz nach 1945»⁵⁸ vor. Der Sammelband *Theatre Criticism* (2016), herausgegeben von Duška Radosavljević beschäftigt sich mit Veränderungen der europäischen Theaterkritiklandschaft im 21. Jahrhundert.⁵⁹ Stephan Porombka befasst sich in *Kritiken schreiben* (2006) nicht theaterhistorisch mit dem Phänomen, sondern mit der konkreten Schreibpraxis. Der Ratgeber versteht sich als Trainingsbuch für das Schreiben von Kritiken.⁶⁰ Zudem hat Porombka gemeinsam mit Kai Splittgerber in *Über Theater schreiben* (2005) Werkstattgespräche mit Theaterkritiker*innen geführt und diese zusammengetragen.⁶¹ Die Dissertation *Was soll Theaterkritik?* (2008) des Theaterwissenschaftlers Vasco Boenisch untersucht sowohl aus Kritiker*innen- sowie Leser*innenperspektive Aufgaben, Arbeitsweisen und Rezeption deutscher Theaterkritik im 21. Jahrhundert.⁶² Oft sind Kritiken aber Gegenstand medienwissenschaftlicher Untersuchungen, die sich mit deren Formen, Funktionen oder Mediengeschichte befassen. Dabei wird auf die Tanzkritik meist nicht explizit eingegangen, sondern Kritik wird als rein(e) journalistische Darstellungsform, dann meist in Bezug zu Literatur⁶³, betrachtet oder sie wird unter der Betrachtung «Theater» subsumiert⁶⁴. Dies stellt eine Forschungslücke der Tanzwissenschaft dar, welche mit der vorliegenden Untersuchung gefüllt werden soll. Denn unter «Theater» wird in der Forschungsliteratur kein breiter Theaterbegriff verstanden, welcher Tanz und Performances einschliesst, sondern dieser referiert lediglich auf das Sprechtheater und den medienwissenschaftlichen Umgang damit. Dies ist ein Problem, denn wie im Folgenden aufgezeigt wird, braucht es für die Tanzkritik spezifische Begrifflichkeiten und Analysetools, welche von denen einer Theaterkritik in Bezug auf Sprechtheater differieren.

⁵⁵ Der Artikel wurde unter Constanze Schellows ledigem Namen Klementz veröffentlicht. Im Rahmen dieser Publikation wird die Tanzwissenschaftlerin zwecks Übersicht im Fliesstext immer mit ihrem aktuellen Nachnamen Schellow erwähnt. Klementz 2007, S. 268.

⁵⁶ Vgl. Kapitel 1 dieser Publikation.

⁵⁷ Vgl. Boldt 2017.

⁵⁸ Hoffmann-Allenspach 1998, S. 11.

⁵⁹ Vgl. Radosavljević, Duška (Hg.): *Theatre criticism. Changing landscapes*. London 2016.

⁶⁰ Vgl. Porombka, Stephan: *Kritiken schreiben*. Ein Trainingsbuch. Konstanz 2006.

⁶¹ Vgl. Porombka u. Splittgerber 2005.

⁶² Vgl. Boenisch 2008.

⁶³ Vgl. Graf, Guido; Knackstedt, Ralf u. Petzold, Kristina: *Rezensiv. Online-Rezensionen und Kulturelle Bildung*. Bielefeld 2021 (=Digital Humanities, Bd. 2).

⁶⁴ Vgl. Uka, Walter: *Theater*. In: Faulstich, Werner (Hg.): *Grundwissen Medien*. München 1994, S. 303–332, hier S. 329; vgl. Reus 1999, S. 85–95.

In der Forschungsliteratur zum Onlinejournalismus finden sich diverse Publikationen zur (digitalen) Medien- oder Feuilletongeschichte⁶⁵, Handbücher⁶⁶ und praktische Ratgeber⁶⁷, wie «guter» Onlinejournalismus funktionieren soll bzw. was sich im Vergleich zum Printjournalismus ändert⁶⁸. Die Forschungsansätze zum Onlinejournalismus lassen sich aus meiner Sicht grob in zwei Stränge teilen: Mediengeschichte und Handbücher, die sich mit journalistischem Arbeiten in Redaktionen und den Berufsmöglichkeiten für Onlinejournalist*innen befassen. Obwohl sich die Forschung zum Onlinejournalismus nicht explizit auf Tanz bzw. Tanzkritik bezieht, sieht sie sich in Bezug auf digitalen Kulturjournalismus mit ähnlichen Problemen⁶⁹ konfrontiert, weshalb der literatur- bzw. medienwissenschaftliche Diskurs im folgenden Kapitel für die Tanzwissenschaft fruchtbar gemacht werden kann.

3.2. Zukunft des Kulturjournalismus

Seit Beginn des 21. Jahrhunderts gibt es sowohl in der Theoriebildung als auch in der journalistischen Praxis immer wieder intensive Debatten über die Zukunft des Kulturjournalismus bzw. den vorhergesagten Untergang desselben.⁷⁰ Besonders mit dem Aufkommen der digitalen Medien bzw. des Internets als Plattform für Kritiken wird diese nochmals verstärkt. Für Aufmerksamkeit sorgte der Artikel *The Death of the American Dance Critic* (2015) der Journalistin Madison Mainwaring. Einerseits sieht Mainwaring den Grund für das (Aus-)Sterben der Tanzkritik bei den Medienhäusern selbst, wenn die Redaktionen und der Umfang von Tanzkritiken schrumpfen und andererseits betont sie die Veränderung im Tanz selbst. Sie berichtet über die Dezimierung von Tanzkritiken in Zeitungen und die damit zusammenhängende Entlassung unzähliger Tanzkritiker*innen in den USA.⁷¹ Daraus resultiert, so meine These, eine Wissenslücke bei Journalist*innen bzw. ihnen fehlt das Vokabular, um fundiert über (zeitgenössischen) Tanz zu schreiben. Dies bedeutet in der Folge wiederum, dass Tanzkritiken als oberflächlich abgetan werden und es dadurch weniger Texte zu lesen gibt. Den zweiten Grund sieht Mainwaring im Tod erfolgreicher Choreograf*innen aus den 1960er- und 70er-Jahren, wodurch ein kreatives Vakuum entstanden sei.⁷² Dieses Vakuum ist meines Erachtens weniger eine Begründung für als vielmehr eine Folge der Unterrepräsentation von Tanzkritik. Wie im Kapitel 2.1 bereits erläutert, dient Tanzkritik als wichtige Quelle für Tanzgeschichte, denn durch diese werden Choreograf*innen und Tanzstücke für die Nachwelt zugänglich gemacht. Indem Tanzkritiker*innen während den 1960er- und 70er-Jahren über Choreografiegrößen wie George Balanchine, Merce Cunningham oder Martha Graham berichteten, fehlen heute Kritiken zu Arbeiten

⁶⁵ Vgl. Kernmayer, Hildegard u. Jung, Simone (Hg.): Feuilleton. Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur. Bielefeld 2017.

⁶⁶ Das neue Handbuch des Journalismus wurde im Titel um den *Online-Journalismus* ergänzt und 2012 neu herausgegeben. Vgl. Altmeppen, Klaus-Dieter; Bucher, Hans-Jürgen u. Löffelholz, Martin (Hg.): *Online-Journalismus. Perspektiven für Wissenschaft und Praxis*. Wiesbaden 2000.

⁶⁷ Vgl. La Roche, Walther von: *Einführung in den praktischen Journalismus. Mit genauer Beschreibung aller Ausbildungswege Deutschland, Österreich, Schweiz*. Wiesbaden 192013.

⁶⁸ Vgl. Neuberger 2000, S. 16.

⁶⁹ Vgl. Anz, Thomas: *Kontinuitäten und Veränderungen der Literaturkritik in Zeiten des Internets. Fünf Thesen und einige Bedenken*. In: Giacomuzzi, Renate; Neuhaus, Stefan u. Zintzen, Christiane (Hg.): *Digitale Literaturvermittlung. Praxis – Forschung – Archivierung*. Innsbruck 2010 (= *Angewandte Literaturwissenschaft*, Bd. 10), S. 48–59, hier S. 54–59.

⁷⁰ Vgl. Kapitel 1 dieser Publikation.

⁷¹ Vgl. Mainwaring, Madison: *The Death of the American Dance Critic*. In: *The Atlantic*, 06.08.2015, www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/08/american-dance-critic/399908/, 27.07.2022.

⁷² Vgl. ebd.

zeitgenössischer Choreograf*innen, denen dadurch die Chance genommen wird, sich als «grosse» Choreograf*innen zu etablieren.⁷³ Erin Brannigan schreibt in ihrem Aufsatz *Whatever happened to dance criticism* über die Veränderungen der Tanzkritik, welche die «digital revolution»⁷⁴ mit sich bringt und erläutert diese an Beispielen der australischen Tanzszene. Obwohl Mainwaring Tanzkritik im US-amerikanischen und Brannigan Tanzkritik im australischen Kontext fokussieren und damit andere Kritik- und Kritiker*innenverständnisse und Traditionen einhergehen, ist die Frage nach der Zukunft von Tanzkritik in digitalen Medien hier repräsentativ für den deutschsprachigen Raum.⁷⁵ Mit Blick auf die Forschungsliteratur wird auch im deutschsprachigen Raum die Zukunft von Kritik in digitalen Medien vielstimmig besprochen. Besonders in den 10er-Jahren des 21. Jahrhunderts entstanden viele Publikationen mit Thesen zur Zukunft des Journalismus im digitalen Raum. Die vorliegende Untersuchung referiert auf diese Quellen und prüft exemplarisch, inwiefern die teilweise bereits 20-jährigen Prognosen in der journalistischen Praxis zutreffen. Die Untersuchung bezieht sich auf die Ansätze dieser Werke und entwickelt diese weiter, da gerade in den letzten Jahrzehnten ein grosser Wandel in Bezug auf Internet und Social Media stattfand.

Klaus-Dieter Altmeyen, Hans-Jürgen Bucher und Martin Löffelholz befassen sich in der Einführung ihres Sammelbandes *Online-Journalismus* (2000) mit den Entwicklungen und Veränderungen des Journalismus durch die digitalen Medien. Konkret bedeutet dies, dass sich die Produktions- und Rezeptionsbedingungen für den Journalismus verändern.⁷⁶ So zitieren auch Wolf Schneider und Paul-Josef Raue in *Das neue Handbuch des Journalismus und des Online-Journalismus* (2012) die Aussage vom damaligen stellvertretenden Chefredakteur der *Welt* zur Veränderung des Journalismus durch digitale Medien: «Der Online-Journalismus beginnt dort, wo der Print-Journalismus aufhört.»⁷⁷ Dies meint, dass die Journalist*innen ihre Beiträge im Onlinejournalismus mit bewegten Bildern oder Grafiken, Tönen, Filmen anreichern können, die sie für ihre Recherche verwendet haben. Zudem wird Verlinkung als eine der grossen «Neuerungen» im Gegensatz zum Printjournalismus genannt, wodurch aus einem einzigen Artikel durch Links ein Netzwerk von unterschiedlichen Materialien entstehen kann. So schreibt auch Klaus Meier, Professor für Journalistik, dass im Onlinejournalismus die Themen und Inhalte eines Artikels jeweils mit den technischen Möglichkeiten des Internets verbunden werden müssen.⁷⁸ Diese neuen Möglichkeiten werden jedoch nicht explizit benannt, sondern lediglich als «Panorama neuer Möglichkeiten, Sprache zu gestalten, andere Ausdrucksformen und Lesegewohnheiten zu entwickeln»⁷⁹ beschrieben. Im Artikel *Online-Journalismus in Europa* (2000) von Vinzenz Wyss zeigt sich, dass der Begriff «neue Möglichkeiten» sehr breit verwendet wird, denn er versteht darunter vor allem die digitale Speicherung, die Bearbeitung und Übermittlung von digitalen Daten.⁸⁰ Das «Neue» bezieht sich

⁷³ Vgl. ebd.

⁷⁴ Brannigan 2020, S. 215.

⁷⁵ Tanzkritik ist eine geografisch variierende Praxis, die jeweils mit einem anderen Kritikverständnis verbunden ist bzw. dem Phänomen Tanzkritik kommt je nach historischem, kulturellem und geografischem Kontext eine andere Bedeutung zu. Vgl. dazu Thurner 2015, S. 29–40.

⁷⁶ Vgl. Altmeyen, Klaus-Dieter; Bucher, Hans-Jürgen u. Löffelholz, Martin: Online, Multimedia und der Journalismus. Einführung. In: dies. (Hg.): *Online-Journalismus. Perspektiven für Wissenschaft und Praxis*. Wiesbaden 2000 S. 7–11, hier S. 7.

⁷⁷ Michalsky, Oliver zit. in Schneider u. Raue 2012, S. 37.

⁷⁸ Vgl. Meier, Klaus: Neue Herausforderungen. In: ders. (Hg.): *Internet-Journalismus*. Konstanz ³2002, S. 23–28, hier S. 24.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Vgl. Wyss, Vinzenz: *Online-Journalismus in Europa. Das Beispiel Schweiz*. In: Altmeyen, Klaus-Dieter; Bucher, Hans-Jürgen u. Löffelholz, Martin (Hg.): *Online-Journalismus. Perspektiven für Wissenschaft und Praxis*. Wiesbaden 2000, S. 335–346, hier S. 335.

also einerseits auf die technischen Möglichkeiten, wie (vermeintlich) unbeschränkter Platz, ständige Aktualisierung und Interaktivität und andererseits auf eine multimediale Präsentation des Inhaltes. Die Forschungsliteratur betont jedoch, dass trotz neuer Präsentationsformen und -formaten die Aufgabe von Onlinejournalismus dieselben seien wie diejenigen von Printtexten.⁸¹ Der Journalist Stefan Lüddemann betont, dass Printmedien nicht verschwinden, sondern sich lediglich verändern werden, da es eine neue Aufgabenverteilung zwischen Digital- und Printmedien geben wird.⁸² Die digitalen Medien fokussieren dabei mehr auf aktuelle Fakteninformationen und die gedruckten Medien werden einen anderen, alternativen Fokus im Gegensatz zum schnellen Konsum digitaler Inhalte entwickeln.⁸³ Beiden gemeinsam bleiben aber die Funktionen wie informieren, kommentieren, unterhalten oder beraten.⁸⁴ So schreibt auch Oliver Ruf in Bezug auf Jay D. Bolter: «[...] das digitale Schreiben führt diese den historischen Technologien untergeordneten Verfahren weiter, es setzt sie konsequent fort – und bricht gleichzeitig radikal mit ihnen.»⁸⁵ Bolter betont den Zusammenhang von Schreiben, dem Medium, in dem der Text publiziert wird, und dem damit zusammenhängenden (historischen) Genre. Er plädiert dafür, dass sich die Ökonomie des Schreibens jeweils historisch in Zusammenhang mit bestimmten Genres und Stilen definiert. Diese Stile und Genres stehen in engem Zusammenhang mit dem Medium, in dem sie veröffentlicht werden und drücken unterschiedliche kulturelle Einstellungen bezüglich der Organisation von menschlichem Wissen und Erfahrung aus.⁸⁶ Digitale Texte bauen zwar auf der Tradition der Printmedien auf, werden vom Internet als Publikationsort (und -medium) aber in ihrem Genre beeinflusst, so dass sich ein solches neu entwickelt. Darauf bezieht sich auch der Literaturwissenschaftler Guido Graf in seinem Aufsatz *Mechanik und Melancholie oder: Was der Kulturjournalismus in Zukunft leisten muss* (2017): «Wenn Suchmaschinen die Abstraktion ersetzen, verändern sich nicht nur die kulturjournalistischen Verfahren, sondern auch das, was beschrieben werden soll.»⁸⁷ Auch er verweist darauf, dass die Veränderung nicht auf rein technischer Ebene stattfindet, sondern sich auch der Inhalt des Kulturjournalismus verändern wird. Denn dieser ist von tiefen Umbrüchen und digitaler Transformation geprägt. Graf vertritt die These, dass «die gegenwärtige kulturjournalistische Praxis, will sie eine Zukunft haben, sich ihrer radikalen Wurzeln vergewissern muss [...]»⁸⁸. Damit bezieht sich auch Graf auf die von Bolter erwähnte Weiterführung einer Tradition und dem gleichzeitigen Bruch damit. Ruf geht etwas konkreter auf ein mögliches neues Genre ein bzw. beschreibt, was eben nicht als neues Format zu verstehen ist. Nicht gemeint als neues Genre der digitalen Medien sind digitalisierte Erscheinungen von Kritik, also eine rein online reproduzierte Fassung einer

⁸¹ Vgl. Schneider u. Raue 2012, S. 28.

⁸² Die digitalen Medien werden die Funktion von aktuellen Fakteninformationen übernehmen. Vgl. Lüddemann, Stefan: *Kulturjournalismus. Medien, Themen, Praktiken*. Wiesbaden 2015, S. 141–142.

⁸³ Vgl. ebd., S. 142.

⁸⁴ Vgl. Meier 2002, S. 25.

⁸⁵ Ruf, Oliver: *Kunst der Kritik. Ästhetisches Schreiben zwischen postmoderner Theorie und digitalen Medien*. In: Kaulen, Heinrich u. Gansel, Christina (Hg.): *Literaturkritik heute. Tendenzen – Traditionen – Vermittlung*. Göttingen 2015, S. 113–132, hier S. 122; vgl. Bolter, Jay D.: *Das Internet in der Geschichte der Technologien des Schreibens*. In: Münker, Stefan u. Roesler, Alexander (Hg.): *Mythos Internet*. Frankfurt a. M. 1997, S. 37–55, hier S. 37–38.

⁸⁶ Vgl. Bolter 1997, S. 37; vgl. Ruf 2015, S. 122.

⁸⁷ Graf, Guido: *Mechanik und Melancholie oder: Was der Kulturjournalismus in Zukunft leisten muss*. In: Kernmayer, Hildegard u. Jung, Simone (Hg.): *Feuilleton. Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur*. Bielefeld 2017, S. 357–374, hier S. 358.

⁸⁸ Ebd.

Printkritik.⁸⁹ Darunter fallen dann jegliche online verfügbaren Kritiken aus dem Feuilleton, regionaler Tages- und Wochenzeitungen sowie tanzkritische Onlineportale. Vielmehr müssen darunter «eigene, neue, digital arbeitende Formen und Formate, die *ein* digitales Medium zum Zweck «ästhetischer Kritik» aufgreifen, mit ihm arbeiten, es nutzen, um eine *Kunst der Kritik* zu etablieren, die [...] einer Gegenwartskultur genügt [...]»⁹⁰, verstanden werden. Ruf zeigt zwar auf, was nicht gemeint ist mit digitaler Kritik, jedoch gibt es keinerlei konkretere Ausführungen, wie solche neuen Formen und Formate digitaler Kritik denn aussehen könnten – die Aufgaben einer künftigen Kritik, so Ruf, sei noch zu entdecken.⁹¹ Als einzige Kriterien nennt er, dass die Kritik ihre mediale Umgebung berücksichtigen soll und plädiert wie Graf dafür, dass sie einerseits ihre ästhetische Tradition ernst nimmt und sich andererseits mit den Gebrauchsweisen «neuer» Medien befasst.⁹² Der Journalist Lüddemann vertritt in seinem Buch *Kulturjournalismus* (2015) als Thesen formulierte Prognosen für die Zukunft des Kulturjournalismus, denn für ihn ist klar, dass es eine solche gibt.⁹³ Für Lüddemann stellt das Internet nicht das Ende des Kulturjournalismus dar, sondern mit dem Publizieren von Texten im Internet geht eine Veränderung derselben einher. Insofern ist sich die neuere Forschung weitgehend einig, jedoch bleiben auch hier die Einschätzungen für die Entwicklung von Kulturjournalismus und insbesondere der für die vorliegende Studie relevanten Kritik vage. Dem versucht Lüddemann mit seinen als Thesen formulierten Zukunftsprognosen entgegenzuwirken. Die wichtigsten Argumente sollen im Folgenden genannt und erläutert werden.

Das Feuilleton gewinnt durch die digitale Wende neue Themenfelder. Fragen nach der Veränderung von kulturellen Prozeduren sowie Inhalten im medialen Wandel rücken in den Fokus. Trotz Veränderung in Form und Format behält der Onlinejournalismus seine Kernkompetenzen wie Reflexion, Einordnung und Analyse.⁹⁴ Lüddemann meint ebenfalls, dass die Inhalte von Printmedien nicht einfach unverändert in digitale Medien übertragen werden dürfen, sondern dass eigene angemessene Formen gefunden werden müssen: «Da jedes Medium nur ihm gemäße Formen und Inhalte zulässt, muss der Kulturjournalismus daran gehen, sich selbst im digitalen Medium ein gutes Stück weit neu zu erfinden.»⁹⁵ Dies gilt für den Journalismus an sich, aber auch für die Journalist*innen, denn im Internet werden die Kritiker*innen zu Gesprächspartner*innen – an die Stelle eines autoritären Monologs rückt ein Dialog und damit findet eine Diversifizierung der Stimmen statt. Darauf aufbauend meint Lüddemann, dass sich die Textsorten Rezension und Kommentar in digitalen Medien verändern müssen, hin zu einer grösseren Dialogizität, jedoch nennt er hierfür keine konkreten Beispiele.⁹⁶ Diese Lücke besteht auch weiterhin in der aktuellen Theoriebildung, worauf Guido Graf, Ralf Knackstedt und Kristina Petzold in der Einleitung ihres Bandes *Rezensiv* (2021) aufmerksam machen.⁹⁷ Weiter beschreibt Lüddemann, dass Kulturjournalist*innen bislang ungewohnte oder nicht in Anspruch genommene Formen wie beispielsweise Dia-Slide-Shows für sich adaptieren werden, jedoch dafür meist die nötige Zeit, Geld und Personal fehlen.

⁸⁹ Vgl. Ruf 2015, S. 127.

⁹⁰ Ebd., Hervorhebung i. Orig.

⁹¹ Vgl. ebd., S. 129.

⁹² Vgl. ebd.

⁹³ Vgl. Lüddemann 2015, S. 129.

⁹⁴ Vgl. ebd., S. 140.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Vgl. ebd., S. 141.

⁹⁷ Vgl. Graf, Guido; Knackstedt, Ralf u. Petzold, Kristina: Rezensionen kultureller Artefakte im Digitalen Wandel. Das Rez@Kultur-Projekt. In: dies. (Hg.): *Rezensiv – Online-Rezensionen und Kulturelle Bildung*. Bielefeld 2021, S. 15–27, hier S. 16.

Auch Thomas Anz versucht in seinem Aufsatz «eine Kritik der Kritik der Kritik in Form von fünf Thesen»⁹⁸ zu formulieren, für Literaturkritiken im Internet, welche sich durchaus auf Tanzkritik anwenden lassen. Anz ist der Meinung, dass Kritik im digitalen Raum einerseits zu einer erhöhten Nachhaltigkeit der Kritik führt, indem über die Rezensionen Zugang zu historischen Kunstwerken generiert wird und Rezensionen im digitalen Raum nicht wie gedruckte Ausgaben nach kurzer Zeit verschwinden, sondern dauerhaft und leicht zugänglich bleiben.⁹⁹ Diese These wird bezüglich Tanz noch zentraler, da Tanzkritiken und andere schriftliche Quellen meist der einzige Zugang zu den transitorischen Tanzereignissen sind. Weiter führt Anz aus, dass Kritik durch das Internet eine weitere Verbreitung findet als durch Printmedien. Dies stimmt sicherlich, jedoch ist Tanz und damit auch die Tanzkritik ein lokal gebundenes Phänomen, weshalb Anz' These für die Tanzkritik zutreffen kann, die «weitere Verbreitung»¹⁰⁰ sich jedoch «nur» auf erweiterbare regionale oder nationale Verbreitung und meist nicht auf internationale Verbreitung bezieht. Anz' dritte These bezieht sich auf neue Kritiker*innen und Adressat*innengruppen, was so – für die Literaturkritik formuliert – für die Tanzkritik ebenfalls zutreffen kann.¹⁰¹ Daran schliesst die These an, dass dialogische Traditionen der Kritik im digitalen Raum neu aufgegriffen, intensiviert und erweitert werden.¹⁰² Denn auch für Tanzkritik gibt es Foren oder Kommentarfunktionen bei Plattformen, die digital über Theater und Tanz schreiben. Am prominentesten zeigt sich die Dialogizität beispielsweise beim Onlineportal *nachtkritik.de*.¹⁰³ Anz' These, dass durch den digitalen Raum der Gegenstandsbereich der Kritik ausgeweitet wird, indem Werke rezensiert werden, die bislang als «rezensionsunwürdig» galten, kann meines Erachtens so nicht für Tanzkritik gelten. Denn hier gilt, wie bereits im Kapitel 2.1 erwähnt, nach wie vor, dass Künstler*innen «genug» bekannt sein müssen, damit eine Tanzkritik zu ihrem Stück bzw. ihrer Person verfasst wird. Anz' Thesen zur Literaturkritik können demnach nicht eins zu eins auf die Tanzkritik übertragen werden, jedoch zeichnen sich in beiden Kunstfeldern, wie aufgezeigt, ähnliche Tendenzen ab. In Bezug auf Anz' Bedenken gegenüber der digitalen Literaturkritik gilt sowohl das Problem der Finanzierung der Kritik als auch die Frage ihrer Glaubwürdigkeit und Qualität auch für die Tanzkritik.¹⁰⁴ Da aus Anz' Aufsatz vor allem die Bedenken anstatt die (Zukunfts-)Möglichkeiten auf die digitale Tanzkritik angewendet werden können, werden in den folgenden Analysen die Parameter einer «idealen» Kritik nach Stefan Neuhaus verwendet.¹⁰⁵ Da Thurner die nach Neuhaus für die Literaturkritik aufgestellten Parameter bereits auf die Tanzkritik überträgt, werde ich mich im Folgenden auf die tanzwissenschaftlichen Formulierungen stützen.¹⁰⁶ Neuhaus formuliert in *Kleine Theorie der idealen Kritik* (2004) vier Funktionen einer Kritik und zwar die Orientierung, Information, Kritik und Unterhaltung.¹⁰⁷ Die Orientierungsfunktion orientiert darüber, wie sich das besprochene Stück zur Tanzlandschaft bzw. zu aktuellen Debatten verhält. Die Informationsfunktion vermittelt einen Eindruck von dem, was auf der Bühne geschah, wer verantwortlich und / oder prominent beteiligt ist, wo und wann das Ereignis stattfand. Die Kritikfunktion bezieht sich auf die Wertung im Text und inwiefern diese überzeugend begründet und damit nachvollziehbar ist. Weiter ist hier wichtig zu fragen, wie konsistent der Text in

⁹⁸ Anz 2010, S. 49.

⁹⁹ Vgl. ebd., S. 49–50.

¹⁰⁰ Ebd., S. 50.

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 51.

¹⁰² Vgl. ebd., S. 53.

¹⁰³ Vgl. o. A.: *nachtkritik.de*, o. D., www.nachtkritik.de/, 04.11.2022.

¹⁰⁴ Vgl. Anz 2010, S. 56–59.

¹⁰⁵ Vgl. Neuhaus, Stefan: *Literaturkritik. Eine Einführung*. Göttingen 2004.

¹⁰⁶ Vgl. Thurner 2015, S. 39.

¹⁰⁷ Vgl. Neuhaus 2004, S. 167–170.

Bezug auf die Argumentation der Kritik ist und somit das Verhältnis zwischen Beschreibung, Analyse und Wertung stimmt. Die Unterhaltungsfunktion soll die Lesenden «packen» und fragt nach dem sinnvollen Aufbau eines Textes und inwiefern dieser stilistisch ansprechend und / oder originell verfasst wurde und zudem ein gelungener Fokus erkennbar ist.¹⁰⁸

Wie in diesem Kapitel aufgezeigt, bieten die technischen Möglichkeiten des Onlinejournalismus also neue bzw. andere Möglichkeiten als der Printjournalismus, wovon gerade die flüchtige, meist nonverbale, visuelle Kunst des Tanzes profitieren könnte. Überprüft man die Prognosen und Thesen von Anz und Lüddemann auf die journalistische Praxis, zeigt sich jedoch ein anderes Bild. Im folgenden Kapitel werden zwei Tanzrezensionen auf die erwähnten Parameter nach Neuhaus analysiert. Die Rezensionen sind zwar online erschienen, jedoch gemäss den in diesem Kapitel erwähnten Kriterien eine reine Übertragung des gedruckten Textes bzw. im Stil einer gedruckten Tanzrezension verfasst.¹⁰⁹

3.3. Transferierte Beiträge: *tanz*

Das Magazin *tanz* existiert in seiner heutigen Form als Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance seit 2010. Die Fachzeitschrift ist ein Zusammenschluss aus mehreren Zeitschriften, unter anderem von *Ballett international* und *tanz aktuell* und momentan noch die einzige Fachzeitschrift für Tanz im deutschsprachigen Raum. Der Schwerpunkt der Redaktion bildet laut dem Verlag die kritische Berichterstattung. Neben Rezensionen finden sich Analysen übergreifender Zusammenhänge und politisch-künstlerischer Entwicklungen sowie Porträts und ein Praxisteil, in dem Ausbildungsfragen diskutiert und aktuelle Tanz- und Körpertechniken vorgestellt werden.¹¹⁰ Die Redaktion besteht aus Journalist*innen und Tanzkritiker*innen. Die Texte für das Magazin stammen meist von freischaffenden Autor*innen sowie Theater- und Tanzkritiker*innen, wobei beispielsweise Hartmut Regitz, Autor bei *tanz*, auch Rezensionen für *tanznetz*, auf das ich später noch genauer eingehen werde, schreibt.¹¹¹ Die Texte werden einerseits im monatlich erscheinenden Printmagazin abgedruckt, andererseits sind diese auch im Onlineabonnement zu lesen. Die Texte für die Onlineausgabe entsprechen dabei exakt der Printausgabe, weshalb es sich bei diesen nicht – um mit Neuhaus zu sprechen – um Originalbeiträge handelt, sondern vielmehr um eine Übertragung des Printtextes in ein digitales Medium.¹¹² Da ich in der vorliegenden Untersuchung Tanzkritik fokussiere, die in digitalen Medien erscheint, beschränke ich mich im Folgenden auf die Onlinerezension und gehe nicht weiter auf die Printausgabe ein.

Die hier analysierte Rezension *Mette Ingvartsen <The Dancing Public> (2022)* unterscheidet sich kaum bis gar nicht von einer Rezension im Printmedium, da sie ein rein transferierter Beitrag ist. Obwohl der Text gemäss Neuhaus «bloss» in ein digitales Medium übertragen wurde, zählt er nach meinem Verständnis zur digitalen Tanzkritik und rückt damit in den Fokus dieser Studie. Im Folgenden soll die Rezension auf die Funktionen einer Tanzkritik analysiert werden. Dabei orientiere ich mich an den Parametern von Neuhaus.¹¹³

¹⁰⁸ Vgl. Thurner, Christina: 3. Praxis Tanzkritik I. Schreiben. Nicht publiziertes Handout. Bern 08.03.2022.

¹⁰⁹ Vgl. Neuhaus 2004, S. 132–133.

¹¹⁰ Vgl. *tanz*: Über *tanz*, o. D., www.der-theaterverlag.de/tanz/ueber-tanz/, 05.11.2022.

¹¹¹ Vgl. *tanz*: o. D., www.der-theaterverlag.de/tanz/, 05.11.2022; *tanznetz*.de: o. D., www.tanznetz.de/de, 05.11.2022.

¹¹² Vgl. Neuhaus 2004, S. 132.

¹¹³ Vgl. ebd., S. 167–168.

Im Titel der Rezension werden bereits Stückeritel und der Name der Choreografin erwähnt. Mit der erneuten Nennung der Choreografin, Mette Ingvarlsen, steigt die Autorin Sarah Heppekausen in den Text ein. Es gibt, wie sonst für Onlinerezensionen üblich, keinen einleitenden Teaser. Nach dem Titel folgt gleich der Fliesstext. Die Rezension ordnet das besprochene Stück *The Dancing Public* gleich zu Beginn in die Tanzlandschaft ein, indem frühere Stücke der Choreografin genannt werden und erwähnt wird, dass sich Ingvarlsen lange künstlerisch mit der Thematik Sexualität auseinandersetzte. Es wird kurz umschrieben, wovon die früheren Stücke Ingvarlsens handelten und dass sie sich bereits seit zwei Jahren mit tänzerischer Ekstase beschäftigt. Dadurch wird die besprochene Inszenierung in einen bestimmten (Tanz-)Diskurs eingeordnet. Zudem wird über die Nennung des Themas der Inszenierung – Tanzwut – ein historischer Kontext gegeben sowie Bezüge zu aktuellen Geschehnissen und Debatten wie beispielsweise der Covid-19-Pandemie gemacht. Die Rezension gibt den Lesenden eine Orientierung über die Inszenierung und setzt diese in Beziehung zur Tanzlandschaft sowie zum aktuellen Geschehen. Über diese Orientierung erfüllt die Rezension die Informationsfunktion. Die Lesenden erfahren im Titel der Rezension bereits Titel des Stücks und Namen der Choreografin. Im Fliesstext wird der Titel der Inszenierung jedoch erst nach einigen Absätzen genannt, nachdem eine ausführlichere Orientierung zu früheren Stücken stattfand. Über die Choreografin wird gleich zu Beginn geschrieben, dass sie eine Forschende und spielerisch Ergründende sei bzw. schon immer war, sowie dass sie Dänin ist. Nach dieser Situierung von Ingvarlsens Person und künstlerischer Tätigkeit, wird erst Ort der Uraufführung und Thema des Stücks genannt. Im Anschluss an diesen Absatz wird das Geschehen auf der Bühne bzw. im Raum beschrieben, jedoch nur sehr knapp, sodass sich die Lesenden meines Erachtens nicht genau vorstellen können, was auf der Bühne geschieht. In dieser Rezension überwiegt die Orientierungsfunktion mit der Nennung früherer Arbeiten der Choreografin, sodass die Informationsfunktion über das aktuelle, eigentlich besprochene Stück wenig Raum findet. Jedoch erfahren die Lesenden, dass das Stück ein Solo von Ingvarlsen und das Publikum ebenfalls an der jeweiligen Aufführung beteiligt sei. Die Wertung der Autorin erfolgt erst in den Schlusssätzen, indem sie schreibt, dass der Abend sie nicht wirklich mitreißen konnte und die Ekstase «seziertes Anschauungsmaterial»¹¹⁴ blieb. Betrachtet man die Kritik als Ganzes wird offensichtlich, dass die Verhältnisse zwischen Beschreibung, Analyse und Wertung im Ungleichgewicht sind. Ein Grossteil der Rezension fokussiert auf die früheren Arbeiten der Choreografin und auf die Einordnung des Tanzstücks in den historischen sowie aktuellen (Tanz-)Diskurs. Die Wertung wird zwar deutlich, jedoch fehlt die Argumentation dafür, dass das Tanzstück die Kritikerin nicht ansprach, weshalb die negative Aussage auch nicht nachvollziehbar ist. Ebenfalls kommt die Unterhaltungsfunktion in der Rezension zu kurz. Denn im Einstieg des Textes wird vor allem über frühere Stücke und Arbeiten der Choreografin gesprochen, was nicht primär relevant ist für die Lesenden, die sich für das besprochene Stück interessieren.

Die Rezension *Mette Ingvarlsen <The Dancing Public>* der Kritikerin Heppekausen fokussiert vor allem auf die Orientierungsfunktion, welche dann zur Informationsfunktion überleitet. Aufgrund der starken Fokussierung der beiden Funktionen fallen die Kritik- sowie die Unterhaltungsfunktion enorm kurz aus bzw. kommen in der Rezension zu kurz. Aufgrund dieser Gewichtung der vier Fokusse zeigt sich exemplarisch, welche Funktionen einer Kritik, hier im Speziellen einer Rezension, im Vordergrund stehen. Da es sich bei einem solchen

¹¹⁴ Heppekausen, Sarah: Mette Ingvarlsen «The Dancing Public». In: tanz, 02 / 2022, www.der-theaterverlag.de/tanz/aktuelles-heft/artikel/mette-ingvarlsen-the-dancing-public/, 15.09.2022.

transferierten Onlinebeitrag grundsätzlich um einen Text für die Printmedien handelt und dieser damit mehr als Nebenprodukt des Printmagazins statt als eine eigenständige, fürs Internet konzipierte digitale Zeitschrift betrachtet werden muss, überrascht die zuvor genannte Gewichtung der Fokusse nicht. So schreibt auch Lüddemann in seinen Thesen für die Zukunft des Kulturjournalismus, dass Onlinekritiken weiterhin mit ihrer Deutungskompetenz überzeugen werden, indem der Fokus immer noch auf Reflexion, Einordnung und Analyse liegt.¹¹⁵ Sämtliche weitere Thesen Lüddemanns treffen hier jedoch nicht zu. Dies ist naheliegend, denn der transferierte Onlinebeitrag unterscheidet sich nicht von demjenigen im Printmedium. Somit verschwindet dieses wie von Lüddemann vorhergesagt auch nicht, jedoch findet auch keine Veränderung desselben an sich statt. Eine Entwicklung lässt sich jedoch auf der Ebene der Benennung der einzelnen Sparten innerhalb der Onlinezeitschrift beobachten. Bis und mit Januar 2021 sind Rezensionen unter einer separaten Kategorie «Kritik» erschienen. Von Februar 2021 bis zur aktuellen Ausgabe zum Zeitpunkt des Verfassens der vorliegenden Studie (November 2022) erhielten Rezensionen keine separate Kategorie mehr, sondern wurden unter der Kategorie «Kalender» subsumiert.¹¹⁶ Somit wurden zwei Kategorien zu einer zusammengekürzt, was die prekäre Lage der Medienlandschaft widerspiegelt.

Da es sich bei sämtlichen Rezensionen in *tanz* um transferierte Beiträge handelt, finden die Texte keine ihnen gemässe digitalen Formen, sondern orientieren sich klar an den gängigen Formen der Printrezensionen. Dadurch müssen die Kulturjournalist*innen ihre Rolle nicht neu erfinden, sie können in ihrer Position als «Kritikerpapst»¹¹⁷ bleiben, was sich in *Mette Ingvarsen* «*The Dancing Public*» klar an der mangelnd argumentierten negativen Kritik zeigt. Ausserdem verfügt die digitale Ausgabe von *tanz* weder über eine Kommentarfunktion zur Rezension noch über ein Forum, weshalb kein Dialog zwischen Kritiker*innen und Rezipient*innen entstehen kann. Somit ist auch klar, dass sämtliche positive Entwicklungen der Tanzkritik durch die Einführung des Internets, wie sie Anz in seinen Thesen zusammenfasst, nicht auf die Rezensionen in der digitalen Ausgabe der Fachzeitschrift *tanz* zutreffen (können). Dies ist auch der Grund, dass auf Anz' Thesen erst in den nachfolgenden Kapiteln genauer eingegangen wird.

3.4. Originalbeiträge: *tanznetz*

Im Gegensatz zu *tanz* ist *tanznetz* ein tagesaktuelles Medium, das den Bühnentanz im gesamten deutschsprachigen Raum ankündigt und / oder bespricht sowie ausschliesslich online erscheint. Die digitale Plattform wurde 1996 in der «Anfangsphase des Internets»¹¹⁸ gegründet. Sie ist heute die grösste europäische Tanzplattform für künstlerischen Bühnentanz im Internet, wo täglich Texte erscheinen. *tanznetz* wird von Journalist*innen und Fotograf*innen aber auch von Dramaturg*innen, Wissenschaftler*innen, Tänzer*innen sowie Studierenden aus dem deutschsprachigen Raum getragen. Dies betont *tanznetz* als Alleinstellungsmerkmal und macht sich «zu etwas anderem als einer Ballettzeitung im Internet – zu einem Hybrid aus Community und journalistischer Online-Präsenz»¹¹⁹, da neben Journalist*innen auch Tanzschaffende ihre Beiträge über Tanz veröffentlichen. Die Texte

¹¹⁵ Vgl. Lüddemann 2015, S. 140.

¹¹⁶ Vgl. *tanz*: Archiv, o. D., www.der-theaterverlag.de/tanz/aktuelles-heft/magazine/tanz-122019/ 02.11.2022.

¹¹⁷ Lüddemann 2015, S. 140.

¹¹⁸ *tanznetz*: Die Geschichte von *tanznetz*, o. D., www.tanznetz.de/de/history, 14.09.2022.

¹¹⁹ Ebd.

sowie die Fotos auf *tanznetz* stellen die Autor*innen ehrenamtlich zur Verfügung. Sie sind allesamt kostenlos abrufbar. Die redaktionelle Arbeit wird nicht öffentlich gefördert, jedoch setzt sich *tanznetz* gemeinsam mit dem Verein TANZ.media sowie dem Dachverband Tanz Deutschland für die Sicherung, Finanzierung und Weiterentwicklung des Tanzjournalismus ein. Dies als Versuch, dem Tanzjournalismus eine Zukunft zu bieten.¹²⁰

Zwar handelt es sich bei den Beiträgen auf *tanznetz* nicht um eine reine Übertragung bzw. Aufbereitung von zuvor gedruckten Texten für ein digitales Medium, da diese explizit für das Internet verfasst und damit nach Neuhaus «Originalbeiträge» sind.¹²¹ Jedoch sind sie im Aufbau und Stil den «klassischen» Rezensionen im Print immer noch sehr ähnlich. Im Folgenden soll anhand des Textes *Spektakuläre Stilübungen im Sterben* (2021) exemplarisch analysiert werden, inwiefern sich ein solcher Originalbeitrag von einem transferierten Beitrag unterscheidet. Zudem soll auch mit diesem Beispiel aufgezeigt werden, dass die zuvor genannten, in der Theoriebildung breit diskutierten «Neuerungen» des Internetjournalismus in der Praxis der Tanzkritik nicht zutreffen. Deshalb werden für die Analyse der Tanzrezension auch hier die zuvor genannten «klassischen» Kriterien bzw. Parameter aus Neuhaus' *Kleine Theorie der idealen Kritik* ausschlaggebend sein.

Bereits im Teaser der Rezension *Spektakuläre Stilübungen im Sterben* von Johanna Hörmann werden die Orientierungs-, Informations- und Kritikfunktion erfüllt.¹²² Der Teaser ist jedoch das Einzige, was hier die Onlinerezension von einer Printrezension und damit auch den Originalbeitrag vom bereits betrachteten transferierten Beitrag unterscheidet. Im ersten Teil erfahren die Lesenden, dass Florentina Holzinger das Stück *A Divine Comedy* choreografiert hat, welches im Tanzquartier Wien aufgeführt wurde. Im zweiten Teil werden die Rezipierenden mit den Aussagen, dass sich die Choreografin zum «Publikumsmagneten profiliert»¹²³ und «stets das zusammenbringt, was scheinbar nicht zusammengehört»¹²⁴, darüber orientiert, wie sich das Stück in die Tanzlandschaft einordnet – Holzinger als erfolgreiche Choreografin in Europa und darüber hinaus. Ebenfalls enthält der letzte Satz des Teasers auch bereits eine Wertung, indem Hörmann schreibt, dass die Tanzstücke von Holzinger nie langweilig seien. Der Fliesstext weist folgende Orientierung auf: Holzinger bringt in *A Divine Comedy* erneut das zusammen, was scheinbar nicht zusammengehört, jedoch widmet sie sich zum ersten Mal einem Stück «Weltliteratur». Weiter nimmt die Autorin Bezug auf frühere Stücke Holzingers, in denen sie sich Georges Balanchines *Apollon Mustagète* sowie Filippo Taglionis «Urfassung» von *La Sylphide* künstlerisch aneignete. Mit der Erwähnung der Choreografen Balanchine und Taglioni sowie deren Choreografien wird gleich auch ein tanzhistorischer Verweis gezogen, der jedoch nur Lesenden mit einem spezifischen Wissen über Tanz- und Ballettgeschichte offensteht bzw. Anknüpfungspunkte bietet. Mit dieser Art von Einordnung in die Tanzlandschaft sowie aktuellen Debatten bzw. früheren Stücken der Choreografin zeigt sich, für welches Publikum geschrieben wird. Dazu schreibt die *tanznetz*-Redaktion: «[E]s gibt kaum noch jemanden aus der Tanzszene im deutschsprachigen Raum, der unsere Plattform nicht nutzt.»¹²⁵ *tanznetz* richtet sich also klar an Personen aus der Tanzszene bzw. an Rezipient*innen, die über ein gewisses (Fach-)Wissen verfügen. Weiter wird Holzingers Stück in den Körperdiskurs unterschiedlicher

¹²⁰ Vgl. *tanznetz*: Das Konzept, o. D., www.tanznetz.de/de/ueberuns, 14.09.2022.

¹²¹ Vgl. Neuhaus 2004, S. 132.

¹²² Vgl. Hörmann, Johanna: *Spektakuläre Stilübungen im Sterben*. In: *tanznetz*, 25.10.2021, www.tanznetz.de/de/article/2021/spektakulaere-stiluebungen-im-sterben, 14.09.2022.

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ *tanznetz*: Die Geschichte von *tanznetz*, o. D.

Tanzgenerationen eingeordnet und damit zusammenhängend welcher Tanz welche Körper(-normen) hervorbringt, was dann gleich zur Informationsfunktion der Rezension führt. Nebst den allerwichtigsten Informationen im Teaser informiert Hörmann im Fliesstext darüber, dass Holzinger kanonisierte Werke – hier *Divina Commedia* von Dante Alighieri – im zeitgenössischen Tanz neu verhandelt und verbindet diese Beschreibung ««großer Meister (aka männliche[er] Schöpfer)»¹²⁶ mit dieser Wertung in Zusammenhang mit ihrer persönlicher Positionierung als Tanzwissenschaftlerin, die in ihrer Forschung Tanz und Gender Studies verbindet. Im darauffolgenden Abschnitt der Rezension nennt die Autorin das Leitmotiv des Abends: Das Stück handle von der Imagination des eigenen Todes und der Erfahrung des Jenseits für das Publikum. Weiter nennt sie Tod, Transzendenz, Begehren, Alter sowie Leistungsdruck als Themen, die Holzinger auf die Bühne bringt. Die Lesenden bekommen einen Eindruck davon, was wann auf der Bühne geschieht. Zuerst eher allgemein und im Verlauf des Textes werden diese Information detailreicher. Die Informationen und Beschreibungen fließen durch eine Analyse in eine subjektive Wertung der Autorin über. Sie argumentiert, dass Holzinger das Original von Dante nicht zerhackt, sondern als Vorlage nimmt, dieses zeitgemäss modelliert, sich aneignet und in eine Choreografie überführt. Diesen Prozess beschreibt Hörmann ebenfalls, indem sie Dantes Orte der Jenseitsreise «Hölle (Inferno), Läuterungsberg (Purgatorio) und Himmel (Paradiso)»¹²⁷ nennt und diese als Holzingers dramaturgische Orientierungspunkte bezeichnet. Hörmann lobt, dass Holzinger die Literatur in «ihre eigene choreografische Formensprache»¹²⁸ bringt. Weiter erfüllt die Rezension ihre Kritikfunktion, indem Holzingers Zugriff auf den Literaturkanon als aneignende, parodistische Haltung beschrieben wird. Dies wird wiederum als spannender Ansatz gewertet, der in der Lage sei, Fragen nach neuen Wirkungskonzepten aufzuwerfen. Die Aufführung wird als amüsant und selbstironisch bezeichnet. Die positive Wertung der Autorin wird im Schlusssatz dann nochmals richtig deutlich, indem sie Holzingers Spiel zwischen «fake» und «real» als deren Königsdisziplin bezeichnet.¹²⁹

Der Fokus der Rezension liegt vor allem auf der Orientierungs-, Informations- und Kritikfunktion, jedoch fehlt die Unterhaltungsfunktion nicht gänzlich, ihr wird lediglich weniger Bedeutung zugemessen. Wie zuvor bereits erwähnt, richtet sich *tanznetz* vor allem an Menschen, die über ein gewisses (Tanz-)Wissen und Kenntnisse der zeitgenössischen Tanzszene verfügen. Beispielsweise wird bereits im ersten Satz der Rezension mit «Holzinger zieht wieder alle Register des Spektakulären»¹³⁰ implizit auf die vorhergegangenen Arbeiten der Choreografin verwiesen. Somit haben bereits alle, welche die Arbeiten von Holzinger kennen, eine Vorstellung des Tanzstücks. Sie werden «gepackt», um weiterzulesen. Der Aufbau des Textes ist aber klar gegliedert und auch für Rezipient*innen verständlich, welche das Stück nicht gesehen haben. Die Rezension gibt einen Eindruck davon, wie die Arbeiten der Choreografin aussehen. Ansonsten ist die Rezension stilistisch ansprechend geschrieben, jedoch holt der Text vor allem die Leser*innen ab, welche die choreografischen Arbeiten von Holzinger kennen sowie über ein gewisses Tanzwissen verfügen und die Wichtigkeit ihrer künstlerischen Tätigkeit einordnen können. Die *tanznetz*-Leser*innen werden mit Hörmanns Rezension aber auf jeden Fall angesprochen, denn für dieses spezifische Publikum erfüllt die Rezension die Unterhaltungsfunktion sicherlich, da sie viele Anknüpfungspunkte an den tänzerischen / künstlerischen Diskurs bietet.

¹²⁶ Hörmann 2021.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Ebd.

¹²⁹ Vgl. ebd.

¹³⁰ Ebd.

Die Analyse der Rezension von Hörmann zeigt zwar ein ausgeglichenes Verhältnis der Funktionen von Orientierung, Information, Kritik und Unterhaltung – wobei die Unterhaltungsfunktion am wenigsten gewichtet wird – jedoch widerspricht sie der These von Lüddemann, dass die digitale Kritik der Zukunft eine ihr gemässe digitale Form finden wird. Denn anhand von Neuhaus' Parametern zur Analyse einer Kritik wurde klar, dass die digitale Rezension genau den Kriterien entspricht, nach denen auch eine gedruckte Rezension analysiert werden kann. Der Kulturjournalismus erfindet sich auch hier, dies zeigt meine Analyse, bei einem sogenannten «Originalbeitrag» nicht neu, wie dies Lüddemann in seinen Thesen prognostiziert. Die von ihm genannten «medialen Möglichkeiten des Internet»¹³¹ werden bei der exemplarisch betrachteten Rezension von *tanznetz* nicht ausgeschöpft. In diesem Zusammenhang liegt nahe, dass sich die wissenschaftliche These, dass Kulturjournalist*innen ihre Rolle neu erfinden, in der Praxis so nicht bestätigt. Der in der Forschungsliteratur immer wieder erwähnte Dialog und die damit zusammenhängende Diversifizierung der Stimmen anstelle eines autoritären Monologs der Kritiker*innen in den Printmedien zeigt sich auch bei diesem Beispiel nicht. Es gibt zwar eine Möglichkeit, als Leser*in einen Kommentar zu einem Text zu hinterlassen, dieser wird jedoch gemäss meiner Recherche selten bis gar nicht genutzt.¹³² Eine Erklärung dafür liefert die Redaktion von *tanznetz* im Abschnitt zur Geschichte des Magazins:

Hier [in den Foren, SP] erhitzten unsere Leser*innen ihre Gemüter in zehntausenden von Forenbeiträgen [...]. Die Anhäufung von Wissen und Information in den so unterschiedlichen Forenrubriken wie Tanzausbildung, Tanzmedizin, Ballettschule und Management, um hier nur einige zu nennen, ist bemerkenswert [,] aber in den letzten Jahren in die sozialen Medien abgewandert, weshalb der Relaunch von 2022 keine Foren mehr integriert und auch einen Schwerpunkt auf soziale Medien legt.¹³³

Diese Aussage zeigt, dass ein Onlinemagazin, entgegen Lüddemanns These, nicht der Ort für ein Forum ist, welches die*den monologisierende*n Kritiker*in relativiert. Dafür bieten sich soziale Medien gemäss der *tanznetz*-Redaktion besser an, wobei sich die Rezipient*innen von *tanznetz* auch auf Instagram deutlich mit Kommentaren zurückhalten.¹³⁴ Der Frage, wo und vor allem in welchem digitalen Medium dieser Austausch aktuell stattfindet, kann im Rahmen dieser Untersuchung nicht nachgegangen werden. Vielmehr interessiert hier, welche neuen Formate für digitale Tanzkritiken gefunden werden bzw. wie sich diese durch digitale Medien verändern. Bevor ich jedoch im nächsten Kapitel anhand weiterer Analysen auf die Veränderungen der Kritik durch digitale Medien eingehen werde, möchte ich die beiden exemplarisch analysierten Rezensionen einander gegenüberstellen und die gewonnenen Erkenntnisse in einem Zwischenfazit resümieren.

¹³¹ Lüddemann 2015, S. 140.

¹³² Vgl. Sampel, Peter: Gespräch über *tanznetz*, 07.10.2022.

¹³³ *tanznetz* o. D.

¹³⁴ Vgl. Instagram: *tanznetz*, o. D., www.instagram.com/accounts/login/?next=%2Ftanznetz.de%2F&source=omni_redirect, 07.11.2022.

3.5. Zwischenfazit

Mit der Differenzierung von digitalen Kritiken in *transferierte Beiträge* und *Originalbeiträge* nach Neuhaus ist eine erste Strukturierung von digitalen Kritiken möglich.¹³⁵ Unter den zuvor analysierten Beispielen sind beide Kritikategorien vorhanden. So handelt es sich bei der Rezension *Mette Ingvartsen* *«The Dancing Public»* in der Onlineausgabe der Fachzeitschrift *tanz* um ein transferiertes Format, bei welchem der gedruckte Text ohne Überarbeitung für die Onlineausgabe übernommen wurde. *tanznetz* ist wiederum ein ausschliesslich digitales Magazin und somit zählen sämtliche Texte, darunter auch *Spektakuläre Stilübungen im Sterben*, gemäss Neuhaus' Einteilung zur Kategorie der Originalbeiträge. Obwohl die Texte sich aufgrund ihrer Intention bzw. ihrer Publikationsorte – reine Onlinepublikation oder sekundäre Printpublikation – in zwei Kategorien einteilen lassen, zeigt die Analyse der Rezensionen, dass sich die Texte im Hinblick auf die verwendeten Analyseparameter sowie stilistisch nur geringfügig bis gar nicht unterscheiden. Dies wird im folgenden Abschnitt nun genauer ausgeführt.

Der grösste, einzige Punkt, in dem die beiden Rezensionen differieren, ist der Teaser. Dieser wird in der Forschung zu Kulturjournalismus oder Onlinejournalismus im Allgemeinen immer wieder als *«die»* Neuerung für Texte, die auf Onlineplattformen publiziert werden, genannt.¹³⁶ Diese Einschätzung gilt auch für die Tanzkritik. Anhand der vorgängigen Analyse der Rezensionen auf die von Neuhaus postulierten Parameter einer *«idealen»* Kritik kann aufgezeigt werden, dass weder im Aufbau noch im journalistischen Stil eine erwähnenswerte Differenz zwischen den beiden Rezensionen erkennbar ist. Bei beiden Texten zeigt sich eine klare Dominanz der Orientierungsfunktion, da viele Hinweise über frühere choreografische Arbeiten der Künstlerinnen genannt und diese damit in einen historischen (Tanz-)Diskurs eingeordnet werden. Zudem werden auch in beiden Texten über die Nennung der Themen des jeweiligen Stücks gegenwärtige Diskurse und Debatten angesprochen. Diese hohe Gewichtung der Orientierungsfunktion hängt sicherlich mit den Adressat*innen der beiden Magazine zusammen, denn die Orientierung setzt ein gewisses Wissen über sowie Interesse an Tanz voraus, damit bei den Rezipient*innen überhaupt Referenzen zu den orientierenden Elementen bestehen. Diese Beobachtung führt mich zur Informationsfunktion. Hier ist zu beobachten, dass sich die Informationsfunktion bei der Rezension in *tanz* auf das Wichtigste (die W-Fragen) beschränkt und nur sehr wenig über das Bühnengeschehen mitteilt. Bei der Rezension auf *tanznetz* kommt der Informationsfunktion und damit der Beschreibung des Bühnengeschehens eine höhere Relevanz zu, denn die Rezension stellt dieses zuerst im Allgemeinen dar, greift dann einige Details heraus und erläutert diese genauer, sodass die Lesenden einen informativen Überblick über den Bühnenvorgang bekommen. Schlussendlich wird über die Beschreibung und Analyse eine Wertung zum Stück abgegeben. Hier unterscheiden sich die beiden Rezensionen am deutlichsten, denn Hörmann (*tanznetz*) lässt ihre Wertung laufend in den Text einfliessen, während bei Heppekausen (*tanz*) die Kritikfunktion erst am Ende der Rezension folgt. Dies hängt sicherlich auch mit der mangelnden Beschreibung / Analyse seitens Heppekausen zusammen, denn der grösste Teil des Textes wurde der Orientierung über die Choreografin und ihren früheren Stücken gewidmet. Die Wertung der Kritikerin wird zwar am Ende explizit formuliert, jedoch bleibt diese weitgehend unbegründet. Der Unterhaltungsfunktion wird in beiden Rezensionen gemäss meiner Analyse am wenigsten Relevanz zugesprochen. Ausserdem wird klar, dass die beiden

¹³⁵ Vgl. Neuhaus 2004, S. 132–133.

¹³⁶ Vgl. Schneider u. Raue 2012, S. 28–30.

Magazine für ein bestimmtes Publikum – konkret für die Tanzszene im deutschsprachigen Raum – schreiben. Die Rezensionen übernehmen damit eine andere Funktion als Rezensionen in einer online Tageszeitung, welche sich an «die breite Masse» richten und damit spezifisches Wissen über Tanz bei den Rezipient*innen nicht voraussetzen können. Diese Gemeinsamkeit gewährleistet bezüglich der Fragestellung dieser Untersuchung auch die Vergleichbarkeit der beiden Rezensionen. In einem weiteren Schritt wäre es interessant zu analysieren, inwiefern sich Tanzkritiken für ein Fachpublikum zu denjenigen für ein Laienpublikum unterscheiden und auf welche Funktionen mehr Wert gelegt wird. Dies kann im Rahmen dieser Studie jedoch nicht geleistet werden.

Exemplarisch wird in meiner Analyse insbesondere aufgezeigt, dass die in der Theoriebildung getroffene Unterscheidung in transferierte und Originalbeiträge in der Schreib- und Publikationspraxis nicht nachzuweisen ist. Damit wird klar, dass die Rezensionen die Funktionen inhaltlich nicht unterschiedlich erfüllen. Des Weiteren zeigt sich auch, dass sich Aufbau und Stil von einem transferierten zu einem Originalbeitrag nicht unterscheiden – abgesehen vom Teaser und der Kommentarfunktion für Rezipient*innen. Der Fokus der Rezensionen liegt vor allem auf der Orientierungs- sowie der Informationsfunktion. Die Kritik- sowie die Unterhaltungsfunktion werden weniger gewichtet bzw. ihnen wird weniger Relevanz zugesprochen. Gerade in Bezug auf die Unterhaltungsfunktion zeigt sich auch eine klare Divergenz zwischen den in der Forschung genannten «medialen Möglichkeiten des Internets»¹³⁷, welche die Lesenden unterhalten und dadurch anregen soll, wieder mehr kulturjournalistische Texte zu lesen bzw. die Tanzkritik wieder aufleben zu lassen.

Die analysierten Beispiele zeigen auch auf, dass die Thesen von Anz bezüglich der Kritik in digitalen Medien nur mässig zutreffen, denn das Internet hat offenbar nicht zur gewünschten Nachhaltigkeit der Tanzkritik geführt, wie dies aktuelle Debatten zur Zukunft über den Tanzjournalismus zeigen.¹³⁸ Daran schliesst auch Anz' These an, dass das Internet die dialogischen Traditionen der Kritik neu aufgreift, intensiviert sowie erweitert. Diese Prognose trifft in der Praxis ebenfalls für beide Beispiele nicht zu, denn bei den Texten in *tanz* handelt es sich um einen transferierten Beitrag, daher gibt es auch keine Möglichkeiten für die Rezipient*innen in Dialog mit anderen oder dem*r Autor*in zu treten. Beim Originalbeitrag besteht zwar die Möglichkeit, einen Kommentar zu hinterlassen, jedoch wird diese gemäss *tanznetz* nicht mehr genutzt bzw. verlagert sich diese Diskussion in die sozialen Medien.¹³⁹

Eine weitere These von Anz ist, dass durch das Internet neue Kritiker*innen sowie Adressat*innengruppen für die Tanzkritik entstehen. Da die Onlineformate von *tanz* rein transferierte Formate sind und das Magazin sich somit als online Fachzeitschrift an ein Fachpublikum wendet, verändert sich hierbei nichts in Bezug auf Autor*innen und Rezipierende – nach wie vor schreiben Personen, die vor allem einen journalistischen Hintergrund haben. Auch das Onlinemagazin *tanznetz* positioniert sich klar als Magazin für die Tanzszene im deutschsprachigen Raum – somit auch als Magazin für Fachpersonen, das primär keinen Anspruch auf neue Leser*innen ausserhalb der Tanzszene erhebt. Allerdings stammen die Texte für die Onlineplattform nicht nur von Journalist*innen, auch Personen aus der Tanzpraxis haben die Möglichkeit, für das Magazin zu schreiben und damit eine andere, produktionsästhetische Perspektive zu geben. Es zeigt sich also, dass nur wenige der formulierten prognostischen Thesen auf die heutige Tanzkritik anhand der exemplarischen Analyse zutreffen. Deutlich zeigte meine Analyse vor allem, dass die Thesen nicht auf das

¹³⁷ Lüddemann 2015, S. 140.

¹³⁸ Vgl. Kapitel 1 dieser Publikation.

¹³⁹ Vgl. *tanznetz*: Die Geschichte von *tanznetz*, o. D.

transferierte Format zutreffen, weshalb ich dafür argumentiere, dass transferierte Formate als digitale Texte definiert werden sollten, sie jedoch nicht als Möglichkeit für eine produktive Zukunft der Tanzkritik bzw. des Kulturjournalismus zu betrachten sind, da ihnen dieser Anspruch gar nicht immanent ist. Sie sind gemäss meiner Schlussfolgerung vielmehr eine Absicherung der Redaktionen, um die Leser*innenschaft, die Onlineformate präferiert, nicht zu verlieren. Das transferierte Format und der Originalbeitrag unterscheiden sich in der Quellenanalyse bis auf ein paar der oben bereits genannten Punkte kaum voneinander, jedoch in Bezug auf die Thesen über die Zukunft des Kulturjournalismus ist ein minimaler Unterschied zwischen den beiden Kategorien zu sehen. In Hinblick auf die von Anz formulierten Bedenken bezüglich der digitalen Literaturkritik gilt besonders das «2. Problem: Finanzierung der Literaturkritik»¹⁴⁰ für die Tanzkritik. Bislang gibt es gemäss Anz kein Modell, welches Kritiker*innen im Internet angemessen honoriert, was auch auf *tanznetz* zutrifft, wo sämtliche Autor*innen ihre Texte ehrenamtlich zur Verfügung stellen und die Plattform nicht öffentlich gefördert wird. Auch bei *tanz* werden die Texte für den Print «bloss» in ein digitales Format übertragen, anstatt dass medienspezifische Anpassungen vorgenommen und entsprechend honoriert werden. Dies ist sicherlich auch darauf zurückzuführen, dass es immer noch an einem geeigneten Geschäftsmodell fehlt, weshalb neue Formen und Formate entwickelt werden müssen.¹⁴¹ An diese neuen Formate schliesst dann auch gleich Anz' drittes Problem «Glaubwürdigkeit und Qualität der Kritik»¹⁴² an. Auf dieses wird später noch genau eingegangen, da weder *tanz* noch *tanznetz* mit diesem Problem konfrontiert sind, sondern sich vor allem die neu entwickelten Formate und Plattformen damit auseinandersetzen müssen. Denn *tanznetz* ist in Bezug auf die Zukunftsthese kein «neues» Format, das diese bestätigen würde. Deshalb wird dieses in dieser Studie als Format bezeichnet, welches sich an den «klassischen» Parametern orientiert. Zu den neu entstanden Formaten zählen beispielsweise *corpusweb*, *tanz.dance* und sämtliche Magazine von Produktionshäusern, Künstler*innen sowie Festivalzeitschriften. Sind dies allenfalls Formate, welche die Zukunftsthese mehrheitlich bestätigen können, oder herrscht im Allgemeinen eine Divergenz zwischen der prophezeiten Zukunft durch die Wissenschaft und der Realität in der journalistischen Praxis? Diese Frage soll in den folgenden Kapiteln besprochen und – mit weiteren Formaten ergänzt, auf welche die Thesen eher zutreffen – exemplarisch betrachtet werden. Damit soll aufgezeigt werden, inwiefern die Tanzkritik eine Veränderung durch digitale Medien macht(e).

¹⁴⁰ Anz 2010, S. 56.

¹⁴¹ Vgl. ebd., S. 56–57.

¹⁴² Ebd., S. 57.

4. Neue Tendenzen der Tanzkritik

4.1. Veränderung der Tanzkritik / Parameter

«Tanzkritik ist nicht mehr zeitgemäß»¹⁴³ schreibt die Theater- und Tanzkritikerin Esther Boldt und plädiert dafür, dass sich die Kritik vom Tanz anstecken und ihre Sicherheiten aufs Spiel setzen soll. Im Tanz fand seit den 1990er-Jahren eine Veränderung statt, dieser wurde «komplexer [...], selbstreferentiell und selbstkritisch»¹⁴⁴. Denn kritische Selbstreflexion ist fester Bestandteil des zeitgenössischen Tanzes, so wurde dies auch im Kapitel 2.2.3 nach Rosiny als ein Merkmal für diesen genannt.¹⁴⁵ Gemäss Boldt befindet sich durch das Fehlen der Infragestellung der eigenen Praxis die Tanzkritik nicht auf Augenhöhe mit ihrem Gegenstand, dem zeitgenössischen Tanz.¹⁴⁶ Diese Beobachtung der Tanzkritikerin bestätigt die Analyse exemplarischer digitaler Tanzkritiken der vorliegenden Studie.¹⁴⁷ Ebenfalls schreibt die Tanzwissenschaftlerin Constanze Schellow, dass von Kritiker*innen erwartet wird, die Kunst, hier den Tanz, aus einer «kritischen Distanz» zu betrachten. Die «objektive» Form der Kritik sei zwar nicht möglich, gleichwohl dennoch erstrebenswert.¹⁴⁸ Jedoch ist diese objektive Form der Tanzkritik nicht vereinbar mit den selbstkritischen, künstlerischen Praktiken des zeitgenössischen Tanzes, weshalb auch Schellow einen Wandel des Arbeitsfeldes der Kritiker*innen verlangt. Boldt sowie Schellow beschreiben eine Veränderung des Tanzes, der damit eine Veränderung der Tanzkritik fordert. Schellow besteht auf «einen inklusiven statt exklusiven und intrinsischen statt distanzierteren Zugang zur Domäne des Kritischen»¹⁴⁹. Dies bedeutet, dass Tanzkritik zu sich und der eigenen Praxis Stellung beziehen muss, anstatt sich davon abzukoppeln und sich über diese Separation zu begreifen. Tanzkritik soll als eine «kritische Praxis aus der Praxis»¹⁵⁰ verstanden werden. Doch nicht nur der Tanz hat sich verändert, sondern auch die institutionellen Strukturen in den Medienhäusern. Mitte der 1990er-Jahre erlebt die Tanzkritik im deutschsprachigen Raum eine Blütezeit, wobei über sämtliche lokale als auch über viele internationale Premieren und Tanzaufführungen berichtet wurde. Beispielsweise hatte die *Neue Zürcher Zeitung (NZZ)* zeitweise eine festangestellte Redakteurin im Bereich Tanz und zwei bis vier freie Mitarbeiter*innen.¹⁵¹ Mit der Wirtschaftskrise 2003 folgte bei der *NZZ* die Auflösung der Tanzredaktion, welche danach gänzlich dem Musiktheater zugeordnet wurde, dessen Redakteurin sie sowieso bereits unterstellt war.¹⁵² Das Beispiel der *NZZ* ist freilich nur exemplarisch zu verstehen, als Teil eines grösseren Zusammenhangs der Krise der Tanzkritik und der damit zusammenhängenden Entwicklungen im Pressemarkt und im Internet. So meint Franz Anton Cramer im Interview: «Es gibt weniger Platz, es gibt weniger Interesse an differenzierten Auseinandersetzungen mit

¹⁴³ Boldt 2017.

¹⁴⁴ Ebd.

¹⁴⁵ Vgl. Kapitel 2.2.3 dieser Publikation.

¹⁴⁶ Vgl. Boldt 2017.

¹⁴⁷ Vgl. Kapitel 3.3 und 3.4 dieser Publikation.

¹⁴⁸ Vgl. Klementz 2007, S. 263.

¹⁴⁹ Ebd., S. 264.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Vgl. Thurner 2015, S. 23–24.

¹⁵² Vgl. Hüster, Wiebke: Schreiben über Tanz oder: Wie bringt man sich im Raum bewegende Körper ins Wort?, 01 / 2003, S. 9–14, hier S. 13.

einzelnen Genres.»¹⁵³ Die Tanzkritik wird also einerseits von den jeweiligen Strömungen im Tanz und andererseits auch durch die veränderten Bedingungen im Journalismus und den Entwicklungen der Medienlandschaft geprägt – ist stets eine Reaktion auf die Veränderungen. Mit dem Aufkommen des Internets als möglichem Publikationsort veränderte sich, wie bereits erwähnt, die Medienlandschaft. Es entstanden sogenannte «neue Formate».¹⁵⁴ Beispielsweise kann hier die bereits erwähnte Plattform *corpusweb* genannt werden: Im Vergleich zu den «alten Formaten» unterscheidet sich diese zwar journalistisch, aber nicht medial. Denn auch die *corpusweb*-Tanzkritiken entsprechen medial der Form einer «klassischen» Kritik. Was sind also die «neuen Formate», sprich inwiefern unterscheiden sich diese von den bereits betrachteten digitalen, aber «traditionellen» Tanzkritiken?

Schellow plädiert für eine Tanzkritik, die wie der zeitgenössische Tanz selbst Stellung zu sich bezieht. Damit sollte diese direkt und nicht aus der «objektiven» Distanz formuliert werden, um schlussendlich Kritiker*innen von ihrer hierarchisch autoritären, diskursbestimmenden Position zu lösen und in ihnen «nur» eine*n andere*n Betrachter*in mit persönlicher und spezifischer Sichtweise zu sehen.¹⁵⁵ Auch Boldt vertritt die Meinung, dass die eigene, subjektive Position der Kritiker*innen reflektiert werden muss.¹⁵⁶ Indem die eigenen Mittel reflektiert und ein Bewusstsein sowohl für die eigene Praxis (Tanzkritik) als auch für die eigene Position (Tanzkritiker*in) entwickelt wird, eröffnet sich eine Chance, die Position und die Praxis zu hinterfragen. Damit können die Veränderungen im zeitgenössischen Tanz eine mögliche Veränderung in der Tanzkritik bewirken. Diese potenzielle Veränderung der Tanzkritik könnte dann auch der prekären Lage der Medienlandschaft entgegenwirken, indem auch deren Praxis reflektiert und kritisch beleuchtet wird.

Thurner schreibt, dass diese veränderten Bedingungen (seitens Tanz sowie Medienlandschaft) beim Analysieren von Tanzkritiken zu berücksichtigen sind.¹⁵⁷ Aufgrund dessen möchte ich nachfolgend Parameter herausarbeiten, die sich für eine Analyse «neuer» digitaler Tanzkritiken eignen.

Da sich gemäss Schneider und Raue «[d]ie Regeln für klassischen Journalismus [...] im Internet nicht [ändern]»¹⁵⁸, möchte ich die vier Parameter bzw. Funktionen einer (Print-)Tanzkritik nach Neuhaus auch für die weiteren exemplarischen Analysen beibehalten. Jedoch herrscht in der Medienwissenschaft ein weitreichender Konsens, dass Neue Medien die alten nicht verdrängen, sondern ergänzen bzw. deren Funktion ändern.¹⁵⁹ Christoph Neuberger schreibt dazu, «dass im Internet *funktionale Äquivalente* zum traditionellen Journalismus entstehen, die über andere Merkmale verfügen»¹⁶⁰. Deshalb liegt der Fokus in

¹⁵³ Cramer zit. in Porombka 2005, S. 185.

¹⁵⁴ Vgl. Kapitel 3.2 dieser Publikation.

¹⁵⁵ Vgl. Klementz 2007, S. 267–268.

¹⁵⁶ Vgl. Boldt 2017.

¹⁵⁷ Vgl. Thurner 2015, S. 25.

¹⁵⁸ Schneider u. Raue 2012, S. 28.

¹⁵⁹ Vgl. Anz 2010, S. 56.

¹⁶⁰ Neuberger, Christoph: Internet, Journalismus und Öffentlichkeit. Analyse des Medienumbruchs. In: ders.; Nuernbergk Christian u. Rischke, Melanie (Hg.): Journalismus im Internet. Profession – Partizipation – Technisierung. Wiesbaden 2009, S. 19–105, hier S. 35. Hervorhebung i. Orig. Zur Internetöffentlichkeit vgl. Neuberger, Christoph: Onlinejournalismus. Veränderungen – Glaubwürdigkeit – Technisierung. In: Media Perspektiven, 3 / 2003, S. 131–138, hier 132–133.; vgl. Neuberger, Christoph: Formate der aktuellen Internetöffentlichkeit. Über das Verhältnis von Weblogs, Peer-to-Peer-Angeboten und Portalen zum Journalismus – Ergebnisse einer explorativen Anbieterbefragung. In: Medien und Kommunikationswissenschaft, 1 / 2005, S. 73–92, hier S. 80–81; vgl. Neuberger, Christoph: Neue Medien als Herausforderung für die Journalismustheorie. Paradigmawechsel in der Vermittlung öffentlicher Kommunikation. In: Winter,

der nachfolgenden Analyse vor allem auf der Gewichtung der einzelnen Parameter nach Neuhaus (Orientierungs-, Informations-, Kritik- und Unterhaltungsfunktion) und damit auf der Verschiebung der Funktion von Tanzkritik. Dazu schreibt Ruf: «Die Aufgabe einer Kritik der Zukunft bzw. einer künftigen Kritik, die ihre ästhetische Tradition ernst nimmt und vor den Gebrauchsweisen ‹neuer› Medien nicht die Augen verschließt, ist zu entdecken.»¹⁶¹ Die Funktionen einer Kritik nach Neuhaus sind auf der inhaltlichen bzw. formalen Ebene zu verorten und sollen nun durch weitere ergänzt werden. Für die nachfolgenden Kritiken scheint es mir relevant, die Analyseparameter auch auf mediale und institutionelle Parameter auszuweiten. Denn wie bereits erwähnt, wird das Publizieren von Tanzkritiken immer mehr zur Aufgabe von Produktionshäusern, Künstler*innen sowie Festivals und damit Teil der Öffentlichkeitsarbeit. Denn die Medienhäuser bieten dem Kulturjournalismus im Generellen immer weniger Platz, wodurch wichtige Texte über Tanz und damit auch tanzhistorische Zeugnisse fehlen. Tanzkritik wird nach meiner Beobachtung zur Aufgabe der Öffentlichkeitsarbeit von Tanzinstitutionen und Künstler*innen und ist nicht mehr nur die Arbeit unabhängiger Journalist*innen, wie es in den 1990er-Jahren der Fall war. Somit ist auf der institutionellen Ebene einer Analyse von digitalen Tanzkritiken Folgendes zu untersuchen: Wo wurde die Kritik publiziert? Wer ist der*die Verfasser*in? In welchem Verhältnis steht die schreibende Person zum Produktionshaus bzw. zu den Tanzschaffenden? Mit welcher erkennbaren Absicht wurde der Text geschrieben? Damit eng verknüpft ist auch die bereits erwähnte Frage nach der Glaubwürdigkeit und der Qualität der Kritik, welcher im Internet mehr Raum zugemessen werden muss.

Ein weiterer Parameter, der in die Analyse von ‹neuen› digitalen Tanzkritiken einfließen soll, ist medial bedingt. Unter diesem Punkt wird analysiert, inwiefern die sogenannten ‹Möglichkeiten des Internets› innerhalb einer Tanzkritik ausgeschöpft werden. Als neue Möglichkeiten werden in der Literatur zu Onlinejournalismus immer wieder folgende Punkte genannt: (vermeintlich) unendlicher Speicherplatz, ständige Aktualisierungsmöglichkeit, multimediale Präsentation und Interaktivität.¹⁶² Da hier vor allem zusätzliche Parameter in die Analyse einfließen sollen, durch welche sich die zuvor analysierten Texte abgrenzen lassen, fokussiere ich (mich) besonders auf die multimediale Präsentation. Denn der digitale Raum ermöglicht nicht nur die Speicherung, Bearbeitung und Übermittlung von Text und Bild, vielmehr lassen sich in eine Tanzkritik multimediale Elemente integrieren. Dies sind beispielsweise Ton und / oder bewegte Bilder. Inwiefern die Tanzkritik ihre mediale Umgebung berücksichtigt, wird also zu einem wichtigen Parameter für die Analyse und zu einem zentralen Merkmal für digitale Tanzkritiken. Im Anschluss an die Analyse sollen die neuen Formate mit den Zukunftsthesen für den Onlinejournalismus überprüft werden, woraus sich dann eine Abstufung von digitalen Kritiken ergibt – ich würde sie im Rahmen dieser Studie als Kontinuum bezeichnen.¹⁶³ In den folgenden Kapiteln werden zwei Tanzkritiken auf die nun erläuterten Parameter hin analysiert. Die Kritiken stammen ebenfalls aus dem deutschsprachigen Rezeptionsraum und wurden bewusst jeweils zur selben Inszenierung ausgewählt wie die analysierten Rezensionen in Kapitel 3.3 und 3.4. Dies, – wie bereits im Kapitel 2.1 erwähnt – damit gerade in Bezug auf Neuhaus' Parameter eine allfällige Verschiebung der Funktionsgewichtung aufgezeigt werden kann.

Carsten; Hepp, Andreas u. Krotz, Friedrich (Hg.): Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft. Grundlegende Diskussionen, Forschungsfelder und Theorieentwicklungen. Wiesbaden 2008, S. 251–267, hier S. 252–256.

¹⁶¹ Ruf 2015, S. 129.

¹⁶² Vgl. Neuberger 2000, S. 20; vgl. Ruf 2015, S. 124; vgl. Schneider u. Raue 2012, S. 27–28.

¹⁶³ Vgl. Kapitel 5 dieser Publikation.

4.2. Multimediale Tanzkritik: *TQW Magazin*

Die hier analysierte Tanzkritik wurde im *TQW Magazin* publiziert. Das Onlinemagazin des Tanzquartiers Wien (TQW) besteht seit 2018 mit der Intendanz von Bettina Kogler und entstand aus der Not heraus, dass in unabhängigen Medien nicht ausreichend über Tanz geschrieben wird, Stücke nicht besprochen werden. Kogler wollte Möglichkeiten schaffen, um dem zeitgenössischen Tanz Sichtbarkeit zu verleihen und diesen zu dokumentieren. Der Intendantin ist es auch zu verdanken, dass im Magazin jede Produktion, die am Haus gezeigt wird, besprochen wird.¹⁶⁴ Damit möchte das Produktionshaus eine «neue Form der Auseinandersetzung mit den Aufführungen»¹⁶⁵ fördern. Die schriftlichen Reflexionen über Tanz verstehen sich als Service für Künstler*innen sowie für das Publikum und haben zudem einen Fokus auf die Praxis des Schreibens über Tanz und Performances. Die regelmässig, fast täglich erscheinenden Texte werden laufend online im News-Blog des Tanzquartiers Wien veröffentlicht. Zudem gibt es einmal im Jahr eine Printversion, die kostenlos in den Studios des TQW aufliegt. Da sich die vorliegende Untersuchung jedoch auf Onlineformate konzentriert, ist die gedruckte Form im Weiteren nicht von Interesse. Was hier viel mehr interessiert, ist die von Schellow angesprochene kritische Praxis: Das TQW nimmt mit seinem Magazin Stellung zur eigenen Praxis, indem das Schreiben über Tanz in den Fokus rückt und geht damit direkt auf den schwindenden Platz der Feuilletons bzw. des Tanzes innerhalb desselben ein. Denn durch die Veränderung der Medienlandschaft bzw. die Kürzung der Kulturressorts bei Medienhäusern wird nur noch vereinzelt über Tanz geschrieben, was Produktionshäuser wie das TQW dazu «zwingen», eine interne Lösung zu finden, um über Tanz zu schreiben und aktuellen Phänomenen eine Sichtbarkeit zu verschaffen. Indem das TQW Autor*innen aus unterschiedlichen Bereichen beauftragt, einen Text über am TQW gezeigte Inszenierungen zu schreiben, wirken sie dem Verschwinden von Tanzkritiken entgegen. Die Texte für das Magazin sind nicht auf eine maximale Zeichenanzahl begrenzt, denn der digitale Raum eines Produktionshauses bietet mehr Platz als der auf eine gewisse Anzahl Zeichen beschränkte Platz einer (online) Zeitung / Zeitschrift. Die Texte sind nur an folgende wenige Bedingungen geknüpft: Sie müssen zeitnah geschrieben werden und sollen sich explizit vom «klassischen» Rezensionsformat des Feuilletons unterscheiden. Das Format der einzelnen Texte ist daher sehr offen und bietet damit Platz für neue Formen und Formate – auch experimentelle Formen, die sonst keinen Platz finden, sind hier erwünscht. Eine weitere Bedingung ist, dass jede*r Autor*in nur einen Text für das Magazin schreibt. Dies erklärtermassen aus dem Grund, dass es sich das *TQW Magazin* zur Aufgabe macht, möglichst vielen Personen die Möglichkeit zu geben, sich schreibend auszuprobieren und angehende Journalist*innen zu fördern. Indem Personen aus unterschiedlichen Bereichen Kritiken für das Magazin schreiben, entsteht eine Multiplizierung der Perspektiven auf den Tanz des TQW, was in einem macht- und institutionskritischen Zusammenhang eine interessante Strategie ist. Christina Gillinger, Verantwortliche für das *TQW Magazin*, meint, dass sie dadurch eine gewisse Unabhängigkeit, sprich einen Blick von aussen auf ihre Produktionen haben und dass Tanzkritik sowieso nie völlig objektiv sein kann. Die Schreibenden könnten sich durchaus kritisch gegenüber einer Aufführung äussern, solange dies argumentativ begründet sei. Damit greift Gillinger die von Schellow genannte «kritische Distanz» der Kritiker*innen auf. Denn so, wie die Tanzwissenschaftlerin und Kritikerin

¹⁶⁴ Vgl. Gillinger, Christina: Gespräch über das TQW Magazin mit der Autorin über Zoom, 17.10.2022.

¹⁶⁵ Tanzquartier Wien: Theorie & Research, o. D., <https://tqw.at/theorie-research/#reviews>, 07.11.2022.

argumentiert, ist auch das TQW der Meinung, dass Objektivität in Tanzkritiken nicht möglich ist und es lehnt diesen Anspruch deshalb auch dezidiert ab. Zudem möchten die Verantwortlichen des Magazins verhindern, dass immer wieder dieselben Formate angewendet werden, um über eine Aufführung zu schreiben, weshalb für jede Produktion ein*e andere*r Autor*in schreibt. Mit ihren Bedingungen für die Schreibenden und deren Texte reflektiert das TQW ebenfalls die eigene Praxis bzw. deren prekäre Situation und Problematik. Das TQW wirkt dieser Prekarität unter anderem durch Entlöhnung der Autor*innen entgegen. Damit hinterfragen sie die eigene Praxis und ihren Standpunkt, sie sehen in der «Eigenpublikation» von Tanzkritiken die einzige Möglichkeit, dass der zeitgenössische Tanz und damit auch die Künstler*innen weiterhin medial sichtbar bleiben. Denn mit ihrem Onlinemagazin dokumentiert das TQW einerseits den aktuellen zeitgenössischen Tanz und leistet andererseits Archivarbeit, indem die Texte alle frei zugänglich sind.¹⁶⁶ Die Texte werden also mit einer bestimmten Intention übermittelt, nämlich den zeitgenössischen Tanz medial sichtbar und damit in gewisser Weise konservierbar zu machen, sie berichten über das aktuelle Tanzereignis und richten sich zudem an die Nachwelt, weshalb die Texte des *TQW Magazin* gemäss Lazardzig, Tkaczyk und Warstat im Gegensatz zu vorherigen Analysen zu den Traditionsquellen gezählt werden können.¹⁶⁷

Zuerst möchte ich die Rezension *Dantemaximum* – wobei das Genre hier nicht so klar definiert ist, ich es im Rahmen dieser Studie jedoch als Rezension fasse, da es sich um eine nachträgliche Aufführungsbesprechung handelt – auf die von Neuhaus genannten Parameter analysieren und den Text danach in ein Verhältnis zu den in Kapitel 3.2 genannten Zukunftsthesen setzen. Dies, da sich das Magazin als Medium versteht, welches sich für neue Formate einsetzt.¹⁶⁸ In der Rezension von Lydia Haider, der Hausautorin am Volkstheater Wien, wird das besprochene Stück *A Divine Comedy* von Holzinger weder in die Tanzlandschaft eingeordnet, noch werden die Lesenden darüber orientiert, wie sich das Tanzstück zu aktuellen Debatten verhält. Es besteht daher keinerlei Orientierungsfunktion in Haiders Text. Auch die Informationsfunktion dieser Rezension hält sich in Grenzen, denn es werden weder die Choreografin noch das Stück namentlich erwähnt. Die Lesenden wissen aufgrund des Textes nicht, wer die Aufführung inszeniert, sprich choreografiert hat. Wann und wo das Ereignis stattfand, wird auch nicht erwähnt, wobei der Aufführungsort durch den Publikationsort im *TQW Magazin* evident ist. Um einen Eindruck zu geben, was auf der Bühne geschah, spricht Haider die Leser*innen direkt an: «Ich sag dir was okay und was ich dir sag musst du dir zirka so vorstellen: Du siehst dies Stück und stehst auf von deinem Platz und dann kannst du dir das zirka so vorstellen: Natürlich ist es still, aber es könnte dann zirka so was in deinem Hirn spielen wenn du dir das zirka so vorstellen willst [...]»¹⁶⁹ Die Schriftstellerin webt das Bühnengeschehen in eine Erzählung ihres persönlichen Theaterabends ein, indem sie beschreibt, wie sie durch den Fundus zum Aufführungsort kommt und nach dem Stück die Treppen hinaufsteigt, um rauszugehen. Mit dieser situativen Beschreibung aus der eigenen

¹⁶⁶ Vgl. Gillinger 17.10.2022.

¹⁶⁷ Vgl. Lazardzig; Tkaczyk u. Warstat 2012, S. 124.

¹⁶⁸ Vgl. Cramer, Franz Anton: Reden über Schreiben – Schreiben über Schreiben. In: Tanzquartier Wien Magazin, 02.07.2018, <https://tqw.at/reden-ueber-schreiben-schreiben-ueber-schreiben/>, 21.10.2022.

¹⁶⁹ Haider, Lydia: Dantemaximum. In: Tanzquartier Wien Magazin, 22.10.2021, <https://tqw.at/dantemaximum/> 14.09.2022.

Perspektive verliert die Rezension zwar an Informationsfunktion, jedoch fühlen sich die Lesenden durch die direkte Anrede der Autorin angesprochen, sodass der Text an Unterhaltungspotenzial gewinnt. Vorerst möchte ich aber noch weiter auf die Informationsfunktion der Rezension eingehen.

Haider gliedert ihren Text mit folgenden Zwischenüberschriften: «Vor dem Stück (Hölle)»¹⁷⁰, «Im Stück drin gewesen sein (Fegefeuer)»¹⁷¹ und «Nach dem Stück (Paradies)»¹⁷². Die Autorin teilt ihren Text nach Dantes Stationen in *The Divine Comedy* auf und verbindet dessen Komödienteile mit dem chronologischen Verlauf ihres Abends, womit sie indirekt auf die Thematik von Holzingers Tanzstück verweist. Eine explizite Erwähnung der choreografischen Umsetzung der Komödie fehlt jedoch. Die Informationsfunktion fehlt in dieser Rezension zwar nicht gänzlich wie die der Orientierung, jedoch wird dieser nur wenig Relevanz zugeschrieben. Auch die Suche nach einer deutlichen Wertung ist bei *Dantemaximum* vergeblich. Zwar nennt Haider, dass es nichts Schwierigeres gebe als das Genre Komödie «und die können sie [...]»¹⁷³. Jedoch ist im Rahmen dieser Analyse eine positive Bewertung der Aufführung eher meine Interpretation, als dass Haiders Wertung klar ersichtlich wird. So finden sich dann auch weitere Passagen wie «[...] gut und wirklich mit Energie mit Wahnsinn mit Überdrüber-Kraft ansteckend mehr als Reinigung und Kunstgenuss und Witz [...]»¹⁷⁴ oder «[...] diese Crew da auf der Bühne sich fließen lässt natürlich göttlich ja was denn sonst [...]»¹⁷⁵, die auf eine positive Wertung seitens Haider hindeuten, jedoch ist diese viel mehr interpretativ als begründet und nachvollziehbar. Denn sowohl die Beschreibung als auch die Wertung werden im Stil des literarischen Texts eingebunden. Somit wird der Unterhaltungsfunktion der Rezension ein grosser Wert zugeschrieben, was sich auch durch die innovative Form des Textes bestätigt. Die bereits erwähnte direkte Ansprache sowie Verbindung von Dantes Komödie und der subjektiven Perspektive der Autorin, verbunden durch Holzingers Tanzstück, tragen massgeblich zur Unterhaltung bei. Die Rezension hangelt sich weder an den klassischen W-Fragen entlang, noch wird versucht die Aufführung in Holzingers früheres Schaffen einzubetten oder mit diesem zu verknüpfen. Der Aufbau der Rezension orientiert sich an der Dramaturgie der Aufführung und überträgt somit die Struktur der Choreografie in die Rezension. Zudem erwähnt der Text auch einen *YouTube*-Link zu Musik, die es den Lesenden ermöglicht, sich vorzustellen, was sich während der Aufführung sinnlich abspielt. Dieses Musikvideo kann man sich dann anhören, während man die Rezension zu Ende liest.

Durch die Analyse anhand Neuhaus' Parameter zeigt sich, dass bei der Rezension *Dantemaximum* von Haider klar die Unterhaltungsfunktion im Vordergrund steht und damit eine Verschiebung der Gewichtung einzelner Funktionen stattfindet. Indem diese Verschiebung der Gewichtung von einer «klassischen» Rezension zu einer als sogenanntes «neues» Format kann ein Zusammenhang zwischen Funktionsgewichtung und Tanzkritikformat abgeleitet werden. Die Veränderung der «klassischen» zur «neuen» Tanzkritik findet über die Verschiebung der Parameter statt, indem die Unterhaltungsfunktion an oberster Stelle steht. Nachfolgend gilt es zu prüfen, inwiefern die Rezension *Dantemaximum* auf die bereits genannten Zukunftsthemen des Kulturjournalismus zutreffen.

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd.

Lüddemanns These, dass der Kulturjournalismus ihm gemässe digitale Formen finden müsse¹⁷⁶, löst Haiders Text ein, indem er einen Link zu *YouTube* einbettet und somit die Möglichkeit gibt, die Besprechung der Aufführung lesend in Begleitung von Musik zu erleben. Auch wenn das Einbetten eines Links innerhalb einer Rezension selbstverständlich noch nicht sämtliche Möglichkeiten des digitalen Raums ausschöpft, ist es bereits ein Fortschritt in eine multimediale Richtung. Beim *TQW Magazin* schreiben Personen mit unterschiedlichem fachlichem Hintergrund, was eine Diversität der Stimmen erlaubt und die Schreibenden in ihrer Rolle neu definiert. Dazu kommt, dass Autor*innen jeweils nur einen Text für das Magazin verfassen, was ebenfalls zu einer pluralen Medienwelt beiträgt. Diese breitere Möglichkeit von unterschiedlichen Meinungen zu je einem Tanzstück trifft dann auch auf die These zu, dass der Kulturjournalismus weiterhin klar erkennbare Positionen braucht.¹⁷⁷ Lüddemann plädiert dafür, dass sich Textsorten wie Rezensionen «in der neuen Medienwelt verändern müssen – hin zu einer größeren Dialogizität»¹⁷⁸. Zwar entsteht beim *TQW Magazin* kein Dialog im Sinne einer Kommentarfunktion, da es keine solche gibt, jedoch bietet das Magazin einer Vielzahl an Schreibenden die Möglichkeit, eine Rezension zu verfassen, sodass die Texte nicht ausschliesslich von (etablierten) Journalist*innen geschrieben sind. Auch die These, dass die Bedeutung des Kulturjournalismus steigt, trifft auf das analysierte Beispiel zu.¹⁷⁹ Denn durch das Internet bleibt die Tanzkritik nicht ausschliesslich Sache der Medienhäuser, sondern die Produktionshäuser haben ebenfalls die Möglichkeit, Texte über Tanz zu publizieren. Dazu gilt es sicherlich, die im Zusammenhang mit der Zukunft der Theater- und Tanzkritik breit diskutierte «Unabhängigkeit des Journalismus» zu problematisieren.¹⁸⁰ Es liegt auf der Hand, dass ein gewisser Interessenskonflikt besteht, wenn Personen über eine Produktion schreiben und dafür von dem Haus bezahlt werden, welches die Produktion zeigt. Es entsteht eine Vermengung zwischen den Aufgaben der unabhängigen Journalist*innen für ein gewisses Medium sowie der Abteilung für Presse- und Öffentlichkeitsarbeit eines Produktionshauses. Beim *TQW* sind die Autor*innen zwar unabhängig von der Institution, jedoch werden sie von dieser bezahlt, was sie in gewisser Weise nicht gänzlich unabhängig macht. Das *TQW* ist sich dieser Problematik jedoch bewusst und versucht dieser aktiv entgegenzuwirken und die Unabhängigkeit der Schreibenden bestmöglich zu gewährleisten: Einerseits werden Autor*innen aufgefordert, sich vom klassischen Rezensionsformat zu distanzieren und andererseits besteht eine eigene Abteilung, die sich ausschliesslich um das *TQW Magazin* kümmert. Gillinger ist für die Bibliothek sowie das Magazin zuständig, die Abteilung Kommunikation wird von vier weiteren Personen betreut und somit kann dem Interessenskonflikt zwischen Kritik und Marketing entgegengewirkt werden. Ich würde das Ressort «Bibliothek & *TQW Magazin*»¹⁸¹ aufgrund meiner Analyse als eine Ein-Personen-Redaktion bezeichnen, die zwar Teil des Produktionshauses ist, jedoch mit genügend Autonomie und Abstand zur Kommunikationsabteilung, sodass ausreichende Unabhängigkeit zwischen PR und Magazin bzw. Autor*innen besteht und daher unbedenklich ist, auch wenn die Problematik der Unabhängigkeit immer mitgedacht werden muss. Dies gilt aber auch für Tanzkritiken, die auf «klassische» Weise an einem Medienhaus entstehen, denn auch dort

¹⁷⁶ Vgl. Lüddemann 2015, S. 139.

¹⁷⁷ Vgl. ebd., S. 141.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 139.

¹⁸⁰ Vgl. o. A.: Wie man unabhängigen Kulturjournalismus finanziert. Einige Beispiele aus Norwegen. In: *SwissFoundations*, 26.10.2020, www.swissfoundations.ch/aktuell/kulturjournalismus-norwegen/, 02.11.2022.

¹⁸¹ Tanzquartier Wien: Haus, o. D., <https://tqw.at/haus/>, 26.10.2022.

bewegen sich Tanzjournalist*innen in einem Netzwerk von Künstler*innen und Produktionshäusern und sind somit nie völlig unabhängig oder objektiv. Objektivität ist auch nicht mehr gefragt, denn durch die Veränderung der Medienlandschaft und den medialen Wandel rückt, gemäss Lüddemann, kulturelle Selbstthematization in den Blick.¹⁸²

4.3. Künstlerinnen-Webseite: Mette Ingvarstsen

In diesem Kapitel wird ein Interview zwischen der Tanzwissenschaftlerin Bojana Cvejić und der Choreografin Mette Ingvarstsen zum Tanzstück *The Dancing Public* analysiert. Dieser Text unterscheidet sich von den bisher analysierten insofern, als dass es sich nicht um eine Rezension im Nachgang einer Aufführung, sondern um ein Interview vor der Premiere im Sinne einer Vorschau handelt. Das Interview fand am 18. September 2021 statt, also genau eine Woche vor der Uraufführung und bespricht die Inszenierung in einer Form der Vorschau statt einem Rückblick. Dies wird in der Analyse vor allem in Bezug auf Neuhaus' Parameter stets implizit mitgedacht. Zudem möchte ich hier erwähnen, dass der Text in englischer Sprache verfasst ist, da weder die Künstlerin noch die Wissenschaftlerin deutschsprachig sind. Jedoch ist das Kriterium für die Tanzkritiken meines Analysekorpus' nicht primär die Sprache des Textes, sondern der Bezug zu einer Inszenierung des deutschsprachigen Rezeptionsraumes. Ausserdem feierte *The Dancing Public* im PACT Zollverein in Essen Premiere und Ingvarstsen gilt als eine Künstlerin, die im deutschsprachigen Raum wiederholt rezipiert wird.¹⁸³ Zudem ist der Text von Cvejić für die vorliegende Untersuchung von besonderem Interesse, da dieser ausschliesslich auf der Webseite von Ingvarstsen publiziert wurde.¹⁸⁴

Der Text *The Dancing Public interview with Mette Ingvarstsen* ist auf Ingvarstsens Webseite unter dem Punkt «Text & Interviews»¹⁸⁵ veröffentlicht. Dieser Reiter vereint eine Vielzahl an Texten und Interviews von 2004 bis 2021 unterschiedlicher Autor*innen, woraus ebenfalls die langjährige journalistische Begleitung durch Cvejić ersichtlich wird.¹⁸⁶ Zudem finden sich einige Texte, die Ingvarstsen selbst verfasst hat. Dass eine Webseite eines*r Künstler*in Texte über dieselben publiziert, ist keine Seltenheit, jedoch handelt es sich üblicherweise um Texte, die Journalist*innen in einer Zeitung oder einem Blog veröffentlicht haben und die zusätzlich auf der Künstler*innen-Webseite verlinkt werden. Im Unterschied dazu vereint Ingvarstsens Webseite Texte, die dort erstveröffentlicht wurden und bildet somit einen Sonderfall innerhalb der Tanzkritik. Deshalb möchte ich das aktuelle Interview im Rahmen dieser Studie genauer analysieren und das Medium der Künstlerinnen-Website als Möglichkeit der zukünftigen Tanzkritik aufzeigen. Mit dieser Verschiebung der vermittelnden Instanz von einem Medienhaus zur Künstlerin selbst kann hier der von Neuberger genannte «Wandel vermittelnder Strukturen»¹⁸⁷ exemplarisch beobachtet werden. Zuerst soll auch dieser Text mit Neuhaus' Parametern untersucht werden, um aufzuzeigen, welche Funktion in der Tanzkritik,

¹⁸² Vgl. Lüddemann 2015, S. 139.

¹⁸³ Vgl. u. a. *tanz, tanznetz*.

¹⁸⁴ Vgl. E-Mail von Bojana Cvejić an Sari Pamer vom 24.10.2022.

¹⁸⁵ Ingvarstsen, Mette: o. D., www.metteingvarstsen.net, 23.10.2022.

¹⁸⁶ Bojana Cvejić arbeitete auch als Dramaturgin gemeinsam mit Mette Ingvarstsen.

¹⁸⁷ Neuberger 2009, S. 20.

die Künstler*innen produzieren und publizieren, wie gewichtet wird. Im Anschluss soll das Interview auf die in Kapitel 4.1 erarbeiteten ‹neuen› Parameter untersucht und geprüft werden, inwiefern die von Lüddemann genannten Zukunftsprognosen des Kulturjournalismus auf dieses Beispiel zutreffen.

Zwar handelt es sich bei *The Dancing Public interview with Mette Ingvarsten* von Cvejić um ein Interview, das vor der Premiere der Inszenierung entstanden ist, jedoch weist der Text alle vier Parameter einer ‹idealen› Kritik nach Neuhaus auf. Das Interview beginnt mit der Frage nach Ingvarstens Idee für das Stück *The Dancing Public*. Deren Inspiration basiert einerseits auf Kéline Gotmans Buch *Choreomania. Dance and Disorder* (2018), welche die Geschichte der Diskurse über Tanzmanien aufzeigt. Zudem reiht sie ihr Stück in den Diskurs rund um Themen wie ‹mass psychogenic illness›¹⁸⁸ ein. Der Text knüpft weiter an die hochaktuelle Debatte der Covid-19-Pandemie an: ‹You began creation of this before the pandemic: how was it to anticipate the confinement that *The Dancing Public* seems to protest?›¹⁸⁹ Im Text wird somit das besprochene Stück in aktuellen Diskursen und Debatten situiert und gibt Aufschluss darüber, wie sich die historischen sowie aktuellen Bezüge im Stück verknüpfen lassen und wie Ingvarsten bei ihrer Arbeit vorgegangen ist. Ebenfalls werden im Verlauf des Interviews immer wieder Bezüge zu früheren Stücken der Choreografin hergestellt – meist handelt es sich um Bewegungselemente, die Ingvarsten auch im aktuellen Stück wieder verwendet. Beispielweise nennt Cvejić kreisende und tranceartige Wiederholungen. Die Lesenden werden damit auch über das Verhältnis des besprochenen Stücks zur gegenwärtigen Tanzlandschaft informiert, ohne jedoch ein gewisses Mass an Vorwissen mitbringen zu müssen, da die Bezüge zu früheren Stücken relativ deutlich genannt und ausformuliert werden. So beispielsweise auch, dass sich *The Dancing Public* auf das frühere Stück *69 Positions* bezieht, in dem das Publikum bei beiden seine Teilnahme aushandeln muss, oder dass das Solo für Ingvarsten ein Format sei, in dem sie ihre Ideen aus Lektüren mit physischen Wünschen verbinden kann.¹⁹⁰ Daraus wird klar, dass Ingvarsten grösstenteils die alleinige Verantwortung für ihre Solo-Performance hat. Da das Interview vor der Premiere stattfand, wird im Text weniger ein Eindruck von dem vermittelt, was auf der Bühne geschah, als vielmehr was geschehen wird. So berichtet Ingvarsten im Interview: ‹In this piece I try to retrace this history of the discursive transformations of the dancing manias by paralleling it with a kind travel through performative forms.›¹⁹¹ Diese ‹Reise› wird anschliessend chronologisch erzählt und es folgt die Erklärung des Bühnengeschehens; die Verschiebung einer geradlinigen Erzählung zu einer theatralen Verkörperung der Geschichte, da Phänomene wie ‹Hysterie› als performative historische Formen betrachtet werden. Es entsteht also bereits ein konkretes Bild, was und in welcher Reihenfolge auf der Bühne geschehen wird und es wird deutlich, dass es sich um einen Text handelt, der die Aufführung in einer Vorschau bespricht, wenn Ingvarsten beispielsweise sagt, dass sie noch nicht weiss, wie das Publikum die Aufführung erleben wird. Der letzte Abschnitt erwähnt, dass die Aufführung in zwei Teile gegliedert ist, wobei der eine partizipativ sein wird: ‹While in the first, the audience is inside a performance I am creating for them, where they can choose to dance along with me but don't have to do it, the second block is a kind of extension, an open-ended party which is in their

¹⁸⁸ Ingvarsten, zit. in Cvejić, Bojana: *The Dancing Public interview with Mette Ingvarsten*, 18.09.2021, www.metteingvarsten.net/texts_interviews/the-dancing-public-interview-with-mette-ingvarsten/, 15.09.2022.

¹⁸⁹ Ebd., Hervorhebung i. Orig.

¹⁹⁰ Vgl. Ingvarsten, zit. in ebd.

¹⁹¹ Ingvarsten, zit. in ebd.

hands; it is up to their bodies.»¹⁹² Da sich noch nichts über das Bühnengeschehen sagen lässt, wird im Text umso mehr vermittelt, was die Intentionen und Ideen für die choreografische Arbeit waren. So meint Ingvarlsen, dass sie die Frage umtreibt, warum Menschen feiern gehen, oder dass sie die individuelle Heilung innerhalb der Gemeinschaft interessiert und gespannt auf die Wirkung ist, die dadurch in den zuschauenden Körpern ausgelöst wird. Der Text von Cvejić gibt ebenfalls Einblick in die choreografische Arbeit bzw. den Entwicklungs- und Schaffensprozess Ingvarlsens, welchen ich dem Parameter der Unterhaltungsfunktion zuordnen würde. Denn durch die persönliche Sicht auf ihre choreografische Arbeit erhalten die Lesenden eine andere, künstlerische (Innen-)Perspektive als bei einer Rezension eines*r Journalist*in. Dieser Einblick in Ingvarlsens Arbeit hängt natürlich auch mit der Interviewerin und deren Fragen zusammen. Es scheint mir hier wichtig zu betonen, dass Cvejić ebenfalls einen künstlerischen Hintergrund hat und Ingvarlsens Arbeiten, im Rahmen von Interviews, seit mehreren Jahren begleitet. Die Unterhaltungsfunktion profitiert enorm von der langjährige Zusammenarbeit der beiden und erhält auch innerhalb des Textes einen hohen Stellenwert. Die Kritikfunktion des Interviews nimmt konsequenterweise nur einen kleinen Teil ein, aber dennoch wertet Cvejić die Auseinandersetzung mit der europäischen Geschichte als kritisch. Weiter schreibt sie: «I want to acknowledge that it is impressive for me to watch you perform something you constructed in most of its elements by yourself.»¹⁹³ Cvejić kann sich in ihrer Bewertung zwar noch nicht auf ein aufgeführtes Tanzstück beziehen, jedoch bewertet sie mit ihren Aussagen die Ideen und Inspirationen für das Bühnenstück. Beim Interview zwischen Cvejić und Ingvarlsen kommt auch der Informationsfunktion ein Grossteil der Gewichtung zu. Dies jedoch nur, um einen Fokus auf die Unterhaltungsfunktion (hier die persönliche, künstlerische Perspektive) setzen zu können, was sicherlich die Hauptfunktion des Textes ist. Ähnliches gilt auch für die Orientierungsfunktion des Interviews: Diese dient in erster Linie, so meine These, zur Unterstreichung der Informationen, welche auch ohne Vorkenntnisse der choreografischen Arbeiten verständlich dargelegt werden. Die Kritikfunktion wird, wo möglich, erfüllt, jedoch ist dies nicht die primäre Funktion eines Interviews, welches vor der Premiere geführt bzw. publiziert und somit vielmehr als Vorschau auf die Aufführungen verstanden wird. Deshalb ist die Verschiebung der Funktionen innerhalb des Textes nicht ganz so offensichtlich wie in der Analyse von Haiders Text im vorherigen Kapitel.

Im Hinblick auf Lüddemanns Prognosen lässt sich jedoch sagen, dass durch den digitalen Raum mit der Webseite von Ingvarlsen und den explizit dafür verfassten Texten ein Kanal «der medialen Verbreitung und Aren[a] der Diskussion»¹⁹⁴ hinzukommt und damit die prophezeite Bedeutung des Kulturjournalismus steigt.¹⁹⁵ Zudem erfüllt der Text auch die dritte These und überzeugt mit seiner Deutungskompetenz, denn wie meine obige Analyse zeigt, ist der Text reflektiert, einordnend und analysierend, womit die zentralen Kompetenzen des Kulturjournalismus erfüllt sind. Lüddemann schreibt, dass Rezensionen Raum bieten für ausgreifende Reflexion und Kontextualisierung, dass sich die Textsorte der Rezension und damit ihre Funktionen im Internet verändern müssen.¹⁹⁶ Genau dies geschieht beim Text von Cvejić, denn sie nutzt das Format des Interviews, um eine detaillierte Stückvorschau zu schreiben. Für den hier analysierten Text wurde zwar keine «neue» digitale Form gefunden, jedoch unterscheidet sich das Interview auffällig in seinem Publikationsort und dies ist durchaus ein Alleinstellungsmerkmal des Textes im Vergleich zu Interviews, die in

¹⁹² Ingvarlsen, zit. in ebd.

¹⁹³ Ebd.

¹⁹⁴ Lüddemann 2015, S. 139.

¹⁹⁵ Vgl. ebd.

¹⁹⁶ Vgl. ebd., S. 141–142.

Onlinezeitschriften oder -zeitungen veröffentlicht werden. Der Publikationsort wäre dann durchaus als Neudefinition des Kulturjournalismus zu werten, welcher sich gemäss Lüddemann im digitalen Medium vollzieht, und geht einher mit der Neuerfindung der Rolle von Kulturjournalist*innen.¹⁹⁷ Denn durch den digitalen Raum besteht gemäss meiner These einerseits für Künstler*innen die Möglichkeit Redakteur*innen zu sein, indem sie Texte auf ihrer Webseite erstveröffentlichen, und andererseits haben Dramaturg*innen, Performer*innen oder Wissenschaftler*innen die Möglichkeit Tanzjournalist*innen zu sein. Dadurch wird ein breiteres Verständnis von Tanzkritik gefördert, welches auch den künstlerischen bzw. praxisorientierten Blick zulässt. Dennoch gilt zu bedenken, dass lediglich eine gewisse Textsorte auf der Webseite eines*r Künstler*in erstveröffentlicht werden kann, ohne dass dies problematisch ist. Interviews oder Porträts sowie die von Ingvartsen selbstgeführten «Self interview[s]»¹⁹⁸ sind dabei völlig unproblematisch, da sie eine Art Vorschau oder Übersicht über die Arbeiten einer Choreografin bieten und nicht per se eine bewertende Perspektive einnehmen. So auch die Texte, welche als kollektive Publikation veröffentlicht wurden und mehrere Autor*innen haben. Das Format der Rezension wäre meines Erachtens jedoch problematisch direkt auf der Webseite einer Künstlerin – vermutlich dann auch in deren Auftrag – zu publizieren, da hier die im Kapitel 4.2 bereits angesprochene Unabhängigkeit des Journalismus nicht oder weniger gewährleistet sein könnte, da Künstler*innen freilich keine negative Kritik auf ihrer Webseite publizieren wollen. Im nächsten Kapitel folgt ein Zwischenfazit, worin die beiden Analysen einander gegenübergestellt werden und das aufzeigt, inwiefern sich die Tanzkritik sowie die Öffentlichkeitsarbeit im digitalen Raum verändert haben, um anschliessend alle vier analysierten Beispiele miteinander ins Verhältnis zu setzen.

4.4. Zwischenfazit

Die analysierten Tanzkritiken von Lydia Haider im *TQW Magazin* und von Bojana Cvejić auf der Künstlerinnen-Webseite von Mette Ingvartsen weisen auf den ersten Blick mehr Differenzen als Gemeinsamkeiten auf. Denn der Text im *TQW Magazin* ist stilistisch eher ein literarischer Text als eine Rezension, jedoch bespricht er eine Aufführung im Nachhinein und wird hier deshalb dem Genre der Rezension zugeordnet. Der Text auf der Künstlerinnen-Webseite bespricht ein Tanzstück in Form eines Interviews und dies nicht im Nachgang, sondern als Vorschau auf die kommende Premiere. Doch beim Vergleich der Analyseergebnisse dieser Studie werden zahlreiche Ähnlichkeiten zwischen den beiden Texten sichtbar. Beide «Medien» reflektieren die eigene Praxis des Schreibens über Tanz auf die von Schellow geforderte kritische Weise. Sie rücken das Schreiben über Tanz in den Fokus und wirken dem Verschwinden von Tanzkritik damit bewusst entgegen. Indem sie die eigene Praxis reflektieren, reagieren sie auf die Veränderung der Medienlandschaft und können hier als explizite Beispiele der aktuellen Debatten um die Zukunft des Tanzjournalismus bzw. Kulturjournalismus im Allgemeinen genannt werden. So sind auch beide Texte in der Quellenanalyse den Traditionsquellen zuzuordnen, denn sie werden mit der Intention übermittelt, den zeitgenössischen Tanz medial sichtbar zu machen und zudem übernehmen beide Webseiten die Funktion eines Archivs, damit nicht nur das tagesaktuelle Tanzgeschehen sichtbar ist, sondern auch vergangene Tanzereignisse zugänglich bleiben.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., S. 139–140.

¹⁹⁸ Ingvartsen o. D.

Dies führt mich dann gleich zum Publikationsort der Tanzkritiken. Zum einen werden diese auf der Plattform eines Produktionshauses in Form eines News-Blogs sichtbar und zum anderen erscheinen die Texte auf der Webseite einer Künstlerin. Beide Publikationsorte sind bislang noch keine oder wenig gängige Plattformen für Tanzkritik, denn, so Lüddemann:

Ein Kulturjournalist wird das Kulturereignis, das von seinem Medienhaus präsentiert wird, sicher nicht mehr verreißen. [...] Kulturjournalisten sollten jedoch gerade die Kulturinstitutionen selbst hinterfragen, ihre Programmpolitik ebenso wie ihre Abhängigkeiten, etwa von Geldgebern, analysieren.¹⁹⁹

Sobald die Unabhängigkeit der Journalist*innen nicht offensichtlich ist, muss also das publizierende Medium Stellung beziehen, inwiefern sie diese Unabhängigkeit doch gewährleisten können. So dürfen beim *TQW Magazin* Autor*innen nur einmalig einen Text zu einer Aufführung einreichen, was dann implizit auch zu einer multiplen Perspektive auf die Inszenierungen führt, da Personen mit unterschiedlichem Vorwissen und Hintergründen die Möglichkeit haben, eine Rezension zu verfassen. Bei Ingvarsens Webseite kann keine Unabhängigkeit bestehen für die produzierenden Autor*innen, da Ingvarsen für die eigene Plattform verständlicherweise keine Verrisse schreiben lässt. Die Texte auf der Künstlerinnen-Webseite übernehmen keine Wertungsfunktion, sondern liefern primär Hintergrundinformationen zu einer Inszenierung. Überdies werden die Texte für die Webseite nicht von möglichst vielen unterschiedlichen Personen verfasst, sondern wenige, ausgewählte Personen begleiten die Künstlerin über mehrere Jahre, wodurch jeweils ein Expert*innenwissen entsteht, was ebenfalls der Unterhaltungsfunktion der Texte zugutekommt. So können innerhalb des Textes die Fragen in die Tiefe gehen und Verknüpfungen zu früheren Arbeiten bzw. Ideen gezogen werden. Der Problematik der mangelnden Unabhängigkeit wird aus meiner Sicht dadurch entgegengewirkt, da auf der Künstlerinnen-Webseite keine Rezensionen, sondern detaillierte Vorschauen meist in Form von Interviews publiziert werden, die auch in herkömmlichen Zeitschriften und Zeitungen keine negative Wertung innehaben, sondern affirmativ verfasst sind.²⁰⁰

In Bezug auf die Parameter einer «idealen Kritik»²⁰¹ nach Neuhaus zeigt sich bei beiden Tanzkritiken eine klare Verschiebung der Gewichtung der einzelnen Funktionen. Der Text *Dantemaximum* im *TQW Magazin* verfügt über keinerlei Orientierungs- und nur sehr wenig Informationsfunktion und auch die Kritikfunktion nimmt keine führende Position ein. Durch die Analyse wird klar, dass die Unterhaltungsfunktion als die relevanteste Funktion der Rezension gilt. Dies zeigt sich auch im Text *The Dancing Public interview with Mette Ingvarsen*, denn sowohl die Orientierungs- als auch die Informationsfunktion werden nur in dem Masse gewichtet, indem sie für die Unterhaltungsfunktion relevant sind. Wenn beispielsweise Informationen über frühere Arbeiten der Choreografin oder zum Bühnengeschehen gegeben werden, dann lediglich zur Funktion der Unterhaltung, welche durch persönliche und künstlerische Einblicke der Künstlerin ermöglicht werden. Die hier exemplarisch aufgezeigte Verschiebung der Funktionen von Tanzkritiken verweist weiter auf den zuvor genannten Zusammenhang zwischen Funktionsgewichtung und Tanzkritikformat. Die Rezension des *TQW Magazin* entspricht bereits einer für den digitalen Raum gemässe Tanzkritik, indem sie durch die Einbettung eines *YouTube*-Links die multimediale Möglichkeit des Internets nutzt. Das Interview auf Ingvarsens Webseite arbeitet zwar nicht mit multimedialer Repräsentation,

¹⁹⁹ Lüddemann 2015, S. 29.

²⁰⁰ Vgl. dazu beispielsweise die Vorschauen in *tanz*, *tanznetz* oder *kulturzüri.ch*.

²⁰¹ Neuhaus 2004, S. 165.

aber es entspricht auch nicht dem «klassischen» Format einer Vorschau, sondern nutzt den im digitalen Raum uneingeschränkten Platz, wodurch eine sehr detailreiche Vorschau zu einem Stück entsteht, die weit über eine kurze Empfehlung hinausgeht und damit enorm dazu beiträgt, dass Hintergrundinformationen zu einem Tanzstück öffentlich zugänglich sind. Somit können auch Rezipient*innen ohne oder mit geringem Vorwissen einen Zugang finden. Darüber hinaus bieten beide Webseiten Autor*innen, die nicht vom Journalismus kommen, Zugänge zu journalistischem Arbeiten, wobei sich die Perspektiven auch aufseiten der Schreibenden ergiebig erweitern.

5. Spektrum digitaler Tanzkritik

Aus den exemplarischen Analysen der vorliegenden Untersuchung geht hervor, dass durchaus eine Veränderung in der Tanzkritik ersichtlich ist, die sich einerseits in der Verschiebung der Parameter nach Neuhaus zeigt und andererseits bezüglich des Publikationsorts der Texte. Die Veränderungen sind jedoch andere, wie die in der Theoriebildung kontinuierlich genannten. Es kann und soll hier keine allgemeingültige Aussage zur Veränderung der Tanzkritik im digitalen Raum gemacht werden, vielmehr muss die Analyse immer in Bezug auf den einzelnen Text erfolgen. Denn wie sich bereits zeigte, ist jeder Text von der subjektiven Betrachtung des*der Autor*in geprägt, auch dort, wo versucht wird diese Subjektivität durch objektive Orientierung und Information zu überdecken.²⁰² Vielmehr handelt es sich bei der explizit genannten subjektiven Betrachtung innerhalb der Tanzkritik um eine Öffnung derselben. Dies erlaubt, dass nicht nur Journalist*innen für ein Medienhaus und dessen Plattformen schreiben können, sondern auch Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und weitere an Tanz interessierte Personen die Möglichkeit zum Schreiben und zu redaktioneller Arbeit bekommen, ohne dass die Texte jedoch durch «Laienkritiker*innen» an Qualität verlieren.²⁰³ Vielmehr können die Tanzkritiken von der multiplen Perspektive profitieren, so die Tanzwissenschaftlerin Brannigan.²⁰⁴

Die im Rahmen dieser Studie analysierten Tanzkritiken entsprechen also nur geringfügig der sogenannten «idealen» digitalen Kritik.²⁰⁵ Auffällig ist jedoch der Zusammenhang zwischen Format und Funktionsgewichtung innerhalb der einzelnen Kritik. Durch die exemplarische Analyse zeigt die vorliegende Untersuchung, dass über die Verschiebung der Parameter von Kritikfunktion zu Unterhaltungsfunktion auch eine Verschiebung von einer «klassischen» zu einer «neuen» Form der Tanzkritik entsteht. Für dieses Kapitel schlage ich deshalb vor das Spektrum der digitalen Tanzkritik als ein Kontinuum zu verstehen. Dies einerseits um die binäre Trennung in Kategorien von «klassischen» und «neuen» Formaten und die damit einhergehende Wertung von «besser» / «innovativer» oder «schlechter» / «progressiver» nicht zu reproduzieren und andererseits ist es bei den meisten Tanzkritiken schlicht nicht möglich, eine eindeutige Zuteilung vorzunehmen, da sie sowohl sogenannte «klassische» als auch «neue» Merkmale aufweisen. Durch diese Verortung von Tanzkritiken in einem Kontinuum, statt der Zuteilung zu einer spezifischen Kategorie, wird eine Wertung der unterschiedlichen Formen obsolet. Es wird möglich aufzuzeigen, dass eine Tanzkritik nicht alle Bedingungen bzw. nicht alle Texte dieselben Merkmale eines «neuen» Formats erfüllen müssen, um als «neues» Format verhandelt zu werden. Zudem verhindert die Darstellung im Kontinuum das Suggestieren eines chronologischen, kontinuierlichen teleologischen Verlaufes. Wie aufgezeigt stimmt die in der Theoriebildung formulierte Prognose, dass sich mit dem Aufkommen des Internets die Kritik komplett verändert, dadurch «alte» Kritikformate verdrängt werden bzw. andere Funktionen einnehmen und neue Formate nicht nur den digitalen Raum, sondern auch die Medienlandschaft dominieren, nicht mit der Realität überein.²⁰⁶ Im Folgenden möchte ich das

²⁰² Vgl. Kapitel 3.3 dieser Publikation.

²⁰³ Vgl. Anz 2010, S. 53; vgl. Brannigan 2020, S. 215.

²⁰⁴ Vgl. Brannigan 2020, S. 215.

²⁰⁵ Vgl. Neuhaus, Stefan: «Leeres, auf Intellektualität zielendes Abrakadabra». Veränderungen von Literaturkritik und Literaturrezeption im 21. Jahrhundert. In: Kaulen, Heinrich u. Gansel, Christina: Literaturkritik heute. Tendenzen – Traditionen – Vermittlung. Göttingen 2015, S. 43–57, hier S. 47.

²⁰⁶ Vgl. Schneider u. Raue 2012, S. 25.

Kontinuum der Tanzkritik aufzeigen, um die vier exemplarisch analysierten Tanzkritiken darin einzuordnen und anschliessend kurz auf weitere, teilweise erst kürzlich erschienene digitale Plattformen und Formate einzugehen. Dieses Vorgehen soll eine breitere Betrachtung von Tanzkritik ermöglichen und damit zusammenhängend auch neue Möglichkeiten für deren Existenz.

Den einen Pol des Kontinuums bildet die Tanzkritik, wie sie vor der digitalen Wende gängig war, d. h. eine Kritik, die sich in erster Linie an Neuhaus' Parametern einer «idealen» Kritik orientiert. Dazu zählen vor allem transferierte Beiträge von Zeitungen und Zeitschriften, die primär für ein Printmedium geschrieben und dann lediglich in den digitalen Raum übertragen wurden. Den Pol auf der anderen Seite bildet – so meine These – die in der Theoriebildung über die Zukunft des Kulturjournalismus propagierte, momentan allerdings so (noch) nicht existierende digitale Kritik, die sämtliche Thesen nach Lüddemann und / oder Anz bestätigen würde. Das bedeutet also, dass dort zu verortende Tanzkritiken multimedial präsentiert, interaktiv, hypertextuell, stets aktuell und dialogisch und dennoch glaubwürdig und qualitativ hochwertig sind sowie unabhängig finanziert werden.²⁰⁷ Wie die vorliegende Untersuchung bereits in Kapitel 3.2 aufgezeigt hat, ist dies jedoch eine reine Idealvorstellung der Theoriebildung und kein reales Abbild der journalistischen Praxis.

Wo sind nun aber die analysierten Tanzkritiken auf dem Kontinuum zu verorten? Dafür möchte ich mit der Kritik beginnen, die sich am nächsten am klassischen Printformat orientiert, nämlich dem transferierten Beitrag der Onlineausgabe der Fachzeitschrift *tanz*. Besonders deutlich zeigt sich diese reine Übertragung, indem die Rezension keinen Teaser enthält, sondern nach der Titelüberschrift gleich mit dem Fliesstext beginnt. Geprägt ist die Rezension von ihrer Funktion, die Lesenden zu orientieren und zu informieren. Besonders die Orientierungsfunktion und damit die Einordnung des Stücks in die Tanzlandschaft sowie aktuelle Debatten nehmen am meisten Platz innerhalb des Texts ein. Eine Wertung der Journalistin folgt kurz und knapp vor dem Satzschluss. Der Unterhaltungsfunktion kommt in der Rezension *Mette Ingvarsen* «*The Dancing Public*» in *tanz* keine Relevanz zu. Die Funktionen und ihre Gewichtung bleiben bei dieser Rezension unverändert, was einleuchtet, da sie gemäss Neuhaus einem transferierten Beitrag entspricht und sich somit gar nicht vom (vermeintlichen) Potenzial des digitalen Raumes beeinflussen lässt. Dieser Rezension ist bereits mit der Kategorisierung als transferierter Beitrag inhärent, dass sie nicht primär für den digitalen Raum verfasst, sondern lediglich transferiert wurde und somit auch nicht den Anspruch an die Ideale einer digitalen Kritik erhebt.²⁰⁸

Die Rezension *Spektakuläre Stilübungen im Sterben*, welche auf der Plattform *tanznetz* publiziert wurde, enthält zwar einen Teaser und rückt damit auf dem Kontinuum etwas mehr in Richtung «ideale digitale Kritik» als die Rezension in *tanz*. Gemäss Neuhaus' Zuteilung ist sie ein Originalbeitrag, denn dieser wurde ausschliesslich für den digitalen Raum verfasst. Zudem wurde der Text nicht von einer Journalistin, sondern von einer Tanzwissenschaftlerin geschrieben, was zur Multiperspektivität innerhalb der Tanzkritik im digitalen Raum beiträgt und explizit auch als Neuerung bzw. Besonderheit der Plattform *tanznetz* genannt wird.²⁰⁹ Ansonsten entspricht der Text jedoch sehr stark dem «klassischen» Format der Tanzkritik, was sich insbesondere an der Gewichtung der Funktionen einer Kritik nach Neuhaus zeigt. Denn

²⁰⁷ Vgl. Anz 2010, S. 49–59.

²⁰⁸ Schröder, Thomas u. Wiesinger, Andreas: Online-Zeitung im Wandel. Überlegungen zu Neudefinitionen eines nicht mehr neuen Mediums. In: Giacomuzzi, Renate; Neuhaus, Stefan u. Zintzen, Christiane (Hg.): Digitale Literaturvermittlung. Praxis – Forschung – Archivierung. Innsbruck 2010 (= Angewandte Literaturwissenschaft, Bd. 10), S. 205–221, hier S. 219.

²⁰⁹ Vgl. *tanznetz* o. D.

die Rezension von Hörmann entspricht exakt dem, was Neuhaus als ideale «klassische» Printkritik beschreibt: Die Autorin orientiert die Lesenden, inwiefern sich das besprochene Stück in aktuelle Debatten und die Tanzlandschaft einordnet. Sie informiert angemessen und nachvollziehbar über das Bühnengeschehen und wertet dieses im Anschluss deutlich. Ihre Argumentation ist überzeugend begründet und nachvollziehbar sowie konsistent – das Resultat eines ausgewogenen Verhältnisses zwischen Beschreibung, Analyse und Wertung. Dass die Rezension einer «idealen» Kritik gemäss Neuhaus entspricht, legt nahe, dass dieselbe auch in der Nähe dieses Poles der «klassischen» Kritik zu verorten ist, auch wenn sie sich als «Originalbeitrag»²¹⁰ von dem Format der Printmedien distanziert.

Beispiele, welche ich ungefähr in der Mitte des Kontinuums aufführen würde, sind die Kritiken der Onlineplattform *corpusweb*. Ein Text dieser Plattform wurde im Rahmen dieser Studie zwar nicht untersucht, jedoch scheint es mir hier relevant dieses Medium mit seinen «zahlreichen Eigenarten»²¹¹ zu nennen, um die verschiedenen Ebenen «neuer» Formate aufzuzeigen. *corpusweb* beschreibt sich folgendermassen:

Noch etwas: Zeit spielt bei **corpus** eine große Rolle. Da wir uns versuchsweise an so gut wie keine der normativen medialen Spielregeln halten, wird bei uns Zeit gedehnt, verdichtet und gefaltet, auf jeden Fall stets entzerrt. Dahinter stehen Gelegenheiten, Möglichkeiten, Zufälle oder Autopoiesen, Mäander, Aufmerksamkeiten und bewusst eingeschlagene Abwege. Dabei bleibt **corpus** konsequent ein experimentelles Medium vor allem für Tanz, Choreografie und Performance – aber eben unter der Prämisse von Performance, Philosophie und Politik.²¹²

Die Plattform verweist damit auf ihre nicht-normativen medialen Spielregeln, welche sich besonders im Stil der Texte äussern, welche frei und eben nicht in einem bestimmten journalistischen Stil verfasst sind; somit kann das Medium experimentell bleiben und zu einer «anderen Art» der Tanzkritik beitragen. Die Plattform hält sich zwar innerhalb der einzelnen Texte nicht an die generellen Spielregeln des Journalismus und der normativen Medien, jedoch bleibt der Publikationsort der Texte – eine «klassisch» aufgebaute Webseite – ein bereits bekannter und damit weniger experimenteller. Die Texte werden vom Verein Vienna Body Archives herausgegeben, welcher das Ziel verfolgt, diskursorientierte Inhalte im Bereich Performance / Kunst, Philosophie / Wissenschaft und Politikultur / Gesellschaft zu publizieren.²¹³ Somit unterscheidet sich die Herausgeber*innenschaft von *corpusweb* kaum von der bei *tanz* oder *tanznetz* und kann daher nicht gänzlich als ideales experimentelles Medium der Zukunft gesehen werden.

Ebenfalls nicht Teil der Analyse der vorliegenden Studie, jedoch für das Kontinuum der Tanzkritik unverzichtbar ist das neu gegründete journalistische Projekt *tanz.dance*. Ein zweisprachiges Magazin, herausgegeben von Arnd Wesemann, einem langjährigen Redakteur von *tanz*. Das Projekt setzt sich zum Ziel unabhängig, kritisch und lustvoll über Bewegung, Veränderung und die Zukunft in den performativen Künsten zu schreiben.²¹⁴ Dabei spielt das digitale Storytelling, definitiv eine Neuerung des digitalen Raumes, eine grosse Rolle. Innerhalb der Texte wird mit vielen Bildern und GIFs und einer Art Slideshow gearbeitet, sodass sich die Texte explizit von den Formaten einer «klassischen» Tanzkritik unterscheiden. Zudem sehen die Leser*innen am oberen Bildschirmrand einen Balken, der den Lesefortschritt

²¹⁰ Neuhaus 2004, S. 132.

²¹¹ *corpusweb*: Editorial, o. D., www.corpusweb.net/editorial.html, 21.09.2022.

²¹² Ebd., Hervorhebung i. Orig.

²¹³ Vgl. *corpusweb*: Impressum, o. D., www.corpusweb.net/impressum.html, 28.10.2022.

²¹⁴ Vgl. *tanz.dance*: o. D., <https://tanz.dance/>, 28.10.2022.

aufzeigt, ähnlich einem E-Book oder einer online Umfrage. Mit dieser Anlehnung an andere digitale Medien ist jederzeit ersichtlich, wie viel eines Textes ein*e Rezipient*in bereits gelesen hat. Dies knüpft allenfalls an für die Lesenden bekannte Rezeptionsgewohnheiten anderer digitaler Medien an. Bereits der Home-Bildschirm der Webseite ist bestens auf ein digitales Format ausgerichtet und nutzt dessen Möglichkeit vollumfänglich aus, indem eine interaktive Weltkarte zu sehen ist. Die Weltkarte ist kopfüber abgebildet und die roten Punkte markieren jeweils, wo das besprochene Tanzereignis stattgefunden hat. Ausserdem blinkt der Punkt des neusten Artikels jeweils auf, sodass die Leser*innen sich optimal orientieren können. Es besteht auch die Möglichkeit auf der Weltkarte zu zoomen und somit die Texte auf einen gewissen geografischen Bereich einzugrenzen. Die Webseite scheint damit ein Vorzeigexemplar für die Zukunft der digitalen Tanzkritik zu sein, welche die Möglichkeiten des Internets optimal nutzt. Auch auf der Ebene der Autor*innen zeichnet sich eine Diversifizierung ab. Zwar besitzen die meisten Schreibenden einen journalistischen Hintergrund, jedoch gibt es auch Texte von Tänzer*innen oder Dramaturg*innen, was die bereits mehrmals genannte multiple Perspektiven innerhalb der Tanzkritik ermöglicht. In Bezug auf den möglichen Dialog mit Rezipient*innen im digitalen Raum geht die Webseite jedoch nicht ein. Es besteht keine Möglichkeit der direkten Reaktion auf einen Text seitens der Lesenden. Ausserdem ist Wesemann zwar alleiniger Herausgeber des Magazins und somit besteht eine Parallele zur redaktionellen Verantwortlichkeit des *TQW Magazins*, jedoch ist es üblich, dass eine Person mit journalistischem Hintergrund die Redaktion bzw. die Herausgabe eines Magazins oder einer Zeitung verantwortet. In dieser Hinsicht bestehen auch für *tanz.dance* Anlehnungen an ein normatives Medium, weshalb auch die Texte dieses Magazins nicht der von der Theoriebildung propagierten «idealen» digitalen Kritik entsprechen.

In Hinblick auf den Aufbau einer Redaktion und den Publikationsort einer Tanzkritik unterscheidet sich der Text *The Dancing Public interview with Mette Ingvarsten* von Cvejić deutlich von den bereits genannten Tanzkritiken. Denn dieser wurde explizit für die Webseite der Künstlerin Ingvarsten geschrieben und dort exklusiv publiziert. Allein schon durch den Publikationsort erfüllt der Text bereits gewisse Kriterien, die ihn als neuartig bzw. als zukunfts-fähig beschreiben lassen. Ansonsten werden auf Künstler*innen-Webseiten meist nur Texte veröffentlicht, die entweder bei der Onlineausgabe einer Zeitung oder einem Blog eines*r Journalist*in erstveröffentlicht wurden. Ingvarstens Beispiel zeigt auf, dass sich die Plattformen für Tanzkritik erweitern können, ohne jedoch den öfters befürchteten Verlust von «Glaubwürdigkeit und Qualität der Kritik»²¹⁵ einzugehen. Die Künstlerin wirkt auf ihrer Webseite als eine Art «Kontrollinstanz», die als redaktionelle Instanz dafür sorgt, dass nicht jede*r auf der Webseite publizieren kann. Damit einher geht auch eine gewisse Qualität der publizierten Texte. Die auf Ingvarstens Webseite publizierten Texte sind der professionellen Kritik zuzuordnen und damit erlangen sie auch die nötige Anerkennung, sodass nicht an ihrer Glaubwürdigkeit gezweifelt wird. Jedoch muss in Bezug darauf auch gefragt werden, inwiefern eine Kritik über eine Künstlerin wirklich glaubwürdig – hier mit unabhängig gleichgesetzt, indem diese infrage gestellt wird – sein kann, wenn diese auf der eigenen Webseite publiziert wird. Ausserdem möchte ich nochmals betonen, dass es lediglich eine Frage des Formats der Tanzkritik ist. Denn wenn es sich wie im analysierten Beispiel um ein Interview als Vorschau auf eine Inszenierung handelt, kann diese Problematik meines Erachtens umgangen werden. Damit lässt sich also sagen, dass Webseiten von Künstler*innen durchaus als Plattformen für Tanzkritiken infrage kommen und somit der prekären mediale Lage derselben entgegenwirken können. Jedoch fordern diese auch ein gewisses Textformat, wie beispielsweise Vorschauen

²¹⁵ Anz 2010, S. 57.

oder Porträts. Damit werden die Rollen der Schreibenden sowie der Publizierenden durch das Internet neu verhandelt und konzipiert und sind gemäss meiner These als Möglichkeit für zukünftige Formate der Tanzkritik zu verstehen. Aufgrund dessen ist der Text auf der redaktionellen Ebene bereits sehr nahe an einer «idealen» zukünftigen Kritik. Auf inhaltlicher Ebene zeigt sich ebenfalls eine klare Verschiebung zur Unterhaltungsfunktion, weil das Interviewformat eine detaillierte Vorschau auf ein Stück mit künstlerischen Einblicken ermöglicht. Die Orientierungs- und Informationsfunktion wird auf ein Minimum reduziert bzw. diese werden vereinfacht formuliert, sodass die Aussagen auch Leser*innen zugänglich sind, die sich mit Ingvarssens früherem Schaffen nicht auskennen oder die Stücke nicht gesehen haben. Was jedoch fehlt, um das Interview als «ideale» Kritik der Zukunft zu verstehen, ist eine dem digitalen Raum gemässe Form. Sowohl stilistisch als auch formal orientiert sich das Interview an «klassischen» Mediennormen und unterscheidet sich damit nicht von einem gedruckten Interview in einer Zeitschrift.

Besonders auffällig ist dies im Vergleich zu den Interviews auf der zuvor erwähnten Plattform *tanz.dance*, die mit grafischen Elementen arbeiten und die Fragen und Antworten des Interviews sowohl farblich wie auch beim Scrollen des Textes voneinander abheben, sodass beim Lesen die Dialogform des Interviews verstärkt wird. Denn die einzelnen Gesprächselemente unterscheiden sich auch visuell. Im Vergleich zwischen den Texten auf *tanz.dance* und denen auf Ingvarssens Webseite zeigt sich besonders deutlich, dass beiden Plattformen Ansätze einer in der Theoriebildung «idealen» digitalen Tanzkritik der Zukunft inhärent sind. Mit der Einführung des Modells des Spektrums kann aufgezeigt werden, dass Kritiken mit unterschiedlichen Ansätzen jedoch in ähnlichem Masse einer solchen «Idealkritik» entsprechen, auch wenn sich die «Ideale» einerseits auf die visuelle sowie formale Ebene und andererseits auf die Ebene des Publikationsortes beziehen. Auf beiden Ebenen ist bei der jeweiligen Tanzkritik eine Veränderung durch den digitalen Raum zu beobachten und dennoch entsprechen sie, wie mithilfe des Kontinuums aufgezeigt wurde, nur bedingt dem in der Theoriebildung beschriebenen «Ideal». Könnte allenfalls eine Mischform der beiden Textarten die Normen der digitalen «Idealkritik» erreichen?

Einer Mischform der beiden Formate kommt die im Rahmen dieser Untersuchung analysierte Rezension des *TQW Magazins* am nächsten. Denn diese unterscheidet sich sowohl auf formaler als auch auf stilistischer Ebene sowie auf redaktioneller Ebene von den bereits erwähnten Beispielen. Das Tanzquartier Wien nimmt auf der Webseite des Magazins explizit Bezug zur eigenen tanzjournalistischen Praxis und ihrer prekären Lage.²¹⁶ Das Tanzquartier Wien betont, dass es mit seinem Magazin dem Verschwinden der Tanzkritiken und damit auch wichtigen Quellen der Tanzwissenschaft aktiv entgegenwirken will, obwohl dies für ein Produktionshaus eher ungewöhnlich ist.²¹⁷ Die Texte werden also nicht nur für das Publikum geschrieben und im Nachgang einer Aufführung gelesen, sondern explizit verfasst, um die Arbeit der Künstler*innen zu legitimieren und als historische Quellen zu dokumentieren. Hier wird die Redaktion ebenfalls einer Person, die aus dem künstlerischen anstatt aus dem journalistischen Bereich kommt, zugeteilt, dadurch unterscheidet sich die Rezension des *TQW Magazins* von den Texten auf *tanz.dance* und gleichzeitig ähnelt sie dem Modell der Webseite von Ingvarssen. Dort übernehmen ebenfalls Künstler*innen die redaktionelle Arbeit. Inhaltlich ist im Text *Dantemaximum* von Haider eine Verschiebung der Funktionen von Kritiken zu beobachten. Denn ihrem Text ist keinerlei Orientierungsfunktion inhärent und auch die Informationsfunktion wird minimal gehalten, sodass ein klarer Fokus auf der

²¹⁶ Vgl. Tanzquartier Wien: Theorie & Research, o. D.

²¹⁷ Vgl. Gillinger 2022.

Unterhaltungsfunktion liegt. Es wird zudem die subjektive Perspektive der Autorin mit der Inszenierung verknüpft, was ebenfalls die lange geforderte Verschiebung von – durch Schellow kritisierten – Objektivität zur Subjektivität aufzeigt.²¹⁸ Um diese Verschiebung im Rahmen dieser Studie aufzeigen zu können, sind nach wie vor die Parameter einer ‹idealen› Kritik nach Neuhaus relevant, die sich ursprünglich jedoch an der Printkritik orientierten.²¹⁹ Daraus lässt sich schliessen, dass die von Lüddemann genannte These – durch den medialen und digitalen Wandel würden Medien nicht einfach abgelöst und ersetzt, vielmehr müssten sie jeweils ihre Funktion verändern²²⁰ – im Rahmen dieser Untersuchung teilweise zutrifft. Zur Unterhaltungsfunktion kommt die dem digitalen Raum gemässe Form, indem die Autorin in der Rezension einen Link zu einem Musikvideo eingebaut hat, welches während dem Lesen gehört werden kann. Durch das Einbetten eines Links, der zu einem *YouTube*-Video führt, findet die Rezension eine ihr gemässe digitale Form und diese Multimedialität entspricht gemäss Lüddemann der Neuerfindung des digitalen Kulturjournalismus.²²¹ Daraus lässt sich schliessen, dass die Rezension vom *TQW Magazin* den Gegenpol zur ‹klassischen› Tanzkritik bzw. den transferierten Beiträgen bildet. Sie entspricht somit der ‹idealen› digitalen Tanzkritik der Theoriebildung.

Jedoch muss diese Annahme insofern relativiert werden, als Autor*innen jeweils nur einmal eine Rezension verfassen (dürfen) und damit auch nur einmalig bezahlt werden (können); dadurch erweist sich das *TQW Magazin* nicht als nachhaltige Lösung für die prekäre Lage der Kulturjournalist*innen. Zwar sichert das Tanzquartier Wien mit seinen Publikationen die Quellenlage des zeitgenössischen Tanzes, indem regelmässig darüber geschrieben wird, die Anliegen der Autor*innen werden jedoch zurückgestellt bzw. nur insofern unterstützt, wie es die finanzielle Lage zulässt. Diese können aber nicht von einer einmaligen Rezension leben und somit entspricht auch das Format des Magazins eines Produktionshauses nicht ‹dem› zukunftsfähigen Modell der Tanzkritik, da es für die Schreibenden nicht eine nachhaltige Einkommensquelle ist. Daraus schliesse ich, dass Tanzkritiken und deren Redaktionen sich nicht wie in der Theorie vorhergesagt komplett verändern oder an den digitalen Raum sowie die veränderte Medienlandschaft anpassen können. Die Veränderungen geschehen jeweils auf unterschiedlichen Ebenen, wie dies mithilfe des Kontinuums aufgezeigt werden konnte – so gibt es Texte, die medial, inhaltlich, funktional oder redaktionell auf die Veränderungen eingehen, jedoch nicht gesamthaft, sondern nur punktuell.

²¹⁸ Vgl. Klementz 2007, S. 264.

²¹⁹ Vgl. Neuhaus 2004, S. 166–167.

²²⁰ Vgl. Lüddemann 2015, S. 141.

²²¹ Vgl. ebd., S. 140.

6. Schluss und Ausblick

Durch die Analyse von vier Tanzkritiken des zeitgenössischen Tanzes in jeweils unterschiedlichen Medien konnte eine Divergenz zwischen der Theoriebildung und der tanzjournalistischen Praxis zur Zukunft der Tanzkritik dargelegt werden. Im Kapitel 5 wurden die zentralsten Kernaussagen der Analyse im Hinblick auf das Spektrum der Tanzkritiken und die Veränderungen durch digitale Medien aufgezeigt. In der Schlussbetrachtung wird die Untersuchung kurz rekapituliert und auf weitere offene Fragen hingewiesen bzw. ein Ausblick auf eine mögliche Zukunft der Tanzkritik und deren Veränderungen gegeben. Die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung lautete folgendermassen: Inwiefern verändern sich Kritik und Öffentlichkeitsarbeit durch digitale Medien im zeitgenössischen Tanz?

Bereits in der Einleitung wurden aktuelle Debatten rund um die Zukunft des Kulturjournalismus und seine Möglichkeiten im digitalen Raum und die damit zusammenhängenden «neuen» Formen und Formate erwähnt. Durch das Aufkommen des Internets als Plattform für Tanzkritik wurden die Debatten nochmals verstärkt. Die Veränderung der Medienlandschaft und die damit zusammenhängende Dezimierung von Tanzkritik und Tanzjournalist*innen sowie die Veränderungen im Tanz selbst, werden rund um die genannte Debatte immer wieder genannt. In der Theoriebildung sind sich die Wissenschaftler*innen einig, dass sich mit «der» Veränderung der Tanzkritik durch die digitale Revolution²²² die Produktions- und Rezeptionsbedingungen für den Journalismus verändern.²²³ Grundsätzlich beziehen sich die Neuerungen einerseits auf technische Möglichkeiten, wie (vermeintlich) unbeschränkter Platz, ständige Aktualisierungsmöglichkeit und Interaktivität und andererseits auf eine multimediale Präsentation des Inhaltes.

Im Kapitel 3.2 konnte aufgezeigt werden, dass diese «neuen» Möglichkeiten des digitalen Raumes jedoch nicht explizit benannt werden und daher vage bleiben. Zudem wird aus der Forschungsliteratur deutlich, dass die Printmedien nicht verschwinden, sondern sich lediglich verändern, da eine neue Aufgabenteilung zwischen Print- und Digitalmedien stattfindet.²²⁴ Über diese neue Aufgabenverteilung konnte ein Zusammenhang zwischen Medium und Stil des Textes bzw. Inhaltes abgeleitet werden. Für Texte im digitalen Raum bedeutet dies, dass dieselben auf der Tradition der Printmedien aufbauen, sich jedoch vom Internet als Publikationsort beeinflussen lassen und sich dadurch ein neues Format oder Textgenre entwickelt. Um die meist vagen Aussagen der Theoriebildung zu überprüfen, wurden im Kapitel 3.3 und 3.4 die im Kapitel 3.2 zusammengetragenen Prognosen und Zukunftsthesen überprüft, auf aktuelle Beispiele der Tanzkritik angewendet und analysiert, inwiefern diese zutreffen (können).

Obwohl sich die analysierten Rezensionen nach Neuhaus in transferierte und Originalbeiträge unterteilen lassen und damit eine erste Strukturierung von digitalen Kritiken möglich wird, unterscheiden sich die Texte im Hinblick auf die Analyseparameter sowie stilistisch nur geringfügig bis gar nicht. Mit dieser Erkenntnis der vorliegenden Studie kann die bereits genannte Divergenz zwischen der Theoriebildung und der journalistischen Praxis exemplarisch aufgezeigt und bestätigt werden. Über die Analyse und den Vergleich der Analysen im Kapitel 3.5 wird deutlich, dass sich nur geringfügige Differenzen zwischen einem transferierten und einem Originalbeitrag herausstellen. Darüber hinaus besteht auch kein

²²² Vgl. Brannigan 2020, S. 215.

²²³ Vgl. Altmeppen; Bucher u. Löffelholz 2000, S. 7.

²²⁴ Vgl. Lüddemann 2015, S. 141–142; vgl. Schneider u. Raue 2012, S. 25, 341.

nennenswerter Unterschied in Bezug auf die Funktionen der Rezensionen, welche sich an den Parametern nach Neuhaus auf Orientierung, Information, Kritik und Unterhaltung fokussiert. Wobei in beiden Rezensionen klar die Orientierungs- und die Informationsfunktion dominieren. Meine Analyse bestätigt damit die Annahme der Theater- und Tanzkritikerin Boldt, dass sich die digitale Tanzkritik nicht auf Augenhöhe mit ihrem Gegenstand, dem zeitgenössischen Tanz befindet, da der Kritik die Infragestellung der eigenen Praxis fehlt.²²⁵

Um Tanzkritiken zu analysieren, die ihre Praxis selbstkritisch reflektieren, wurden im Kapitel 4.1 neue Parameter für die Analyse von Tanzkritiken herausgearbeitet. Besonders relevant hierbei war, die lange geforderte «kritische Distanz» durch eine zwar klar positionierte, jedoch subjektivere Sicht auf die Tanzereignisse zu ersetzen und die Tanzkritiker*innen «nur» als weitere Betrachter*in des Stücks mit anderer Sichtweise zu sehen.²²⁶ Die Parameter wurden auf medialer sowie institutioneller Ebene ausgeweitet und Fragen nach Unabhängigkeit, Publikationsort, Glaubwürdigkeit und Qualität diskutiert. Zudem wurde der Parameter der multimedialen Präsentation herausgearbeitet und anschliessend auf die beiden exemplarischen Tanzkritiken in den Kapitel 4.2 und 4.3 angewendet.

So konnte einerseits eine Veränderung des Publikationsortes von Tanzkritiken – von Medienhäusern zu Produktionshäusern bzw. Künstlerin – aufgezeigt werden, wodurch die eigene Praxis des Schreibens über Tanz auch immer in Zusammenhang mit der Diskussion um Unabhängigkeit und Glaubwürdigkeit der Autor*innen auf kritische Weise reflektiert werden muss. Zudem konnte über die Analyse eine Verschiebung der Funktion von Kritik, nämlich von Orientierungs- und Informations- zur Unterhaltungsfunktion festgestellt werden. Mit dieser Funktionsverschiebung bestätigt sich meine These, dass ein Zusammenhang zwischen der Funktionsgewichtung und dem Format der Tanzkritik besteht. Über die Verschiebung der Funktion sowie der Reflexion der Schreibpraxis entsteht bereits ein «neues» Format, welches multimedial sein kann, jedoch ist dies gemäss meiner Analyse kein zwingendes Kriterium eines zukunftsfähigen Formates.

Im Kapitel 5 wurde der Zusammenhang zwischen Format und Funktionsgewichtung nochmals ausgeführt und darüber hinaus ein Kontinuum der digitalen Tanzkritik erarbeitet, um eine Reproduktion der Kategorien von «klassischen» und «neuen» Formaten und die damit zusammenhängende Wertung zu umgehen. Die exemplarischen Tanzkritiken in ein grösseres Kontinuum einzuordnen und die Erkenntnis zu formulieren, dass die in der Theoriebildung propagierte digitale Kritik (noch) nicht existiert, bilden die Eigenleistung der vorliegenden Untersuchung. Denn dadurch wird exemplarisch aufgezeigt, dass die Theoriebildung nicht die tanzjournalistische Realität abbildet. Das entwickelte Kontinuum eröffnet Möglichkeiten einer Betrachtung von «neuen» Formen und Formaten der Tanzkritik. Die Veränderungen geschehen jeweils auf unterschiedlichen Ebenen, dies wird mithilfe des Kontinuums darstellbar. Es gibt Texte, die medial, inhaltlich, funktional oder redaktionell auf die Veränderungen eingehen, jedoch immer nur punktuell. Die Studie hat somit die angefangene medienwissenschaftliche Diskussion zum Thema weitergeführt bzw. auf die Tanzwissenschaft angewendet und exemplarisch vertieft.

Ein wichtiger nächster Schritt wäre, den durch die vorliegende Untersuchung erweiterten Begriff der Tanzkritik auf weitere Beispiele der tanzjournalistischen Praxis anzuwenden. So könnten «neue» digitale Formate in der Praxis gefördert werden, womit eine nachhaltige Zukunft der Tanzkritik entstehen kann. Dafür muss sich die Tanzkritik auf institutioneller, medialer und künstlerischer Ebene weiterentwickeln. Für eine zukünftige Tanzkritik wichtig

²²⁵ Vgl. Boldt 2017.

²²⁶ Vgl. Klementz 2007, S. 264, 267.

bleiben weiterhin Tanzkritikformate von Produktionshäusern, wie das in der Untersuchung analysierte *TQW Magazin*. Es wäre eine Möglichkeit, dass andere Produktionshäuser dieses Format des News-Blog einführen und somit eine Fülle an Tanztexten und eine Möglichkeit der Textproduktion seitens der Journalist*innen entstehen kann. Eine weitere Möglichkeit wäre das Verfassen und demnach die Analyse von Tanzkritiken auf Produktionen auszuweiten, die «andere» Arbeitsprozesse realisieren und «andere» ästhetische Schwerpunkte setzen als üblicherweise an subventionierten Tanzbühnen etablierter Häuser. Damit gemeint sind beispielsweise Stücke, die das Bewegungsvokabular urbaner Tanzstile mit etablierten Bewegungen der zeitgenössischen Tanzszene vermengen. Es gälte der Frage nachzugehen, welche Stücke als kritikwürdig angesehen werden und welches Kunstverständnis dahinterliegt. Eine dritte Möglichkeit wäre, dass die Wissensvermittlung über die Kunstform Tanz sowie die beteiligten Künstler*innen über Podcast- oder Videoformate erfolgen. Durch den Wechsel von Kritik als geschriebener Text zur Form eines audiovisuellen Formats könnte die geforderte Multimedialität der digitalen Tanzkritik erfüllt werden. Die Themensetzung soll sich verändern, indem in der Tanzkritik mehr Einblick in die konkrete künstlerische Arbeit gewährt wird, wodurch die Unterhaltungsfunktion zunimmt und Lust macht, Stücke zu schauen. Somit werden die Künstler*innen hinter einer Produktion sichtbar – wie dies bei Kritiken auf Mette Ingvartsens Webseite bereits geschieht. Solche Veränderungen auf institutioneller, medialer und inhaltlicher Ebene erfordern jedoch auch Schreibende, die sich im Kulturjournalismus und insbesondere im Tanz auskennen und eine Expertise sowie das Vokabular mitbringen, um darüber zu berichten, was wiederum die Diskussion über (Aus-)Bildungsmöglichkeiten im Bereich des Kulturjournalismus aufmacht.

7. Dank

Mein besonderer Dank gilt Prof. Dr. Christina Thurner, die mein Interesse und meine Leidenschaft für die Tanzwissenschaft weckte. Für deine Unterstützung, deine Anregungen und dein Vertrauen als Dozentin und Vorgesetzte bin ich sehr dankbar.

Danke an David Castillo für das Korrigieren des ersten Entwurfs, die produktiven Gespräche und die gemeinsamen Theaterbesuche während des Schreibens dieser Arbeit.

Danke an Nora Steiner für das Gegenlesen jeder – wirklich jeder – Arbeit, für Graham und deinen Schal während unserer gemeinsamen Kaffeepausen am ITW.

Und ein besonderer Dank geht an Marco Marugg für alles und immer.

8. Bibliografie

8.1. Literatur

- Altmeppen, Klaus-Dieter: Online-Medien: Das Ende des Journalismus!? Formen und Folgen der Aus- und Entdifferenzierung des Journalismus. In: ders.; Bucher, Hans-Jürgen u. Löffelholz, Martin (Hg.): Online-Journalismus. Perspektiven für Wissenschaft und Praxis. Wiesbaden 2000, S. 123–138.
- Altmeppen, Klaus-Dieter; Bucher, Hans-Jürgen u. Löffelholz, Martin: Online, Multimedia und der Journalismus. Einführung. In: dies. (Hg.): Online-Journalismus. Perspektiven für Wissenschaft und Praxis. Wiesbaden 2000, S. 7–11.
- Altmeppen, Klaus-Dieter; Bucher, Hans-Jürgen u. Löffelholz, Martin (Hg.): Online-Journalismus. Perspektiven für Wissenschaft und Praxis. Wiesbaden 2000.
- Anz, Thomas: Kontinuitäten und Veränderungen der Literaturkritik in Zeiten des Internets. Fünf Thesen und einige Bedenken. In: Giacomuzzi, Renate; Neuhaus, Stefan u. Zintzen, Christiane (Hg.): Digitale Literaturvermittlung. Praxis – Forschung – Archivierung. Innsbruck 2010 (= Angewandte Literaturwissenschaft, Bd. 10), S. 48–59.
- Boenisch, Vasco: Was soll Theaterkritik? Was Kritiker denken und Leser erwarten. Aufgabe, Arbeitsweise und Rezeption deutscher Theaterkritik im 21. Jahrhundert. München 2008.
- Bolter, Jay D.: Das Internet in der Geschichte der Technologien des Schreibens. In: Münker, Stefan u. Roesler, Alexander (Hg.): Mythos Internet. Frankfurt a. M. 1997, S. 37–55.
- Brannigan, Erin: Whatever happened to dance criticism? In: Thomas, Helen u. Prickett, Stacey (Hg.): The Routledge Companion to Dance Studies. London 2020, S. 207–220.
- Foucault, Michel: Archäologie des Wissens. Frankfurt am Main ⁵1992.
- Glanzmann, Sabrina: Zur Bewertungs- und Urteilstransparenz in Theaterrezensionen. Textlinguistische Deskription der Textsorte <Theaterrezension> und empirische Analyse von Premierenrezensionen zu Inszenierungen Christoph Marthalers. Bern 2009.
- Graf, Guido: Mechanik und Melancholie oder: Was der Kulturjournalismus in Zukunft leisten muss. In: Kernmayer, Hildegard u. Jung, Simone (Hg.): Feuilleton. Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur. Bielefeld 2017, S. 357–374.
- Graf, Guido; Knackstedt, Ralf u. Petzold, Kristina: Rezensionen kultureller Artefakte im Digitalen Wandel. Das Rez@Kultur-Projekt. In: dies. (Hg.): Rezensiv – Online-Rezensionen und Kulturelle Bildung. Bielefeld 2021, S. 15–27.
- Graf, Guido; Knackstedt, Ralf u. Petzold, Kristina: Rezensiv. Online-Rezensionen und Kulturelle Bildung. Bielefeld 2021 (=Digital Humanities, Bd. 2).
- Haacke, Wilmont: Handbuch des Feuilletons. Emsdetten 1951, Bd. 2.
- Hoffmann-Allenspach, Tobias: Theaterkritik in der deutschsprachigen Schweiz seit 1945. Zürich 1998 (= Materialien des ITW Bern, Bd. 6).
- Hüster, Wiebke: Schreiben über Tanz oder: Wie bringt man sich im Raum bewegende Körper ins Wort?, 01 / 2003, S. 9–14.
- Kernmayer, Hildegard u. Jung, Simone (Hg.): Feuilleton. Schreiben an der Schnittstelle zwischen Journalismus und Literatur. Bielefeld 2017.

- Klementz, Constanze: Kritik versus kritische Praxis? Über die Unmöglichkeit und die Möglichkeiten einer zeitgenössischen Tanzkritik. In: Gehm, Sabine; Husemann, Pirkko u. Wilcke, Katharina von (Hg.): Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld 2007 (=TanzScripte, Bd. 8), S. 263–268.
- Kübler, Hans-Dieter: Medienanalyse. In: Schanze, Helmut (Hg.): Handbuch der Mediengeschichte. Stuttgart 2001, S. 41–71.
- La Roche, Walther von: Einführung in den praktischen Journalismus. Mit genauer Beschreibung aller Ausbildungswege Deutschland, Österreich, Schweiz. Wiesbaden 192013.
- Lazardzig, Jan; Tkaczyk, Viktoria u. Warstat, Matthias: Theaterhistoriografie. Eine Einführung. Stuttgart 2012.
- Lüddemann, Stefan: Kulturjournalismus. Medien, Themen, Praktiken. Wiesbaden 2015.
- Malik, Maja u. Scholl, Armin: Eine besondere Spezies. Strukturen und Merkmale des Internetjournalismus. In: Neuberger, Christoph; Nuernbergk Christian u. Rischke, Melanie (Hg.): Journalismus im Internet. Profession – Partizipation – Technisierung. Wiesbaden 2009, S. 169–195.
- Manovich, Lev: The Language of New Media. Cambridge 2001.
- Mattingly, Kate: Digital Dance Criticism. Screens as Choreographic Apparatus. In: The International Journal of Screendance, 10 / 2019, S. 94–125.
- Meier, Klaus: Neue Herausforderungen. In: ders. (Hg.): Internet-Journalismus. Konstanz 2002, S. 23–28.
- Merten, Klaus: Grundlagen der Kommunikationswissenschaft. Münster 1999 (= Aktuelle Medien- und Kommunikationsforschung, Bd. 1).
- Missomelius, Petra: Digitale Medienkultur. Wahrnehmung, Konfiguration, Transformation. Bielefeld 2006.
- Neuberger, Christoph: Formate der aktuellen Internetöffentlichkeit. Über das Verhältnis von Weblogs, Peer-to-Peer-Angeboten und Portalen zum Journalismus – Ergebnisse einer explorativen Anbieterbefragung. In: Medien und Kommunikationswissenschaft, 1 / 2005, S. 73–92.
- Neuberger, Christoph: Internet, Journalismus und Öffentlichkeit. Analyse des Medienumbruchs. In: ders.; Nuernbergk Christian u. Rischke, Melanie (Hg.): Journalismus im Internet. Profession – Partizipation – Technisierung. Wiesbaden 2009, S. 19–105.
- Neuberger, Christoph: Neue Medien als Herausforderung für die Journalismustheorie. Paradigmawechsel in der Vermittlung öffentlicher Kommunikation. In: Winter, Carsten; Hepp, Andreas u. Krotz, Friedrich (Hg.): Theorien der Kommunikations- und Medienwissenschaft. Grundlegende Diskussionen, Forschungsfelder und Theorieentwicklungen. Wiesbaden 2008, S. 251–267.
- Neuberger, Christoph: Onlinejournalismus. Veränderungen – Glaubwürdigkeit – Technisierung. In: Media Perspektiven, 3 / 2003, S. 131–138.
- Neuberger, Christoph: Renaissance oder Niedergang des Journalismus? Ein Forschungsüberblick zum Online-Journalismus. In: Altmeppen, Klaus-Dieter; Bucher, Hans-Jürgen u. Löffelholz, Martin (Hg.): Online-Journalismus. Perspektiven für Wissenschaft und Praxis. Wiesbaden 2000, S. 15–48.
- Neuhaus, Stefan: «Leeres, auf Intellektualität zielendes Abrakadabra». Veränderungen von Literaturkritik und Literaturrezeption im 21. Jahrhundert. In: Kaulen, Heinrich u.

- Gansel, Christina: Literaturkritik heute. Tendenzen – Traditionen – Vermittlung. Göttingen 2015, S. 43–57.
- Neuhaus, Stefan: Literaturkritik. Eine Einführung. Göttingen 2004.
- Parr, Rolf: Diskurs. In: Kammler, Clemens; Parr, Rolf u. Schneider, Ulrich Johannes (Hg.): Foucault-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung. Stuttgart 2008, S. 233–237.
- Porombka, Stephan: Kritiken schreiben. Ein Trainingsbuch. Konstanz 2006.
- Porombka, Stephan: Theaterkritik. Eine kleine Problemgeschichte. Und ein paar Hinweise auf ihren kulturwissenschaftlichen Gebrauchswert. In: ders. u. Splittgerber, Kai (Hg.): Über Theater schreiben. Werkstattgespräche mit Theaterkritikern. Hildesheim 2005, S. 216–244.
- Radosavljević, Duška (Hg.): Theatre criticism. Changing landscapes. London 2016.
- Reus, Gunter: Ressort: Feuilleton. Kulturjournalismus für Massenmedien. Konstanz 2¹⁹⁹⁹ (= Praktischer Journalismus, Bd. 22).
- Rosiny, Claudia: Zeitgenössischer Tanz. In: Clavadetscher, Reto u. dies.: Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld 2007 (TanzScripte, Bd. 10), S. 9–16.
- Ruf, Oliver: Kunst der Kritik. Ästhetisches Schreiben zwischen postmoderner Theorie und digitalen Medien. In: Kaulen, Heinrich u. Gansel, Christina (Hg.): Literaturkritik heute. Tendenzen – Traditionen – Vermittlung. Göttingen 2015, S. 113–132.
- Schneider, Wolf u. Raue, Paul-Josef: Das neue Handbuch des Journalismus. Reinbek bei Hamburg 2009.
- Schneider, Wolf u. Raue, Paul-Josef: Das neue Handbuch des Journalismus und Online-Journalismus. Reinbek bei Hamburg 2012.
- Schröder, Thomas u. Wiesinger, Andreas: Online-Zeitung im Wandel. Überlegungen zu Neudefinitionen eines nicht mehr neuen Mediums. In: Giacomuzzi, Renate; Neuhaus, Stefan u. Zintzen, Christiane (Hg.): Digitale Literaturvermittlung. Praxis – Forschung – Archivierung. Innsbruck 2010 (= Angewandte Literaturwissenschaft, Bd. 10), S. 205–221.
- Turner, Christina: Tanzkritik. Materialien (1997–2014). Zürich 2015 (= Materialien des ITW Bern, Bd. 14).
- Turner, Christina: Tanzkritik – eine kritische Institution? In: Hardt, Yvonne u. Stern, Martin (Hg.): Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung. Bielefeld 2011 (= TanzScripte, Bd. 24), S. 137–150.
- Traub, Susanne: Zeitgenössischer Tanz. In: Dahms, Sibylle (Hg.): Tanz. Kassel 2001, S. 181–188.
- Uka, Walter: Theater. In: Faulstich, Werner (Hg.): Grundwissen Medien. München 1994, S. 303–332.
- Wyss, Vinzenz: Online-Journalismus in Europa. Das Beispiel Schweiz. In: Altmeyden, Klaus-Dieter; Bucher, Hans-Jürgen u. Löffelholz, Martin (Hg.): Online-Journalismus. Perspektiven für Wissenschaft und Praxis. Wiesbaden 2000, S. 335–346.

8.2. Internetquellen

- Boldt, Esther: Die Lust am Tanz-Text. In: Goethe Institut, Januar 2017, www.goethe.de/ins/ua/de/kul/mag/20894672.html, 27.07.2022.
- corpusweb: Editorial, o. D., www.corpusweb.net/editorial.html, 21.09.2022.

corpusweb: Impressum, o. D., www.corpusweb.net/impressum.html, 28.10.2022.

Cramer, Franz Anton: Reden über Schreiben – Schreiben über Schreiben. In: Tanzquartier Wien Magazin, 02.07.2018, <https://tqw.at/reden-ueber-schreiben-schreiben-ueber-schreiben/>, 21.10.2022.

Cvejić, Bojana: The Dancing Public interview with Mette Ingvarsten, 18.09.2021, www.metteingvarsten.net/texts_interviews/the-dancing-public-interview-with-mette-ingvarsten/, 15.09.2022.

Haider, Lydia: Dantemaximum. In: Tanzquartier Wien Magazin, 22.10.2021, <https://tqw.at/dantemaximum/> 14.09.2022.

Heppekausen, Sarah: Mette Ingvarsten «The Dancing Public». In: tanz, 02/2022, www.der-theaterverlag.de/tanz/aktuelles-heft/artikel/mette-ingvarsten-the-dancing-public/, 15.09.2022.

Hörmann, Johanna: Spektakuläre Stilübungen im Sterben. In: tanznetz, 25.10.2021, <https://www.tanznetz.de/de/article/2021/spektakulaere-stiluebungen-im-sterben>, 14.09.2022.

Ingvarsten, Mette: o. D., www.metteingvarsten.net, 23.10.2022.

Instagram: [tanznetz, o. D., www.instagram.com/accounts/login/?next=%2Ftanznetz.de%2F&source=omni_redire ct](https://www.instagram.com/accounts/login/?next=%2Ftanznetz.de%2F&source=omni_redire ct), 07.11.2022.

Karl der Grosse: Was bleibt, wenn das Feuilleton verschwindet?, 15.06.2022, www.karldergrosse.ch/veranstaltungen/veranstaltung/was-bleibt-wenn-das-feuilleton-verschwindet, 27.07.2022.

Mainwaring, Madison: The Death of the American Dance Critic. In: The Atlantic, 06.08.2015, www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/08/american-dance-critic/399908/, 27.07.2022.

o. A.: kulturzüri.ch, o. D., <https://kulturzüri.ch/magazin/>, 21.11.2022.

o. A.: nachtkritik.de, o. D., www.nachtkritik.de/, 04.11.2022.

o. A.: Wie man unabhängigen Kulturjournalismus finanziert. Einige Beispiele aus Norwegen. In: SwissFoundations, 26.10.2020, www.swissfoundations.ch/aktuell/kulturjournalismus-norwegen/, 02.11.2022.

Pamer, Sari: Wie sieht die Tanzberichterstattung der Zukunft aus? In: Zürich tanzt Festivalzeitung, 2022, <https://zuerichtanz.live/programme/future-dance-writing-schreibwerkstatt/>, 27.07.2022 [nicht mehr online].

Performing Arts Programm Berlin: Symposium Tag 1. Zwischen Teilhabe, Geld und Solidarität – Die Zukunft des Kulturjournalismus im Dialog mit der Freien Szene II, 30.08.2022, www.pap-berlin.de/de/event/symposium-kulturjournalismus, 27.07.2022.

Performing Arts Programm Berlin: ZUM NACHHÖREN Symposium. Zwischen Verriss und Marketing – Die Zukunft des Kulturjournalismus im Dialog mit der Freien Szene, o. D., <https://pap-berlin.de/de/zum-nachhoeren-symposium>, 27.07.2022.

tanz: o. D., www.der-theaterverlag.de/tanz/, 05.11.2022.

tanz: Archiv, o. D., www.der-theaterverlag.de/tanz/aktuelles-heft/magazine/tanz-122019/ 02.11.2022.

tanz: Über tanz, o. D., www.der-theaterverlag.de/tanz/ueber-tanz/, 05.11.2022.

tanz.dance: o. D., <https://tanz.dance/>, 28.10.2022.

tanznetz.de: o. D., www.tanznetz.de/de, 05.11.2022.

tanznetz: Das Konzept, o. D., www.tanznetz.de/de/ueberuns, 14.09.2022.

tanznetz: Die Geschichte von tanznetz, o. D., www.tanznetz.de/de/history, 14.09.2022.

Tanzquartier Wien: Haus, o. D., <https://tqw.at/haus/>, 26.10.2022.

Tanzquartier Wien: Theorie & Research, o. D., <https://tqw.at/theorie-research/#reviews>, 07.11.2022.

Weber, Lilo: Futures of Dance Journalism, 11.05.2022, https://dancesuisse.ch/de/news/dancesuisse.ch/de/news/2022-05-11_WORKSHOP-REIHE-FUTURES-OF-DANCE-JOURNALISM, 27.07.2022.

8.3. Mündliche Quellen

Gillinger, Christina: Gespräch über TQW Magazin mit der Autorin über Zoom, 17.10.2022.

Sampel, Peter: Gespräch über tanznetz mit der Autorin, 07.10.2022.

Turner, Christina: Tanz-«Technik» aktuell. Zeitgenössischer Tanz I. Vorlesungsreihe Tanzgeschichte 3: Technik, Ausdruck, Rezeption am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern, Bern 02.05.2022.

8.4. Nicht publizierte Quellen

E-Mail von Bojana Cvejić an Sari Pamer vom 24.10.2022.

Turner, Christina: 3. Praxis Tanzkritik I. Schreiben. Nicht publiziertes Handout. Bern 08.03.2022.