

Philosophie des Tanzes



Bild Mónica Alarcón

Denkfestival – eine interdisziplinäre Reflektion des Tanzes

vom 23.-25.03.2006 in Freiburg

Das Denkfestival fand im Rahmen des Studium Generale der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg parallel zum Tanzfestival 2006 im E-Werk statt. Die zugrundeliegende Konzeption fasst folgendes Abstract zusammen:

Leiblichkeit ist kein modernes Thema, sondern hat philosophiegeschichtlich Tradition. Dennoch stellt das Thema ein bis heute aktuelles Problem dar, gerade wenn man sich die modernen Debatten zum Leib-Seele-Problem (etwa in der Medizinethik, bei der ästhetischen Wahrnehmung oder unter dem Gesichtspunkt zeitgenössischer Subjekttheorien) vor Augen führt. Die Frage, wie und ob Leiblichkeit denn zu denken sei, ob der Leib denn von der Ordnung des Denkbaren ist, oder ob er nicht vielmehr etwas Erlebbares, Empfindbares und Spürbares darstellt, wird von zeitgenössischen Autoren erneut vehement gestellt. Die Frage, „wie kann das Empfindend-Empfindbare auch Denken sein?“¹ stellt bereits Merleau-Ponty. In einem weiteren Schritt geht es uns nun darum, zu fragen: Wie kann das Empfindend-Empfindbare (Leib; Selbst) Philosophie oder zumindest philosophisch *denkbar* sein? Ist die These haltbar, dass der Tanz uns darauf eine Antwort geben könnte?

Mit dieser Frage wollen wir uns in unserem Denkfestival auseinandersetzen, und dabei eine Begegnung von Tänzern, Literaturwissenschaftlern und Philosophen anstreben. Von Seiten der Tanzforschung gibt uns u.a. Rudolf von Laban eine Definition des Tänzers, die sowohl für Tanzschaffende als auch für Tanztheoretiker interessant ist: Der Tänzer „ist jener Mensch, der klaren Verstand, tiefes Empfinden und starkes Wollen zu einem harmonisch ausgeglichenen und in den Wechselbeziehungen seiner Teile dennoch beweglichen Ganzen bewusst zu verweben trachtet“². Die darin entworfene Subjekttheorie überwindet den klassischen Dualismus von Denken und Körper, und beschreibt das tanzende Subjekt als eine dynamische Einheit. Deshalb geht uns eben nicht nur darum, über den Tanz *nach*-zudenken, sondern wir wollen auch diskutieren und erproben, ob der Tanz selbst eine Art des Denkens (Körper-Denken) ist.

Die Tanzwissenschaft hat sich in den Theaterwissenschaften, der Germanistik und der Soziologie in den deutschsprachigen Universitäten inzwischen mit dafür eingerichteten Lehrstühlen durchgesetzt. In der Philosophie wurde dem Tanz bisher kaum Aufmerksamkeit gewidmet. Unser Projekt soll die tanzphilosophische Arbeit fördern. Tanz und Philosophie werden hier zu „Partnern im Denken“.

¹ Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, München 1986. S. 180.

² Laban, Rudolf von: *Die Welt des Tänzers*, Stuttgart 1922. S. 3.

INHALTSVERZEICHNIS:

Mónica Alarcón: Einführung in die Philosophie des Tanzes

Dominik Borucki: Denken in der Tanzimprovisation

Hermann Schmitz: Leibliche Bewegung auf dem Grund der Zeit

Robert Gugutzer und Christiane Berger: Bewegen und Spüren. Zur Verständigung und Bewegungskoordination im Tango Argentino

Rudolf zur Lippe: Die posa

Renate Wehner: Über das Selbst-verständliche in der Bewegung

Cornelia Widmer: Körper im Raum. Bewegungskonzepte bei Laban, Chladek und Forsythe

Fredi Gutzler: Vom Tango reden. Wie er den Leib begreift

Eva Wagner: Authentizität und Unsagbarkeit? Neue alte Aspekte einer Zeichentheoretisch fundierten Betrachtung von Bühnentanz

Miriam Fischer: *Wenn Substanzen tanzen...* - Überlegungen zu Philosophie und Tanz im Ausgang von Descartes' Leib-Seele-Problem

Jean-Luc Nancy: Alliterationen

Podiumsdiskussion

Lecture Performance im E-Werk, Themenabend „Tanz und Philosophie“ mit Prof. Uehlein, Bernd Ka, Lilo Stahl und Harald Kimmig

Kurzvita der AutorInnen

Dank

Einführung in die Philosophie des Tanzes

Mónica Alarcón

Ich will mit einem Text beginnen, mit dem unser Denkfestival innerhalb des Tanzfestivals endet. Es handelt sich um den Text, der im Programm des Tanzfestivals als Ankündigung für den Themenabend steht und der von Bern Ka verfasst worden ist:

„Der Tanz in seiner Flüchtigkeit, Vergänglichkeit und Körperlichkeit ist eine Herausforderung für philosophisches Denken, welches nach Wahrheit, nach dem ewig Bleibenden sucht. Was geschieht, wenn die Suche nach Wahrheit auf die Welt der permanenten Veränderungen trifft, theoretische Denkmodelle auf reine Körperlichkeit? Wo können sie sich berühren und voneinander berührt werden? Wo können sie beginnen, sich gegenseitig zu verstehen, zu begreifen, sich aufeinander zu bewegen, voneinander lernen und sich gegenseitig befruchten?“

Philosophie und Tanz begegnen sich nicht im Gedanken des immer Bleibenden und auch nicht in der unfassbaren reinen Veränderlichkeit eines Prozesses. Philosophie und Tanz begegnen sich in einem Bereich des „Zwischen“, der eine dialektische Verbindung zwischen, platonisch gesprochen, Ewigem und Werden fordert. Dies bedeutet, ein philosophisches Denken auszuprobieren, in welchem Begrifflichkeit und Erfahrung zueinander stehen und sich ergänzen. Es ist ein Denken, das in der Spannung zwischen Individuellem und Allgemeinem stattfindet, und das sich zwischen diesen beiden Bereichen bewegen kann. Das Denkfestival zielt auf ein Denken des „Zwischen“, in dem Theoretiker und Praktiker sich in Gedanken und Übungen des Tanzes begegnen.

Obwohl im Laufe der Geschichte vereinzelte Reflektionen über den Tanz zu finden sind (Platon: Timaios, Augustinus: De Musica, Nietzsche: Also sprach Zarathustra), bleibt die philosophische Ausarbeitung einer Philosophie des Tanzes eher eine Randerscheinung³. Zwar gibt es philosophische Diskurse über den Körper, aber selten über die Kunst der menschlichen Bewegung. Der Tanz war und bleibt ein nicht philosophischer Gegenstand. Es ist auch nicht so, dass der Tanz nur von den Philosophen nicht ernst genommen worden ist, sondern der Tanz spielte viele Jahrhunderte hinweg eine untergeordnete Rolle innerhalb

³ Ich kenne im deutschen Sprachraum nur ein Buch, das sich in den letzten 15 Jahre philosophisch mit dem Tanz beschäftigt hat: Verena Köhne – Kirsch, Die „schöne Kunst“ des Tanzes. Eine phänomenologische Erörterung einer flüchtigen Kunstart, Frankfurt a. M., Bern, N.Y., Paris 1990. Einen interessanten Überblick über verschiedene Texte über den Tanz im Laufe der Geschichte gibt Barbara Ransch-Trill in: Kult – Sport – Kunst-Symbol. Schöndorf 2004.

der Künste. Wir können uns natürlich fragen: Warum wurde der Tanz entweder als so gefährlich und verdächtig betrachtet, dass er verboten werden sollte oder gar als keine ernste Kunst betrachtet wurde? Diese Fragen lassen wir unbeantwortet, denn im Laufe des Denkfestivals werden wir wahrscheinlich die eine oder andere Antwort darauf bekommen.

Der Tanz spielte nicht immer diese untergeordnete Rolle, sondern es gab eine Zeit, in der der Tanz als Sinnbild für alle Künste einstand und eine utopische Funktion in der Gesellschaft übernahm. Im Zeichen der „Kulturkrise“ um 1900 und unter dem Einfluss der Körperbewegung und Lebensphilosophie findet eine Tanzbewegung statt, die sich von dem tradierten *Code des Ballettes* abgrenzt und eine neue „natürliche“ Tanzkunst hervorbringen will. Kennzeichnend für diese neue Tanzkunst sind einerseits der individuelle Ausdruck in der Bewegung, die Natürlichkeit des Bewegungsprinzips und die Existenz eines beseelten Tanzkörpers. Im Unterschied zu anderen Epochen, in denen der Tanz eher eine untergeordnete Rolle im gesamten Kunstschaffen spielte, gewinnt der Tanz in dem Kontext der *Sprach-Krise* eine Schlüsselstellung: Man kann eine Literarisierung des Tanzes feststellen, da viele Dichter und Denker wie Rilke, Hoffmannsthal, Mallarmé, Valéry, W.B. Yeats über den Tanz schrieben und in dieser Kunst die Vollendung der eigenen künstlerischen Bemühungen sahen.

Es ist gut nachzuvollziehen, dass der Tanz eine herausragende Rolle beim Widerstand gegen die Mechanisierung und Rationalisierung der Welt spielte. Der tanzende Leibkörper entzieht sich der reinen Mechanik und herrschenden Rationalität und bietet Augenblicke der Freiheit in den faktischen Gegebenheiten des Tanzkörpers und seiner Bewegungen im Raum. Der Tanz wird aber in diesem Diskurs über Technisierung, Verdinglichung und Überfremdung eine utopietragende Funktion übernehmen, insofern der Tanz die letzte Bastion verkörpert, die in der Selbstverwirklichung und Selbsterkenntnis noch möglich ist. Doch man vergisst, dass der Tanzkörper auch immer innerhalb bestimmter Diskurse und Machtstrukturen seine Funktion erfüllt⁴. Die Freude, dass der Tanz endlich die verdiente Anerkennung genießt, zeigt eine Schwachstelle. Aufgrund dessen, dass der Tanz als Gegensatz zur Rationalität erfasst wird, bleibt er dem dualistischen Diskurs verhaftet, den es zu überwinden gilt. Man hat nur die Fronten gewechselt. Vor diese Aporie gestellt, fängt das philosophische Denken an, will es den Tanz verstehen, zu vergleichen, zu unterscheiden und zu verbinden. Das Denken, gegen das sich der Tanz wehrt, ist das cartesianische

⁴ Im Fall des Modernen Tanzes ist das z. B. die Tatsache, dass die Erneuerung des Tanzes hauptsächlich von Frauen durchgeführt wurde, die sich als Vertreterinnen eines natürlichen Tanzes verstanden haben und als solche der gesellschaftlichen Rolle entsprechend, in der die Frau mehr mit dem Körper als mit der Ratio zu tun hat, interpretiert worden sind. Das bedeutet, dass die Anerkennung der Tänzerin und ihrer Botschaft in einem ganz traditionellen Diskurs stattfindet, in welchem Frau, Natur und Körper zusammengehören, im Gegensatz zur Konstellation Mann, Vernunft und Wissenschaft.

Denken, das eine Körpermaschine und ein isoliertes Subjekt hervorbringt. Der Tanz ist wahrhaftig der beste Beweis dafür, dass es dieses Denken nicht sein kann. Aber die Philosophie will doch auch das dualistische Denken überwinden, denkt man nur an die Philosophie der Leiblichkeit und ihren Versuch, den Leib und die Erkenntnis Modi der einheitlichen Person wieder als Formen von Rationalität zu erkennen. Will man eine Philosophie des Tanzes erarbeiten, will man ein Denken ausprobieren, das den Tanz denken kann, braucht man einen erweiterten Begriff vom Denken und keinen Gegensatz mehr. Die Überwindung des Dualismus ist in diesem Sinne auch eine Suche nach erweiterten Formen von Rationalitäten und der Tanz kann dabei ein wichtiger Denkpartner sein. Denn das Material des Tanzes ist nicht die Farbe oder der Ton, sondern der lebendige Körper, wir selbst. Mit den Wörtern von José Limón heißt das: „Der Tänzer ist besonders glücklich dran, denn er besitzt das beredteste und wunderbarste Instrument: den menschlichen Körper.“⁵

Sowohl die Antike als auch die Postmoderne plädieren für eine Pluralität von Erkenntnisvermögen. Die Antike hat die Rationalität aus dem „Sein“ begriffen. In dieser Hinsicht wird das Denken als jener Akt bezeichnet, der die Bestimmtheit von einem Etwas zu erfassen sucht. Jede Form seelischer Unterscheidungsleistung wird als Denken anerkannt, unabhängig ob es bewusst oder unbewusst vollzogen worden ist.⁶ An diese Tradition knüpft auch die postmoderne Diskussion über die Vielheit von Vernunftformen an. Welsch bezeichnet die Diskussion zwischen Modernisten und Postmodernisten als einen Streit um die Vernunft: ob eine Einheit der verschiedenen Vernunftarten notwendig ist und, wenn ja, welche. Welsch entwickelt den Begriff der transversalen Vernunft:

„Wenn es zuvor hieß, dass Vernunft das Vermögen ist, das dort greift, wo die einzelnen Rationalitäten an ihre Grenzen stoßen, dann liegt eben hier, in dieser Schicht der Beziehungen, Verflechtungen und Übergänge, der spezifische Funktionsbereich der Vernunft. Davon gilt auch die Umkehrform: Vernunft ist essentiell das Vermögen und der Vollzug solcher Übergänge. Ihr Begriff ist von allen substantialistischen, prinzipialistischen ganzheitlichen Auffassungen freizuhalten oder zu reinigen. Denn in diesen wird Vernunft stets an Verstand angeglichen und verraten.“⁷

Es ist an dieser Stelle ein Hinweis zum Begriff „Mimesis“ in der Antike angebracht. Obwohl fast alle Tanztheoretiker den Mimesisbegriff an Aristoteles anknüpfen, hat Koller in seinem

⁵ Daniel Lewis, Illustrierte Tanztechnik von José Limón, Wilhelmshaven 1990, S. 34.

⁶ Vgl. Arbogast Schmitt, Das Bewusste und das Unbewusste in der Deutung durch die griechische Philosophie in Antike und Abendland, in: Antike und Abendland-Beiträge zum Verständnis der Griechen und Römer und ihres Nachlebens, Band XL, Berlin - New York 1994, S. 59 f.

⁷ Wolfgang Welsch, Unsere moderne Postmoderne, Berlin 1993, S. 304.

Buch über die Mimesis in der Antike⁸ zeigt, dass sowohl Platon als auch Aristoteles auf einen älteren Mimesisbegriff in ihren Theorien aufgebaut haben. Es handelt sich um den Mimesisbegriff der Pythagoreer, der interessanterweise keine realistische Kunst vor Augen hatte und eher in seiner Bedeutung als „tänzerischer Ausdruck“ definiert werden kann. Tatsächlich befinden sich die ersten Belege zu diesem Begriff im Bereich der kultischen Tänze. *Mimesis* bedeutet in diesem Kontext die Äußerung oder „Fleischwerdung“ des Geistigen in einer sinnlichen Form. Die Ähnlichkeitsbeziehung bezeichnet daher nicht die Korrelation zweier Gegenstände in der Außenwelt, sondern die Korrelation zwischen Innen und Außen.⁹ Interessant an der pythagoreischen Theorie ist, dass die Ganzheit des Menschen differenziert in Betracht gezogen wird und nicht in der Beherrschung der Sinnlichkeit durch den Verstand aufgeht. Der Unterschied zwischen dem Menschen und anderen Geschöpfen der Natur liegt nicht nur im Denken, sondern auch in seinem rhythmischen Vermögen. Dieser ganzheitlichen Betrachtung des Menschen zufolge gibt es zwei Arten von Lernprozessen: die Verstandesfähigkeit wird durch Unterweisung und schließlich durch Philosophie entfaltet und die rhythmisch-sinnliche durch die Musik. Der Mensch ist das einzige Lebewesen, das seine Stimme und seine körperliche Bewegung in einer wohlgeordneten rhythmischen Art und Weise äußern kann.¹⁰

Aus der Perspektive einer philosophischen Position, die für eine Pluralität von Denkvermögen plädiert und demzufolge über einen erweiterten Begriff vom Denken verfügt, darf der Tanz erfasst und aus seiner Opposition zum Denken befreit werden. Erkennt man den Tanz als innerhalb der Möglichkeiten des Denkens, eröffnen sich neue Möglichkeiten das Denken selbst zu denken: Man kann sowohl Formen der Einheit thematisieren (wie erleben und tanzen) als auch die Einheit eines mannigfaltigen Denkens, das verschieden tätig sein kann und dessen vielfältigen Akte, Akte einer einheitlichen Person sind. Es gibt verschiedene Zugangsweisen zu einer Philosophie des Tanzes, ich glaube aber dass alle diese philosophische Richtungen etwas Gemeinsames haben, sie thematisieren jene Bereiche, die Descartes mit seiner radikalen Trennung zwischen Denken und Körper, aus dem Denken ausblendete: das Erleben, Intersubjektivität, Sein in der Welt und Verkörperung vom Geistigen.

Obwohl die Tanzwissenschaft in Deutschland ein ernst zu nehmendes Fach geworden ist¹¹, ist die philosophische Auseinandersetzung mit dem Phänomen des Tanzes noch nicht

⁸ Vgl. Helmut Koller, *Die Mimesis in der Antike, Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bern 1954.

⁹ Koller, *Mimesis*, S. 140.

¹⁰ Vgl. Aristeides Quintilianus, *Von der Musik*, (Übers. v. R. Schäfke) Berlin 1937, S. 248 f. Dieses Buch diente Koller als eine Grundlage seiner Rekonstruktion des Mimesisbegriffs.

¹¹ Gabriele Brandstetter ist die erste Professorin für Tanzwissenschaft an einer deutschen Universität. Sie arbeitet zur Zeit im Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität in Berlin. Sie war 2004 Leibniz- Preisträgerin.

ausreichend belegt. Philosophie des Tanzes ist trotzdem keine begriffliche Erfindung für das Denkfestival, sondern hat eine kurze Tradition vor allem in Amerika. Maxine Sheets war die erste Tänzerin, die mit ihrem Buch „The Phenomenology of Dance“ dem Tanz philosophisch erörterte. Weitere bekannte PhilosophInnen, die mit dem Thema arbeiten, sind Sandra Horton und Daniel Levis. Als Vorreiter einer Theorie des Tanzes gilt vor allem Rudolf von Laban, Tänzer, Tanztheoretiker, und Mitbegründer des Ausdruckstanzes in Deutschland. Ich will nun diese Einleitung mit einem Zitat von Laban beenden, der eine für unser Denkfestival treffende Definition des tanzenden Menschen gibt:

„es ist jener Mensch, der klaren verstand, tiefes Empfinden und starkes Wollen zu einem harmonisch ausgeglichenen und in der Wechselbeziehungen seiner Teile dennoch beweglichen Ganzen bewusst zu verweben trachtet“.¹²

Das Ziel des Denkfestivals besteht nicht nur darin, die Wichtigkeit des Tanzes für das Denken zu betonen, sondern auch die Schönheit und Notwendigkeit des philosophischen Denkens an diesem Thema zu entfalten. Ich denke, dass eine Philosophie des Tanzes nach der theoretischen Ausarbeitung ein lebendiges Denken anstrebt und gleichzeitig die Ausübung ein reflektiertes Leben anerkennt.

Außer Brandstetter gibt es hervorragende TheoretikerInnen mit zahlreichen Veröffentlichungen wie: Claudia Jeschke, Sabine Huschka, Gabriele Klein usw., die die Tanzwissenschaft mit innovativen und anspruchsvollen sowohl theoretischen als auch praktischen Projekten bereichern.

¹² Rudolf von Laban: Die Welt des Tänzers , Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen, Stuttgart 1922, S. 3.

Eine kurze Definition:

Tanzimprovisation: Ist ein Tanz, der im Augenblick und aus dem Augenblick heraus komponiert wird. Kreation und Präsentation dieses Tanzes finden im selben Augenblick statt.

Da im Tanz nicht nur der Körper sichtbar wird, sondern der Mensch mit allen Facetten seiner selbst, verstehe ich den Tanz als Bewegung aller Möglichkeiten, die dem Menschen in Körper, Sprache, Stimme, Denken, Bewusstheit, Wahrnehmung, Aufmerksamkeit, Geist etc. zur Verfügung stehen. Alles das ist einbezogen, was zum menschlichen "Ich" dazugehört. Dies alles, was das "Ich" einschließt, ist es, was ich in der Tanzimprovisation betrachten möchte. Alle Aspekte bewegen sich zusammen und beeinflussen sich untereinander.

Denken:

- Denken spielt sich meist in Bildern, Vorstellungen ab.
- Der Gedankensatz, eine Wortkette, ist ein Spezialfall des Denkens.
- Denken ist nicht immer logisch: Bsp. assoziatives Denken
- Durch Konzentration können wir uns dazu anhalten, einen weitgehendst logischen Gedankengang, -fluss zu kreieren
- Denkprozesse laufen häufig in Schemata ab und manifestieren so physische, emotionale und psychische Muster.
- Denken (Vorstellungen) funktioniert nur unter Beteiligung der motorischen und emotionalen Beteiligung des Organismus *

Wie also ist dieses Verhältnis Denken und Körper oder Bewegung im Denken und im Körper?

Häufig habe ich die Ansicht gehört der Tanz sei ein Bereich des Gefühls und des Ausdruckes und somit das Denken in diesem Zusammenhang eher etwas Behinderndes, den freien Fluss der Bewegung Störendes, und es sollte somit weit möglichst während des Tanzes ausgeschaltet werden. Tja, leider passiert das oft wirklich, dass das Denken den Tanz blockiert, was aber nicht aufgrund einer vermeintlichen Unvereinbarkeit des Denkens mit dem Bewegungsfluss passiert. Der Körper hat ein eigenes "Gedächtnis" eine körpereigene Intelligenz die nicht auf das Denken angewiesen ist. Es ist sicherlich wichtig

auch "unabhängig" vom Denken Sensibilität für diese körpereigene Intelligenz zu entwickeln. Das macht das Denken an sich aber noch nicht unvereinbar mit dem Tanz.

" ... die Vorstellungen, die Sie in ihrem Geist bilden, signalisieren dem Organismus *immer* die eigene Beteiligung am Zustandekommen der Vorstellungen und rufen emotionale Reaktionen hervor. Sie können der *Beteiligung* Ihres Organismus einfach nicht entkommen, vor allem der motorischen und emotionalen nicht, da sie untrennbar zu Ihrem Geist gehört."¹³

Denken ist ein spezifisches Werkzeug, das dem Menschen zur Verfügung steht. Leider wird es (nicht nur im Tanz sondern auch im "wirklichem" Leben) häufiger für wichtiger genommen als die Realität selbst. In der Aktion (Tanz, Bewegung, Improvisation) ist Denken immer langsamer als das physische Geschehen. So wird es zum Hindernis, wenn der Tänzer die Lösungen und Vorschläge, die das Denken findet, wichtiger nimmt als die des Körpers.

Exkurs:

Allgemein hin wird nach wie vor angenommen, dass Denken, Rationalität, Entscheidungsfindung Prozesse sind, die getrennt und geradezu gegensätzlich zum Fühlen sind. Rationalität, so wird gedacht, hat ihre eigenen separaten Zentren im Gehirn. Das ist ein schwerwiegender Irrtum, wie inzwischen gar wissenschaftlich nachzulesen ist¹⁴. Diese Annahme und die Sehnsucht nach Objektivierbarkeit sieht Denken und Fühlen als Widersacher und hat in unserer Zeit dem Denken den Platz dessen zugewiesen, der alles führen und managen soll, wenn wir nicht in einem Gefühlschaos untergehen wollen. Das färbt sich noch heute auf den Tanz ab, dem nach wie vor gemeinhin der Gefühlspart zugeschrieben wird. Nun ist es so, dass Entscheidungsfindung, Rationalität und Gefühlswahrnehmung sich zu einem Teil in den selben Gehirnabschnitten lokalisiert.

Was bedeutet das in diesem Zusammenhang: Diese unnatürliche Trennung von Denken und Fühlen versucht Dinge voneinander zu trennen, die nicht zu trennen sind, die ineinander verwoben sind. So wird unsere Rationalität beeinträchtigt, gar kastriert in dem Versuch einen Teil, die Gefühlswahrnehmung, die mit ihr untrennbar im Gehirn verwoben ist (oder gar mit ihr eins ist), abzutrennen.

Denken im Tanz:

Im Schauspiel arbeitet man mit Subtexten. Das ist der innere Monolog der sich im Schauspieler entwickelt, oft im Gegensatz zu dem gesprochenen Text und der äußeren

¹³ A. Damasio: *Descartes' Irrtum*: „Ich fühle also ich bin“, S.

¹⁴ Vgl. u.a. A. Damasio: *Descartes' Irrtum*: „Ich fühle also ich bin“, Rita Carter: *Mapping the Mind*

Handlung. Subtext im Schauspiel ist Teil der Interpretation der Textvorlage und ist Grundlage eines facettenreichen Schauspiels.

Denken im Tanz sollte wie ein solcher Subtext verstanden werden. Die Bewusstheit des Denkens steht somit dem Tanz nicht im Wege, im Gegensatz: sie ist Bereicherung und Basis für einen facettenreichen Tanz.

Präsenz:

In der Tanzimprovisation suchen wir präsent zu sein. Präsenz ist etwas, das ich als Einheit bezeichnen möchte von dem, was ich bin und dem, was ich denke, das ich im jeweiligen Moment bin. Präsent bin ich in einer Handlung, wenn die Idee von dem, was ich mache (oder bin) und das, was ich mache (oder bin) ein und dasselbe sind.

Bin ich präsent, gibt es den Gegensatz zwischen Denken, Fühlen und Bewegung nicht. (Der Körper reflektiert seine eigenen Gedanken in Handlung und Haltung) Es entsteht ein reiches Wechselspiel zwischen Idee und Aktion. Dabei ist Fühlen sowohl Teil der körperlichen Bewegung als auch Teil des Denkens.

Improvisationsfluss: in gewisser Weise suchen wir in der Improvisation, dass sie fließt, das heißt eine Leichtigkeit bekommt, in der ein Moment sich aus dem nächsten wie folgerichtig ergibt. All das, was im tanzenden Menschen vor sich geht, ist Teil davon. D.h. nicht, dass alles rund und glatt sein muss. Im Gegenteil, Brüche, Kontraste und Konflikte (inklusive zwischen Denken und Bewegung!!!!) sind Teil des Flusses. Alles was passiert ist integriert. Es ist eine Frage der Bewusstheit, wie weit, wie tief wir in diesem Spiel gehen können.

Aufmerksamkeit und Konzentration:

In der Tanzimprovisation suchen wir einen Zustand der Aufmerksamkeit. Das ist ein Prozess des Öffnens für alle uns zugänglichen Informationen. Konzentration ist geradezu ein gegenläufiger Prozess, der die Sicht verkleinert. In Denkprozessen benutzen wir häufig automatisch Konzentration. In der Improvisation ist es also erstrebenswert "zu finden" anstatt "zu suchen" (finden resultiert aus Aufmerksamkeit und suchen auf Konzentration) (die Formulierungen von Finden und Suchen stammen von Bernd Ka). Finden heißt also, im ganzen Raum und in sich selbst weitmöglichst bewusst zu sein. Das schließt Denken, Fühlen (körperlich und emotional), Beziehungen zu anderen mit ein. Im Finden befinden wir uns im freien Spiel aller Möglichkeiten. Je mehr Möglichkeiten wir zur Disposition haben, um

so klarer können wir überhaupt erst Bewusstheit darüber bekommen, was wir tun und wählen.

Denken nicht zu ernst nehmen:

Denkprozesse laufen häufig in Schemata ab und manifestieren so physische, emotionale und psychische Muster. Unsere Gedanken nicht zu ernst zu nehmen im obigen Sinne unsere Aufmerksamkeit nicht durch unsere Gedanken einzuschränken, öffnet uns die Möglichkeit diese Muster zu ändern und somit überhaupt erst in einem tieferen Sinne kommunikationsfähig zu werden (und wirklich zu improvisieren).

Bsp: Eine Mittänzerin macht eine Bewegung, die mir ordinär erscheint, mir nicht gefällt oder mir peinlich ist. Ich distanziere mich innerlich, ohne meine Limitierung, dass ich gar nicht anders kann als mich zurückzuziehen, als solche wahrzunehmen. Die Bewusstheit dessen gäbe mir eventuell die Möglichkeit anders zu reagieren, nicht von diesem Urteils- und Gefühlsmuster abzuhängen und zum Beispiel nichtwertend belustigt oder traurig zu reagieren (oder auch mit Bewusstheit distanziert oder peinlich berührt) und somit ein Bild zu kreieren, das eine Beziehung zweier Menschen, die wirklich aufeinander reagieren, zeigt, und nicht nur zwei Menschen, die unbewusst voneinander davonlaufen, jeder auf seine Bewegungs- und Denkmöglichkeiten insistierend.

Was ist mit dem wissenschaftlichen und logischen Denken? Gehört das in die Tanzimprovisation?

Das ist natürlich eine Möglichkeit. Wenn wir in der Improvisation in ein solches Denken geraten, müssen wir das nicht ausschließen oder vermeiden. Wir sollten es dann aber nicht wichtiger nehmen als alles, was sonst noch passiert: Körperhaltung, Bewegung, wie fühlen wir uns damit, was und wie wir denken oder sprechen. In anderen Worten: wir sollten die Aufmerksamkeit zur Konzentration dazu nehmen.

Fazit:

Denken, Emotionen und Körper sind ineinander verschränkt. Vor allem in der Tanzimprovisation sollte die TänzerIn mit all diesen Aspekten arbeiten, um ein größtmögliches Bewusstsein dessen zu bekommen, was sie wirklich bewegt. Was letztlich in der Tanzimprovisation erarbeitet werden sollte und Produkt dieser mehrdimensionalen Arbeit mit Denken, Emotionen und Körper ist, ist Bewusstheit und Präsenz.

Letzter Gedanke:

Jeder Augenblick enthält seine eigene Wahrheit, die sich auch oft benennen lässt. Sie entsteht aus dem jeweiligen Augenblick und bleibt an ihn gebunden. Das heißt, das Denken (der erste unmanipulierte Moment des Benennens) ist das Resultat der Bewegung des Augenblicks und ist wie deren Verlängerung. Aber ohne die Bewegung verliert sie ihre Wahrheit, und oft schon im nächsten Augenblick ist sie wertlos. Das vor allen Dingen, wenn wir versuchen, das Erfahrene über den Augenblick hinaus festzuhalten.

Hermann Schmitz

Leibliche Bewegung auf dem Grund der Zeit

Bewegung ist, physikalisch betrachtet, eine isomorphe Abbildung zwischen einer lineargeordneten Folge von Orten im Raum und einer ebenso geordneten Folge von Daten in der Zeit; die ordnende Beziehung ist im Raum die konstante oder wechselnde Richtung der Bahn, in der Zeit die Beziehung des Früheren zum Späteren. So versteht schon Aristoteles die Bewegung in seiner übrigens scharfsinnigen Topologie der Bewegungsphasen im 6. Buch seiner *Physik*. Bewegung, so gefasst, ist Ortswechsel. Das ist sie aber nicht immer. Wem plötzlich der Wind heftig ins Gesicht schlägt, der spürt unmissverständlich eine wuchtige Bewegung, die ihn trifft, so etwas wie eine Ohrfeige ohne schlagenden Arm. Dabei bewegt sich aber nichts merklich von einem Ort zu einem anderen; erst wenn der Wind als bewegte Luft aufgefasst wird, hat man so etwas wie den schlagenden Arm der Ohrfeige und die übliche Verdinglichung, die es gestattet, zwischen Ursache, Einwirkung und Effekt zu unterscheiden. Das ist aber nicht mehr als eine nützliche und bewährte Hilfskonstruktion, um heterogene Erfahrungen zusammenzufassen und berechenbar zu machen. Die Bewegung des Windes, ohne gedankliche Zusätze rein aufgefasst, hat nichts von Ortswechsel an sich. Wohl aber modifiziert sie die Zeit. Dem Windstoß entspricht der Schlag, den der Gestoßene empfängt. Stoß und Schlag zerreißen die Dauer und exponieren aus ihr so etwas wie eine Spitze der Zeit, die augenblickliche Gegenwart. Die Bewegung des Windes hat mehr mit der Zeit als mit dem Raum zu tun.

Auf die Zeit werden wir auch verwiesen, wenn wir nach einem Oberbegriff für die Bewegung suchen. Das ist der Prozess, der Vorgang, der Ablauf. Er hat dieselbe Struktur isomorpher Abbildung auf eine geordnete Folge zeitlicher Daten wie die Bewegung, nur dass die abgebildete lineare Ordnung nicht immer in einem Ortswechsel, sondern oft in einer geordneten Folge anderer Art besteht. Diese Struktur macht aber noch keinen Prozess. Eine Ordnung, ebenso eine Struktur aus zwei gleichförmigen Ordnungen, kann nämlich immer nach zwei Seiten abgelesen werden. Es läuft auf das Selbe hinaus, wenn 2 als Quadratwurzel von 4 und wenn 4 als quadratische Potenz von 2 angegeben wird. Dasselbe Verhältnis wird willkürlich in diese oder jene Beziehung zerlegt, ohne dass ein sachlicher Unterschied entsteht. Dagegen haben Prozesse eine einzige Richtung. Man denke an das kürzlich stattgefundenen fürchterlichen Seebeben an der Küste Südasiens (Tsunami). Es macht doch einen gewaltigen sachlichen Unterschied, ob auf fröhlich spielende Urlauber vor prächtigen Hotelpalästen nebst geschäftigen Fischern usw. ein Haufen von Leichen und

Trümmern folgt oder ob sich in umgekehrter Reihenfolge an diese schaurige Szene ein fröhliches Treiben von Menschen anschließt, die sich sonderbarer Weise immer nach hinten bewegen, ohne anzustoßen, und vom Satzende zum Satzanfang hin, umgekehrt wie wir, sprechen. Das eine ist die wirkliche Katastrophe, das andere ein wahrscheinlich nie realisiertes Mirakel.

Dass in die Ordnung eine Richtung kommt, wodurch sie zum Prozess wird, beruht auf dem Fluss der Zeit. Um deutlich zu machen, worum es sich dabei handelt, muss ich einige temporale Grundbegriffe einführen. Die Zeit der Physik, die für den vorhin skizzierten Bewegungsbegriff maßgeblich ist, ist eine reine Lagezeit, die in einer Anordnung von Gegebenem (z. B. von Ereignissen) durch die Beziehung des Früheren zum Späteren oder Gleichzeitigen besteht. Die Zeit, in der die Menschen leben und nach der sie sich richten, hat überdies modale Züge, d. h. Unterschiede von Sein und Nichtsein, an sich. Sie ist eine *modale Lagezeit*, in der sich die Anordnung von Ereignissen durch die reine Lagezeit mit einer Einteilung von Ereignissen und sonstigen Gegebenheiten in die drei (mindestens für Momentanereignisse elementfremden) Klassen der vergangenen, die nicht mehr sind, der gegenwärtigen, die sind, und der zukünftigen, die noch nicht sind, verbindet. Dieser modalen Lagezeit ist obendrein der Fluss der Zeit aufgeprägt. Er besteht darin, dass die Gesamtvergangenheit (die Masse alles Vergangenen als ein Ganzes) beständig wächst, die Gesamtzukunft (in entsprechendem Sinn) beständig schrumpft und die Gesamtgegenwart wechselt, indem sie sich sozusagen in die Zukunft hineinfrisst und dadurch jenes Wachsen und Schrumpfen bewirkt. Nur dieser Fluss der Zeit ergibt einen Grund dafür, die Anordnung der Stadien eines Prozesses, z. B. einer Bewegung im Raum, so aufzuspalten, dass sie vorzugsweise nach einer Richtung abgelesen werden muss und dadurch zum Prozess wird, während die bloße Anordnung – auch bei monotonen Funktionen, wie den so genannten irreversiblen Prozessen der Physik, z. B. dem Wachsen der thermodynamischen Entropie – keine solche Wahl nahe legt. Die Bedeutung des Flusses der Zeit geht aber noch weiter. Er ist nicht nur der Urprozess, der alle anderen Prozesse erst ermöglicht, sondern auch Voraussetzung für die Möglichkeit sinnvollen menschlichen Denkens. Diesem Denken sind komplexe Verhältnisse vorgegeben, im einfachsten Fall zweiseitige wie bei linearer Ordnung, oft auch vielseitige mit mehr als zwei Seiten. Kein Mensch kann diese Verhältnisse auf einen Schlag durchdenken, weil der menschliche Geist darauf angewiesen ist, diskursiv zu verfahren, d. h. vom einen zum anderen überzugehen. Dafür braucht er Zeit, den Fluss der Zeit, und das ist der einzige Schlüssel, den er besitzt, um in die Komplexität der Verhältnisse einzudringen und sie in Netze von Beziehungen zwischen je zwei Gliedern, Referens und Relat, zu zerlegen und aus solchen wieder zusammensetzen. Ohne den Fluss der Zeit hätte der Mensch nichts, was ihm eine Richtung vorgeben könnte, die er zum Aufspalten der

Verhältnisse benötigt; denn in diesen selbst ist nichts davon zu finden. Als Spaltprodukte von Verhältnissen erweisen sich die Beziehungen dadurch, dass sie notwendig umkehrbar sind, indem jede Beziehung von A zu B unvermeidlich die umgekehrte von B zu A nach sich zieht.

Die Wirklichkeit des Flusses der Zeit wird also nicht nur von allen Menschen erfahren, sondern sie ist auch für alle ihre geistigen Betätigungen unerlässlich, obwohl die Physik und mir ihr die von ihr angeleitete Naturwissenschaft in ihrer Theorie keinen Begriff davon hat und also auf vortheoretische Lebenserfahrung zurückgreifen muss, um Prozesswissenschaft werden zu können; aus keiner physikalischen Theorie ergibt sich ein Vorzug für das Jahr 2006, in dem ich gerade schreibe, vor allen anderen Jahren durch den allerdings nicht bleibenden Gewinn der Gegenwart, die in ihm enthalten ist. Dieser Wichtigkeit des Flusses steht aber seine enorme Paradoxie und Schwierigkeit für begreifendes Verständnis gegenüber. Die Zeit ist gemäß ihrem Fluss ein Prozess in der Zeit, da alle Prozesse in der Zeit stattfinden, mit der Gegenwart an der Spitze, die sich in die Zukunft gleichsam hineinfrisst und durch diese Ausbeutung der Zukunft die Vergangenheit verlängert. Wie bei jedem Prozess kann man nach seinem jeweiligen Stand fragen: Wann und wo kommt er an? Dafür gibt es zwei Typen der Antwort. Man kann den Stand des Flusses an der starren Skala einer reinen Lagezeit messen, z. B. der christlichen Zeitrechnung. Dann ergeben sich lauter tautologische Antworten: Am 1. Januar 1000 kommt der Fluss der Zeit am 1. Januar 1000 an, am 1. Januar 2000 am 1. Januar 2000 usw. Durch dieses Messverfahren bleibt man bei der reinen Lagezeit und gewinnt keine Ahnung von einem Prozess. Wenn man darauf verzichtet, kann man eine modalzeitliche Antwort geben, die den Vorzug hat, ein wirklich erlebtes Geschehen zu treffen: Der Fluss der Zeit kommt jetzt an; gerade jetzt vollzieht sich der Wechsel, wodurch etwas, das eben noch zukünftig war, in die Vergangenheit versinkt oder vorbei ist. Aber das bedeutet, dass die wechselnde Gegenwart an der Spitze des Flusses der Zeit bei sich selbst ankommt, denn jetzt ist die Gegenwart. Was bloß bei sich selbst ankommt, rückt aber nicht von der Stelle und macht keinen Prozess. Die wechselnde Gegenwart an der Spitze des Flusses der Zeit kann mit der, die jetzt ist, nicht einfach identisch sein, denn dann gäbe es keinen Fluss der Zeit, und sie kann auch nicht einfach davon verschieden sein, denn dann wäre sie nicht Gegenwart. Hier liegt eine Ambivalenz vor, eine Konkurrenz um Identität, die dem logischen Widerspruch gefährlich nahe kommt; ich habe versucht, ihm durch die Erweiterung der Logik um die Figur einer unendlichfach iterierten und dadurch unendlich schwachen Unentschiedenheit zu entkommen.¹⁵

Der Grund dieser Ambivalenz besteht in einem noch tieferen Prozess, der den Fluss der Zeit erst anstößt, indem er Identität zu Stande bringt. Die Denker, worunter ich hier

¹⁵ Der Spielraum der Gegenwart, Bonn 1999, S. 89-97

ebenso den gemeinen Mann auf der Straße wie auch den Wissenschaftler, in erster Linie den Naturwissenschaftler, verstehe, sind so leichtsinnig, Identität und Verschiedenheit und darüber hinaus sogar die viel kompliziertere Einzelheit, d. h. die Eigenschaft, die Anzahl einer endlichen Menge um 1 zu vermehren, für selbstverständlich zu halten, z. B. in Gestalt der etwas naiven Auskünfte darüber, was in den ersten 3 Sekunden des Urknalls vor etwa 13 Milliarden Jahren geschehen ist, als ob es selbstverständlich sei, dass der Vorrat an Identität und Verschiedenheit für so viele Jahre und so frühe Sekunden ausreiche. Vielmehr beruhen Identität und Verschiedenheit auf einem Geschehen in der Zeit, vorausgesetzt, dass man das Wort „Zeit“ auch für eine ganz primitive Unterschicht in dem, was wir meistens so nennen, gelten lässt, nämlich für die bloße Dauer eines gleichsam pflanzenhaften Dahinlebens und Dahinwährens in Zuständen der Versunkenheit und des Dösens, aber auch in automatischer Routine; da gibt es statt Identität und Verschiedenheit nur ein Kontinuum sich vage überschiebender Fristen, wofür ich den Begriff der chaotischen, sogar konfusen Mannigfaltigkeit eingeführt habe. Um in diesen identitätslosen Weltstoff, der nur im Rückblick entwickelten Denkens zum einzelnen, angebbaren Zustand wird, Identität und Verschiedenheit hineinzutragen, bedarf es eines leiblichen Ereignisses, das Dauer zerreißt, so dass sie als abgeschiedene Gegenwart zurücksinkt und Gegenwart als eine Spitze oder Enge exponiert, die keinen Spielraum zum Ausweichen lässt, so dass sich etwas unverrückbar als dieses präsentiert, das dieses und nichts anderes ist. In solchen leiblichen Ereignissen des Zusammenfahrens oder Gestelltwerdens in Enge versiegt das Gleiten der Dauer, und dafür entsteht Identität oder besser Proto-Identität als die Eigenschaft, eindeutig dieses zu sein, allerdings noch nicht als reflexive Beziehung von etwas zu sich selbst, die nur nachträglich in diese ursprüngliche Identität hineingedeutet wird.

Hier ist Gelegenheit, auf das vorhin besprochene Beispiel des heftigen Windstoßes zurückzugehen; dabei kann es sich nämlich um ein solches Ereignis der Dauer zerreißenden Einbruches oder Andrangs des Neuen handeln, ebenso wie beim plötzlichen Auftreten eines heftigen Schmerzes, z. B. eines bohrenden, reißenden oder stechenden, der, wie diese Beiworte zeigen, in sich eine Bewegung hat, die wie beim Wind ohne Ortswechsel ist. Das einfachste und deutlichste Beispiel ist aber der Schreck, bei dem sich spürbar alles zusammenzieht. In solcher maximalen leiblichen Engung, solange nicht das Bewusstsein schwindet, ist nicht nur Identität der Gegenwart mit Verschiedenheit von der zerrissenen, in Vergangenheit entgleitenden, abgeschiedenen Dauer vorhanden, sondern dieses plötzliche Betroffensein ist viel reicher, aber ohne jede Orientierung durch Bestimmtheit als etwas oder Subsumtion unter Gattungen. Im plötzlichen Betroffensein fällt Identität mit Subjektivität zusammen, indem der Betroffene distanzlos und ohne Selbstbesinnung als er selbst in Anspruch genommen wird, und beide fallen zusammen mit Sein oder Wirklichkeit, die erst

hier als solche aufdringlich wird; ohne die Möglichkeit, am plötzlichen Betroffensein Maß zu nehmen, hätten wir keine Gelegenheit, mit dem von Sein vertraut zu werden, da wir es, wie ich anderswo gezeigt habe¹⁶, weder durch ein begriffliches Merkmal charakterisieren können, ohne schon mit ihm vertraut zu sein, noch es an einer einzelnen Sache ablesen können als etwas, das dazu gehört, dass sie sie selbst ist. Schließlich hat dieser Zustand eine räumliche und eine zeitliche Seite, als absoluter Ort und absoluter Augenblick. Mit „absolut“ meine ich, dass die Eindeutigkeit, hier und jetzt zu sein, nicht abhängt von einer Orientierung in einem System von Daten und Orten, die sich gegenseitig durch Lagen und Abstände bestimmen. Wer von plötzlichem Betroffensein gestellt ist (in dem Sinn, wie Jagdhunde Wild stellen), spürt sich in diesem Sinn absolut hier und jetzt. Die fünf genannten Momente – hier, jetzt, sein, dieses, ich – verschmelzen dann zur Ununterscheidbarkeit, so dass sich die Fünzfzahl erst im Rückblick von der Entfaltung her abzeichnet. Dieses nach fünf Seiten entfaltbare Plötzliche bezeichne ich als die *primitive Gegenwart*.

Die primitive Gegenwart ist ein selten rein dargestellter, meist nur in Näherung vorschwebender Ausnahmezustand, zugleich aber unentbehrlicher Anker menschlicher Welt- und Selbsthabe. Ohne sie gäbe es keine Möglichkeit der Selbstzuschreibung, etwas für sich selbst zu halten, weil solche Identifizierung ein Relat verlangt, das schon bereitstehen muss als etwas, das man für sich selber hält. Wenn alles Selbstbewusstsein Identifizierung wäre, ergäbe sich damit eine unendliche Kette vorausgesetzten Selbstbewusstseins, ehe dieses auch nur einmal zu Stande kommen könnte. Daher muss jeder Selbstzuschreibung ein Selbstbewusstsein zu Grunde liegen, das keiner Identifizierung bedarf, weil Identität und Subjektivität zusammenfallen, und das ist nur in der primitiven Gegenwart zu finden. So wesentlich die primitive Gegenwart, oder wenigstens die Aussicht auf sie, als Stützpunkt des Orientiertseins demnach auch ist, so wenig kann sie das Leben füllen, wenn sie sich nicht entfaltet. Diese Entfaltung geschieht nach zwei Seiten. Eine davon ist die Entfaltung in leibliche Dynamik und leibliche Kommunikation, die dem Menschen mit den Tieren gemein ist. Der leiblichen Engung, deren Maximum in primitiver Gegenwart erreicht ist, entgegnet die in Weite zurückführende leibliche Weitung, und aus beiden bildet sich der vitale Antrieb, der durch seine Reizempfänglichkeit und Zuwendbarkeit zu empfangenen Reizen den Menschen wie das Tier zum Mitmachen befähigt. Wenn die Engung im heftigen Schreck aushakt, ist der Antrieb erstarrt und gelähmt; wenn die Weitung sich von Engung freimacht, wie beim Einschlafen oder Dösen in der Sonne usw., ist er erschlaft; daran zeigt sich, dass er nur in der Konkurrenz beider gegenläufiger Tendenzen möglich ist. Diese Konkurrenz wird schon im Spüren am eigenen Leib zum Dialog, z. B. im Verhältnis zum Schmerz, gegen den man sich sowohl engend sperrt (Ballen der Fäuste,

¹⁶ ebd. S. 20-32, 35f.

Zusammenbeißen der Zähne) als auch durch Weitung im Wegdrängen und im ausbrechenden Schrei durchzusetzen sucht. Mit dem Schmerz muss man sich auseinandersetzen, weil er nicht nur eigener Zustand, sondern auch eindringender Widersacher ist; deswegen kann man in ihm nicht aufgehen wie in der nicht minder peinlichen Angst, wenn sie panisch wird. Ein solcher Dialog in der Dimension von Engung und Weitung geht in anderen Fällen weit über den spürbaren eigenen Leib hinaus, weil der vitale Antrieb diesen übergreift und durch Brückenqualitäten, die ebenso an ihm zu spüren wie an Begegnendem wahrzunehmen sind, dialogisch ebenso mit Belebtem wie mit Unbelebtem zusammenschließt. Dieser Zusammenschluss ist teilweise antagonistisch, teilweise solidarisch. *Antagonistische Einleibung* beruht auf starrer oder fluktuierender Verteilung der Dominanzrolle; fluktuierend ist sie z. B. beim Blickwechsel, starr z. B. bei drohender Näherung einer wuchtigen Masse, z. B. eines heranfliegenden Steines, an dem der Blick des Bedrohten wie gebannt hängt, so dass durch Übernahme der Bewegungssuggestion des Objekts durch den Blick in das motorische Körperschema die geschickte Ausweichbewegung gelingt, obwohl man den eigenen Körper dann gar nicht sieht. *Solidarisch*, nämlich ohne Verteilung der Dominanzrolle, ist die Einleibung z. B. bei gemeinsamem Singen, Musizieren, Rudern, Sägen, durch Rufen, Klatschen, Trommeln, durch Alarmschreie. Alle sozialen Kontakte beruhen auf antagonistischer oder solidarischer Einleibung.

Der andere Weg der Entfaltung primitiver Gegenwart ist der sonst von mir geradezu „Entfaltung der Gegenwart“ genannte, an dem nur die Menschen teilnehmen, wenn sie über die ersten Lebensmonate hinaus sind und sich normal entwickeln. Grundlegend ist dafür die Bereicherung der Identität zur Einzelheit. Einzel ist, was die Anzahl einer endlichen Menge um 1 vermehrt. Mengen sind immer Mengen der ..., also Umfänge von Gattungen in ganz weitem Sinn, von denen ihre Elemente die Fälle sind. Gattungen und die Bestimmtheit als Fall durch sie werden erst zugänglich, wenn aus Situationen mit ganzheitlich-binnendiffuser Bedeutsamkeit, mit denen Tiere durch Rufe und Schreie umgehen, einzelne Bedeutungen, d. h. Sachverhalte, Programme und Probleme herausgeholt werden, die die Gattungen mit Inhalt füllen; dazu bedarf es der satzförmigen Rede, die den Menschen auszeichnet. Tiere und Säuglinge gehen schon sicher mit Identität und Verschiedenheit um, ohne die es keine antagonistische Einleibung und keine vor Verwechslungen geschützten routinierten oder instinktiven Handlungen gäbe; die Ergänzung der Identität durch Bestimmtheit als Fall von etwas macht Einzelheit möglich. Dadurch werden die anderen vier Seiten der primitiven Gegenwart zur Entfaltung befähigt. Der absolute Ort entfaltet sich zu einem in die Weite ausgespannten System relativer Orte, die sich gegenseitig durch Lagen und Abstände bestimmen und sogar den absoluten Ort des spürbaren Leibes in ihr Netz einfangen. Der

absolute Augenblick entfaltet sich zu einem System relativer, durch die Beziehung des Früheren zum Späteren oder Gleichzeitigen angeordneter Augenblicke, und so entsteht über der primitiven Gegenwart die modale Lagezeit, aus der die Physik eine reine Lagezeit abstrahiert. Das Sein ergänzt sich durch das Nichtsein, in das Identisches und Einzelnes projiziert werden kann, so dass Erinnerung, Erwartung, Phantasie, Planung und anderes möglich werden. In der Dimension der Subjektivität entsteht ein einzelnes Subjekt als Person, d. h. als Bewussthaber mit Fähigkeit zur Selbstzuschreibung, mit einer Domäne des Eigenen, nämlich persönlicher Situation und persönlicher Eigenwelt, gegenüber einer persönlichen Fremdenwelt. Die Summe dieser Entfaltungsweisen ergibt die Welt als Feld oder Rahmen für freie Streuung der Einzelheit in einem Ortsraum, d. h. einem die Weite überdeckenden System relativer Orte, in einer modalen Lagezeit, eine Welt mit Sein und Nichtsein, mit Eigenem und Fremdem. Personen leben als solche in der Welt, d. h. in entfalteter Gegenwart. Dieses Leben ist aber immer zugleich ein Leben in primitiver Gegenwart vor der Vereinzelung. Es ist ja nur möglich durch die Fähigkeit satzförmiger Rede, die aus der Bedeutsamkeit von Situationen einzelne Bedeutungen (nämlich Sachverhalte, Programme, Probleme) expliziert und dadurch Gattungen für die Ergänzung der Identität zur Einzelheit bereitstellt. Die satzförmige Rede ist aber stets Sprechen einer Sprache, d. h. sprechender Gehorsam gegen die zur gewünschten Darstellung von Sachverhalten, Programmen und Problemen der Sprache entnommenen Rezepte, d. h. Sätze. Diese Entnahme ist beim Könner genau so instinktiv treffsicher wie das Laufen und das Kauen, d. h. die passenden Sätze werden gefunden und kombiniert, ohne sie vor dem Sprechen als einzelne zu mustern und auszuwählen. Im Verhältnis zur Sprache lebt also der kompetente Sprecher in primitiver Gegenwart, wie im Verhältnis zum Besprochenen in entfalteter Gegenwart.

Dieses Doppelleben in entfalteter und in primitiver Gegenwart ist ebenso bezeichnend für die leibliche Bewegung der Person. Einen Ortsraum gibt es erst in entfalteter Gegenwart. Relative Orte bestimmen sich gegenseitig durch Lage- und Abstandsbeziehungen an ihnen befindlicher Gegenstände. Diese Beziehungen werden an umkehrbaren Verbindungsbahnen von Blickzielen abgelesen und können daher bequem umgekehrt werden, der Abstand sogar als symmetrische Beziehung. Er bedarf der leibfremden Fläche – am eigenen Leib, unabhängig vom Besehen und Betasten des eigenen Körpers, kann man keine Fläche spüren –, um das Netz der Verbindungsbahnen so zu stabilisieren, dass es nicht bei jedem Wechsel der Zuwendung neu geknüpft werden muss; der Eintrag in die Fläche als Unterlage sorgt für die Stabilisierung. Mit der Fläche entfremdet sich der Raum in gewisser Weise dem Leib, seiner Dynamik und Kommunikation, und diese Entfremdung überträgt sich auf den Ortsraum. Der leibliche Raum, in dem sich leibliche

Dynamik und leibliche Kommunikation frei entfalten können, ist statt dessen ein reiner Richtungsraum. Richtung ist mit Engung und Weitung zusammen eine Grundform leiblicher Dynamik und selbst eine Art von Weitung, aber keine, die antagonistisch mit Engung konkurriert oder sich von ihr löst, sondern eine Bahnung, die unumkehrbar aus der Enge in die Weite führt und beide vermittelt, eventuell sogar die Engung mitnimmt. Beispiele leiblicher Richtung sind der Blick, das Ausatmen, das Schlucken und die Bahnen des motorischen Körperschemas. Die menschliche Person verfügt über zwei Systeme der Orientierung am eigenen Leib und Körper: das perzeptive und das motorische Körperschema. Das perzeptive Körperschema ist das aus Erfahrungen des Sehens und Tastens gewonnene habituelle Vorstellungsbild vom eigenen Körper. Mit ihm findet man auch bei geschlossenen Augen bequem die Lage und Haltung der eigenen Körperteile. Es ist ortsräumlich organisiert, mit umkehrbaren Verbindungsbahnen, an denen Lagen und Abstände nach beiden Seiten abgelesen werden können. Nicht so das motorische Körperschema, das die unwillkürliche und willkürliche geführte, d. h. nicht chaotisch verwirrte, Eigenbewegung organisiert und steuert. Weil die Eigenbewegung meist den ganzen Körper in Anspruch nimmt, muss es im Gegensatz zum perzeptiven Körperschema selbst ganzheitlich sein, d. h. einen beharrlichen Lageplan zum koordinierten Einsatz aller beweglichen Körperteile enthalten: Die rechte Hand muss immer rechts, der Fuß immer weiter weg als die Hüfte und das Knie (selbst wenn er einmal höher gehalten wird) usw. sein. Dieser Lageplan setzt eine einheitliche Bezugsstelle voraus, von wo aus etwas näher oder ferner, mehr rechts oder links usw. ist. Während die Zielpunkte der Orientierung, die beweglichen Körperstellen, für den motorischen Einsatz prompt zu finden sind, ist das für den Quellpunkt, die Bezugsstelle als Zentrum, nicht oder nur durch Grübeln mit fragwürdigem Erfolg möglich. Daraus ergibt sich, dass das motorische Körperschema nicht durch Lagen und Abstände über umkehrbaren Verbindungsbahnen, sondern durch unumkehrbare Richtungen organisiert ist. Eine dieser Richtungen ist der Blick; deswegen kann das, was er auffängt, ohne Zwischenzeit prompt in das motorische Körperschema übernommen und zur abgestimmten Reaktion genutzt werden, wie im angeführten Beispiel der geschickten Ausweichbewegung bei drohender Näherung einer wuchtigen Masse.

Alle flüssige Motorik ist richtungsräumlich durch Aneignung der Bewegungsbahn an das motorische Körperschema. Beim Erwerb einer motorischen Kompetenz, z. B. Schwimmen, Tanzen, Radfahren, Klavierspielen, Maschinenschreiben lässt sich fast immer eine Anlernphase, in der die Orientierung ortsräumlich durch Beachtung von Lagen und Abständen, z. B. der Arme, Beine und Füße, stattfindet, von einer Phase erlangter Meisterschaft oder Kompetenz unterscheiden; wenn die Schwelle überschritten wird, „sitzt“ die Bewegung im motorischen Körperschema, und Lagen und Abstände spielen höchstens

noch eine Nebenrolle. Aber auch das Gegenteil kommt vor, der Verlust flüssiger Motorik durch Rückkehr zur ortsräumlichen Orientierung. Heinrich v. Kleist beschreibt in seinem Aufsatz *Über das Marionettentheater* den Fall eines Jünglings mit ungewöhnlich graziösen Bewegungen, der im Bade zufällig die Haltung der antiken Bronzestatue des Dornausziehers annahm und seinen Freund darauf aufmerksam machte; dieser stellte sich aus erzieherischen Gründen, um der Eitelkeit vorzubeugen, verständnislos, worauf der Jüngling die Stellung bewusst nachzustellen suchte und zu Übungen vor dem Spiegel überging, in deren Verlauf er bald alle Anmut der Bewegung verlor. Kleist bringt den Fall nur als Beispiel für die Unterlegenheit des Bewusstseins vor, aber konkreter handelt es sich um die Selbstentfremdung der leiblichen Eigenbewegung durch ortsräumliche statt richtungsräumlicher Orientierung. Zur freien richtungsräumlichen Entfaltung gelangt das motorische Körperschema in der unwillkürlichen oder von einem Darstellungsimpuls getragenen Gebärde; andererseits fügt es sich zwanglos in die weitgehend ortsräumliche optische Orientierung ein, wenn für zielgerichtete Bewegungen eine Orientierung an Lagen und Abständen erforderlich ist.

Die unumkehrbaren Richtungen, die den leiblichen Richtungsraum gliedern, gehen aber nicht nur aus der Enge des Leibes hervor wie der Blick und das Ausatmen, sondern kommen auch auf den absoluten Leibesort zu, in Gestalt von Bewegungssuggestionen, d. h. Vorzeichnungen von Bewegung über das Ausmaß der wirklich ausgeführten Bewegung hinaus oder auch an ruhenden Gestalten. Alle Gebärden erhalten ihren Gebärdesinn durch solche Bewegungssuggestionen, z. B. das Zeigen mit dem Finger auf Nahestehende, das als unschicklich gilt und peinlich wirkt – besonders, wenn so Zeigende allseits herumstehen –, weil die harmlose kleine Bewegung durch die ihr aufgeladene Bewegungssuggestion den Gezeigten gewissermaßen aufspießt. Wenn der Finger diesen berührte, wäre der Effekt verschwunden, weil kein Raum für die suggerierte Fortführung der Bewegung mehr wäre. Lärm kann dieselbe Bewegungssuggestion besitzen und heißt deswegen „stechender“ Lärm. Die Musik ist das eigentliche Königreich der Bewegungssuggestionen, die sich z. B. in der spontan solidarische Einleibung stiftenden Wirkung des Gesangs oder in der Inspiration von Bewegung durch Tanzmusik erweisen. Diese spontane Verleiblichung gelingt so glatt, weil Bewegungssuggestionen Brückenqualitäten sind, die ebenso an Gestalten wahrgenommen wie am eigenen Leib gespürt werden. Rhythmus ist z. B. die einer Sukzession als solcher, unabhängig von der Qualität des Sukzedierenden, eingeprägte Bewegungssuggestion, besonders im Schall. Daher werden Gedichte, die dem Hörer oder Leser gleichsam unter die Haut gehen sollen, eher in Versen als in der rhythmisch schwächeren Prosa verfasst; die Bewegungssuggestion als Brückenqualität sorgt für den Transport. Auch den ruhenden Gestalten sind Bewegungssuggestionen eingeprägt; ich habe ein Verfahren entwickelt, das

es gestattet, typischen Raum- und Körperformen Bewegungssuggestionen und diesen Typen leiblicher Dynamik zuzuordnen.¹⁷ Was ins Auge fällt, sind weniger Sinnesqualitäten der seit Jahrtausenden in Physiologie und Psychologie studierten Art, also Farben, Töne und Gerüche, Figuren und Größen usw., als vielmehr Bewegungssuggestionen, die z. B. an der Haltung, der Bewegungsweise, der Blickweise, den Gesichtszügen eines Gesprächspartners abgelesen werden. Weil dafür die Differenzierungsfähigkeit und die Worte fehlen, fällt die Beschreibung oft beschämend dürftig aus, wenn die Polizei einen Zeugen, der gerade mit einem Verbrecher zu tun hatte, nach steckbrieffähigen Merkmalen fragt, aber daraus darf man nicht schließen, der Zeuge habe nicht richtig hingesehen; er hat nur anderes gesehen, worauf er sich sogar sensibel einstellt, ohne es verbalisieren zu können: Er hat den Anderen am eigenen Leib gespürt. Das sind Bewegungssuggestionen und synästhetische Charaktere; solche Charaktere sind eine andere, hier nicht zur Erörterung anstehende Klasse leibnaher Brückenqualitäten. Die Gestaltqualitäten, die Christian v. Ehrenfels als das integrierende Merkmal ganzheitlicher Gestalten wie der Melodien auszeichnete, dürften im Wesentlichen Bewegungssuggestionen und synästhetische Charaktere sein.

Der leibliche Raum unterhalb des Ortsraumes, in dem sich leibliche Dynamik und leibliche Kommunikation sowohl im präpersonalen Leben als auch in der flüssigen Motorik der Personen entfalten, ist erfüllt von einem Konzert unumkehrbarer Richtungen, die teils aus der Enge des eigenen Leibes in die Weite hervorgehen, teils als Bewegungssuggestionen einstrahlen, die von ruhenden oder in Bewegung befindlichen Gestalten oder von Bewegungen, denen sie aufgeladen sind, ausgehen. Die Richtungen des Schalls sind von dieser Art. Wie die eigenen leiblichen Richtungen unter Führung durch den Blick mit diesen entgegenkommenden kooperieren, habe ich schon kurz am Beispiel des geschickten Ausweichens vor einer in drohender Näherung befindlichen wuchtigen Masse angedeutet. Ein anderes Beispiel ist der glatte Verkehr auf den dicht bevölkerten Gehwegen großer Städte. Er verläuft nur deswegen weitgehend reibungslos, weil die Passanten mit flüchtigen, achtlosen Blicken, während ihre Gedanken auf ihre Wegziele gerichtet sind, an den Bewegungssuggestionen der Bewegungen entgegenkommender Passanten, sowohl des nächsten als auch der daneben und dahinter auftauchenden, ablesen, auf welche Bewegungen sie sich gefasst zu machen haben, und ihr motorisches Verhalten darauf einstellen. Eine noch größere Virtuosität im Umgang mit Bewegungssuggestionen begegnender Gestalten muss der Autofahrer entwickeln, weil er wuchtigere und geschwindere Massen zu bewegen hat als der Fußgänger. Der Normalfall des Sehens ist dieser optisch-motorische, nicht das ruhige Zusehen. Zu den bisher betrachteten, sämtlich von Sendern ausgehenden Richtungen kommen im leiblichen Raum die abgründigen, die

¹⁷ System der Philosophie Band II Teil 2 S. 44-69, mit Anwendung auf architektonische und ornamentale Formen S. 149-247; Die Liebe, S. 140-146; Situationen und Konstellationen, S. 172-176

ohne bestimmbare Quelle aus der Weite hervor den Leib treffen. Ein Muster solcher abgründigen Richtungen ist die reißende Schwere, die den Menschen, der ausgleitet und entweder schon abstürzt oder sich gerade noch fängt, befllt und mit sich zieht. Es handelt sich um den Überfall durch eine sozusagen anonyme ergreifende Macht, die bloß am eigenen Leibe gespürt wird, wie der Schmerz als eindringender Widersacher, aber nicht wie dieser auch als eigener leiblicher Zustand. Abgrndig in diesem Sinn sind auch die Richtungen der Gefühle, die nicht, wie die Menschen seit Demokrit und Platon glauben, private Seelenzustände sind, sondern flchenlos räumliche Atmosphären, die den Betroffenen leiblich spürbar ergreifen, indem sie ihm durch Bewegungssuggestionen spontan ein kompliziertes, charakteristisches Ausdrucks- und Gebrdeverhalten eingeben; die betroffene Person reagiert auf diese Ergriffenheit mit Preisgabe und/oder Widerstand. Gefühle als Atmosphären können sich durch Bewegungssuggestionen und synästhetische Charaktere allen Gestalten, auch Stimmen, Blicken und Bewegungen, so anlagern, dass sie mit diesen leibnahen Brückenqualitäten auf den wahrnehmenden Leib bergreifen und so den Menschen ergreifen. Auf diese Weise wirkt z. B. vom Gefhlston her eine Wohnung, die wir betreten, oder ein Fremder, der ins Zimmer kommt, sogleich einladend und behaglich oder unheimlich oder eisig oder von sympathischer Wärme.

Unter allen Bewegungen haben die leiblichen den Vorzug, sich über den vitalen Antrieb an die primitive Gegenwart anzuschließen, die in der dargelegten Weise die Quelle der modalen Lagezeit und damit Voraussetzung aller Prozesse und also auch aller Bewegungen ist. Das Geschehen der primitiven Gegenwart, d. h. das Zerreißen der Dauer, die in Vergangenheit sinkt, mit Exposition der Gegenwart unter dem Druck des in sie eintretenden Neuen kann als *reine Modalzeit* bezeichnet werden, weil der modale Gegensatz von Sein und Nichtmehrsein hier rein, also ohne Einmischung der Früher-Später-Beziehung, dargeboten ist. ber dem Einbruch der primitiven Gegenwart schließt sich wie über einer Wunde die Dauer wieder zusammen, und das Leben geht weiter, indem der in der Enge des Plötzlichen gleichsam gestaute vitale Antrieb wieder zum beweglichen Spiel des Antagonismus von Engung und Weitung findet. Das Verhältnis des Plötzlichen zur Dauer in der reinen Modalzeit ist gewissermaßen auch ein Verhältnis zwischen Engung und Weitung, so dass die eine Struktur sich in der anderen analog fortsetzt. Das Zurcktauchen des Plötzlichen in sich wieder herstellende Dauer ist ein bloß widerfahrendes, erlittenes Geschehen; die zeitliche Dauer bietet keinen Spielraum aktiver Gestaltung an. Anders verhält es sich mit dem Ausweg aus der primitiven Gegenwart nach ihrer räumlichen Seite; da hat sie die Weite als Feld aktiver Entfaltung vor sich, im Sinn meiner Definition: „Aktivität liegt vor, wenn die Zuwendung des vitalen Antriebs zu einem Reiz oder Thema dem eigenen

Streben gemäß ist.“¹⁸ Dieses aktive Hervorgehen aus primitiver Gegenwart ist leibliche Eigenbewegung; sie wartet nicht auf das Plötzliche, gleicht aber die in der Engung enthaltene Neigung zur plötzlichen Enge durch den gleitenden Schwung aus, der der unzerrissenen, gleitenden Dauer nahe steht. Ebenso wie das Gleiten gehört aber der Bruch, die Pause, die Hemmung zum Vermögen leiblicher Eigenbewegung, und dadurch wendet sie sich dem Plötzlichen zu. Beides in einer willkürlich gestaltbaren, den Leib und den Körper ganzheitlich umfassenden Gebärde zweckfrei darzubieten, ist die Aufgabe und Leistung des Tanzes. Er verkörpert damit den grundlegenden Antagonismus, der die Zeit und den Leib durchzieht und die Welt als entfaltete Gegenwart möglich macht.

¹⁸ Neue Grundlagen der Erkenntnistheorie S. 212

Christiane Berger / Robert Gugutzer

Bewegen und Spüren

Zur Verständigung und Bewegungskoordination im Tango Argentino

Wie gelingt es einem Tanzpaar, seine Bewegungen während des Tanzens ohne zuvor eingeübte Bewegungsfolgen aufeinander abzustimmen? Wie, anders formuliert, verständigt sich das Tanzpaar und wie koordiniert es seine Bewegungen?

Diesen Fragen möchten wir am Beispiel des Tango Argentino aus zwei verschiedenen Blickwinkeln nachgehen, die wir miteinander in einen Dialog treten lassen: Einerseits werden wir aus einer bewegungsanalytischen Perspektive die Körperbewegungen eines Tanzpaares betrachten, andererseits aus einer leibphänomenologischen Perspektive die Selbstaussagen der Tänzer analysieren. Während also der bewegungsanalytische Zugang die Körperbewegungen aus der (gleichwohl einfühlenden) Außenperspektive des Beobachters in den Blick nimmt, fokussiert der leibphänomenologische Ansatz das spürende Erleben aus der (über sprachliche Objektivierungen vermittelten) Innenperspektive der Tänzer. Die beiden Perspektiven beleuchten somit die nicht-sprachliche Verständigung zwischen den beiden Tanzpartnern aus zwei sich ergänzenden Blickwinkeln. Unsere These ist, dass diese Verständigung durch die Verschränkung von Bewegen und Spüren in und zwischen den Tanzenden gelingt: Die Tanzpartner verständigen sich, indem beide Tänzer nicht nur die eigenen, sondern ebenso sehr die Körperbewegungen des Partners spürend wahrnehmen.

Wir baten zwei Tango-Tänzer, denen wir die Namen Irene und Knut gegeben haben, für uns miteinander einen Tango zu tanzen und diesen mit einer Videokamera aufzeichnen zu dürfen. Im unmittelbaren Anschluss an den Tanz, den wir in einem Berliner Tango-Salon¹⁹ aufnahmen, haben wir beide getrennt voneinander interviewt. Wir wollten wissen, wie sie den Tanz erlebt haben, wie sie sich verstanden und wie sie sich selbst und ihren Partner wahrgenommen haben. Die Videoaufzeichnung haben wir sodann für die Bewegungsanalyse genutzt, die verschriftlichten Interviews zur Analyse aus der leibphänomenologischen Perspektive.

Bevor wir uns im Folgenden dem Tanz von Knut und Irene zuwenden, den wir vor dem Hintergrund unseres theoretischen und praktischen Wissens über den Tango Argentino analysieren werden, stellen wir die Geschichte und einige zentrale Merkmale des Tango Argentino kurz vor und führen einige Begriffe der Leibphänomenologie ein.

¹⁹ Herzlichen Dank an Ester & Chiche vom Salón Urquiza, Berlin.

Tango Argentino

Der Tango Argentino entstand an der Wende zum 20. Jahrhundert im Mündungsgebiet des Rio de la Plata (Buenos Aires sowie Montevideo und deren Umland).²⁰ Er ist nicht zu verwechseln mit dem sog. europäischen Tango, der zum Kanon der Standardtänze gehört. Zwar entwickelte sich der europäische aus dem argentinischen Tango, als dieser aus Südamerika nach Europa kam. Doch ist der Tango englischen Stils wesentlich modifiziert, insbesondere in Hinblick auf die Paarhaltung, den Bewegungskanon und den Charakter der Bewegungen. Im Folgenden werden wir der Einfachheit halber kurz von „Tango“ sprechen, immer aber Tango Argentino meinen. Präziser beziehen wir uns auf eine Form dieses Tanzes, wie sie heute in Berlin unter dem Label Tango Argentino von Irene und Knut getanzt wird. Ihr Stil ist – entsprechend der Schule, in der sie lernen – am Estilo Villa Urquiza orientiert. Dieser Stil wurde in den 1940ern Jahren, der sog. ‚Goldenen Ära‘ des Tango, im Stadtteil Villa Urquiza im Norden von Buenos Aires begründet. Er zeichnet sich bei großer Klarheit in den Bewegungen durch betonte Eleganz und Subtilität aus, die das Zuschauertun von spektakulären Figuren vermeidet. Als Grundlage lehrt dieser Tangostil das elegante Schreiten mit langen, fließenden Schritten und eine entspannte, formschöne Umarmung des Paares.

An diesen Erläuterungen zum Urquiza-Stil wird deutlich, dass Tango – und das sollte gerade auch bei einem Thema und einer Methode wie der unseren, die an der subjektiven Wahrnehmung und der individuellen Praxis zweier Tangotänzer ansetzt, nicht vergessen werden – eine historisch entstandene und diskursiv verortete sozio-kulturelle Körper- und Bewegungstechnik ist, in die sowohl die Wahrnehmungen als auch die Bewegungen der Tänzer eingebettet sind (vgl. Elsner 2000; Villa 2006). Der erlernte Stil prägt die Auswahl der Schritte und Bewegungen sowie die Art, wie sie ausgeführt werden. Zusammen mit den vermittelten Verhaltensformen und der Ästhetik bilden diese stilspezifischen Bewegungsregeln den überindividuellen Kontext, in dem sich die Tänzer als Individuen bewegen.

Will man die grundlegenden Eigenarten des Tango benennen, so kann man ihn als improvisierten Paartanz²¹ beschreiben. Das bedeutet, dass die Reihenfolge der Schritte vor dem Moment ihrer Ausführung nicht festgelegt ist, wenngleich – je nach Stil variierende – Regeln zu Haltung, Schritten und Figuren existieren, die sicherstellen, dass der Tanz als Tango identifizierbar bleibt. In diesem durch den Stil festgelegten Rahmen komponieren die Tänzer während des Tanzens ihre Schritte. Die Tatsache, dass die Bewegungsfolgen nicht vorgegeben sind, erfordert eine präzise Verständigung über den jeweils folgenden Schritt. Diese Verständigung findet auf der Grundlage der erworbenen tangospezifischen

²⁰ Vgl. zur Geschichte des Tango Argentino z.B. Birkenstock/Rüegg 1999; Elsner 2000.

²¹ Wir beziehen uns ausschließlich auf den Tango als Gesellschaftstanz, den sog. Salón-Tango, der sich vom Bühnentango – neben anderen Merkmalen – dadurch unterscheidet, dass er ausschließlich improvisiert ist, also im Moment des Tanzens entsteht.

Tanztechnik sowie auf der Übereinkunft statt, dass es zwei klar definierte und voneinander geschiedene Rollen gibt: Einer der beiden Tanzpartner übernimmt die führende, der andere die folgende Rolle, wobei traditionell wie auch in unserem Fall der Mann führt und die Frau folgt.

Leib und leibliche Kommunikation

Um die Binnenperspektive der Tanzpartner begrifflich fassen zu können, um also möglichst genau beschreiben zu können, welche Rolle das Sich-Spüren bei der Bewegungskoordination und -verständigung im Tango Argentino spielt, greifen wir auf die Leibphänomenologie von Hermann Schmitz zurück (vgl. zusammenfassend Schmitz 1985, 1992). Die Leibphänomenologie von Schmitz eignet sich dazu, weil sich die Tanzpartner beim Tango Argentino nicht visuell, sondern spürend wahrnehmen, und Schmitz als *der* Philosoph des Spürens bezeichnet werden kann. In Hinblick auf die hier interessierende Fragestellung sind vor allem Schmitz' Leibbegriff und sein Konzept der „leiblichen Kommunikation“ von Bedeutung.

Mit „Leib“ ist bei Schmitz das leibliche Spüren gemeint, das er als eine Form von Wahrnehmung bezeichnet, die betroffen macht. Leibliches Spüren ist eine Erfahrung, die affektiv nahe geht, die ergreift. Leibliches Spüren ist damit eine „subjektive Tatsache“ (Schmitz 1992: 239ff.), weshalb man korrekterweise auch nicht von dem Leib spricht, sondern von meinem oder deinem Leib. Im Vergleich dazu ist der sicht- und tastbare Körper auch eine objektive Tatsache, insofern er von außen wahrnehmbar und fremden Blicken sowie Eingriffen ausgesetzt ist. Wenn im Weiteren von Leib und Körper die Rede ist, dann in eben diesem Sinne von Leib als spürbare Selbstwahrnehmung und Körper als sichtbare Fremdwahrnehmung (wobei mit letzterem hier immer Körper in Bewegung gemeint ist).

Ein zentrales Merkmal des Leibes ist dessen räumliche Struktur. Schmitz hat die räumliche Struktur des Leibes in Gestalt eines Kategoriensystems entwickelt, dessen grundlegendes Gegensatzpaar „Enge“ und „Weite“ sind: „Leiblich sein bedeutet in erster Linie: Zwischen Enge und Weite in der Mitte zu stehen und weder von dieser noch von jener ganz loszukommen, wenigstens so lange, wie das bewusste Erleben währt“ (ebd.: 45). Das spürbare leibliche Befinden bewegt sich immer zwischen den beiden Polen Enge und Weite. Die Enge wird dabei zum Beispiel bei Schreck, Angst, Schmerz, Hunger oder Wut als „Spannung“ spürbar, während die Weite als „Schwellung“ erfahrbar wird etwa in dem Sinne, wie man von einer stolzgeschwellten Brust spricht, oder dass es einem weit ums Herz wird, oder in der Erleichterung, im Dösen, in der Entspannung, beim Einschlafen usw. Enge und Weite stehen dabei in einer „dynamischen Konkurrenz“ (ebd.: 46), das heißt, mal überwiegt ein Engegefühl, dann wieder eine Weitegefühl, doch lösen sie sich im bewussten Erleben nie ganz voneinander. Vermittelt wird diese leibliche Dynamik von „Engung“ und „Weitung“ durch die „leibliche Richtung“ (ebd.). Leibliche Richtung bezeichnet eine spürbare Tendenz, die von

einer gespürten Enge in Richtung gespürter Weite führt. Im Ausatmen beispielsweise vermittelt die leibliche Richtung von der Enge zur Weite im Körperinnenraum, während sie etwa im Blick über den eigenen Körper hinausweist auf den ihn umgebenden Raum, wodurch dieser leiblich erfahrbar wird.

Für die hier verfolgte Fragestellung ist entscheidend, dass dieser innerleibliche „Dialog von Engung und Weitung“ (ebd.: 53) nicht nur im einzelnen Subjekt stattfindet, sondern ebenso zwischen zwei und mehreren Subjekten vonstatten geht. In der Begegnung von zwei oder mehreren Menschen wird dieser innerleibliche zu einem zwischenleiblichen Dialog. Möglich wird dies, da die verschiedenen individuellen Leiber eine räumlich-strukturelle Ähnlichkeit aufweisen. „Weil das leibliche Befinden in sich dialogisch ist, kann es ohne Änderung seiner Struktur auf Partner verteilt werden, die die antagonistischen Tendenzen gegeneinander ausspielen“ (ebd.: 54f.). Schmitz nennt solche Vorgänge, in denen sich spontan ein überindividueller, gemeinsamer Leib bildet, „leibliche Kommunikation“ bzw. „Einleibung“ (vgl. ebd.: 175-217).

Für die Art und den Verlauf der leiblichen Kommunikation ist wesentlich, wer von den beiden Partnern die dominante Rolle der Enge bzw. Spannung innehat. Denn so, wie die innerleibliche Dynamik von der Enge in Richtung Weite führt, verläuft auch die zwischenleibliche Dynamik vom Engepol des einen Partners in Richtung Weitepol des anderen. Behält hierbei einer der beiden Partner konstant die dominante Rolle, nämlich Träger der Enge des übergreifenden Leibes zu sein, spricht Schmitz von „einseitiger Einleibung“; wechselt hingegen die Rolle der dominierenden Enge bzw. Spannung zwischen den Partnern hin und her, handelt es sich um „wechselseitige (antagonistische) Einleibung“. Diese wechselseitige antagonistische Einleibung ist der entscheidende Verständigungsmodus im Tango Argentino.

Dissoziation von Ober- und Unterkörper

Körperliche Grundlage der leiblichen Verständigung der beiden Tanzpartner ist die Dissoziation von Ober- und Unterkörperbewegungen: Beide Tänzer spiralisieren und entspiralisieren ihren Körper, indem sie ihren Oberkörper unterhalb der Rippen gegen ihren Unterkörper verdrehen. Da ihre Oberkörper durch die Umarmung flexibel miteinander verbunden sind, kann die Folgende die Oberkörperbewegungen des Führenden aufnehmen und sie in Fußdrehungen und Schritte umsetzen. Auf diese Weise gibt der Führende über seine Oberkörperbewegungen der Folgenden zu verstehen, welche Schritte sie setzen soll. Aufgabe der Folgenden ist es daher nicht, zu spüren, welche Schritte der Führende setzt, sondern zu spüren, was er ihr über den Oberkörper zu verstehen gibt. Auf diese Weise müssen Schritte und Oberkörperführung als zwei unterschiedliche, wenngleich verbundene Aktionsbereiche verstanden werden.

Entsprechend ist die Aufgabe des Führenden nicht nur, selbst zu gehen, sondern zugleich über seine Oberkörperbewegungen die Schritte der Folgenden zu führen. Umgekehrt

bedeutet dies, dass der Führende die Schritte der Folgenden auf verschiedene Arten und Weisen begleiten kann. Die Schrittbewegungen der beiden Tanzpartner sind daher nicht zwingend spiegelverkehrt, was dem Tanz eine hohe Komplexität verleiht. Tango verlangt dem Führenden eine doppelte Entscheidung ab: welchen Schritt er selbst ausführen will und zugleich, welchen Schritt die Folgende setzen soll. Die Koordination dieser beiden Aktionen läuft über die Oberkörper der beiden Tanzpartner. Genau betrachtet gibt es daher im Tango nicht nur zwei, sondern sogar drei miteinander gekoppelte Aktionsbereiche: die Schritte des Führenden, die Bewegungen der Oberkörper und die Schritte der Folgenden.

Wir werden nun einen vertiefenden Blick auf diese beiden Sphären des Tango, Verständigung und Schrittkoordination, werfen; und zwar jeweils aus bewegungsanalytischer sowie leibphänomenologischer Perspektive. Dabei wenden wir uns zuerst der Verständigung zu, die sich in erster Linie im Oberkörper lokalisieren lässt, und widmen uns anschließend der Koordination der Schritte, also dem Unterkörper.

Verständigung der Oberkörper: Umarmung

Bewegungsanalyse

Die im Folgenden beschriebene Körperhaltung des Paares ist eine der Grundlagen des Tango Argentino, die ihn von anderen Paartänzen unterscheidet und seinen spezifischen Bewegungshabitus mitbestimmt: Knut und Irene stehen aufrecht voreinander. Knut legt seinen rechten Arm um ihren Rücken, seine linke Hand hält seitlich vom Körper ihre rechte Hand. Irenes linker Arm umfasst seinen Oberarm, seine linke Hand und entsprechend ihre rechte Hand befinden sich seitlich in den Raumweisend in der Mitte zwischen den beiden Partnern auf Schulterhöhe von Knut. Seinen rechten Arm legt er in der Höhe zwischen Taille und Schulterblättern um ihren Rücken. Dabei umfasst er ihren Rücken so weit, wie es für ihn aufgrund der – im Laufe des Tanzes variierenden – Entfernung der beiden Tanzpartner bequem ist. Wenn sie nah tanzen, liegt ihr Rücken vollständig in seinem Unterarm. Ihre Umarmung ist flexibel, wird jedoch während des Tanzes nicht gelöst.

Beide Partner bewegen Torso und Arme möglichst als Einheit, so dass die Relation von Armen und Torso gleich bleibt. Auf diese Weise können sich die Bewegungsimpulse, die aus Knuts Körpermitte kommen, über seine Arme und die Arme von Irene auf ihren Oberkörper übertragen. Er bewegt also durch die Umarmung ihren Torso mit, wenn er seinerseits seinen Torso dreht. Diese Oberkörperführung wird dadurch erleichtert, dass die Oberkörper sich in der Tango-Umarmung einander nähern: Da beide Tänzer das Gewicht nach vorne auf die Fußballen verlagern, sind die Oberkörper leicht einander zugeneigt und so näher beieinander als ihre Beine.

Knut vermittelt Irene die Bewegungsrichtung mit Hilfe seines Oberkörpers, indem er bei Schritten nach vorne, zur Seite oder nach hinten durch seine beginnende Gewichtsverlagerung, die seinen Oberkörper geringfügig in die entsprechende Richtung verschiebt,

die geplante Schrittrichtung anzeigt bzw. ihr bei Schritten um ihn herum durch eine Oberkörperdrehung den Raum öffnet, in den sie gehen soll. Irene hält die Relation ihrer beider Oberkörper möglichst gleich, das heißt im selben Abstand und Winkel zueinander, indem sie die entsprechenden Schritte setzt. Allerdings erfordern einige Figuren einen vergrößerten Abstand zwischen den Tanzpartnern, so dass der Abstand variiert zwischen Passagen, in denen sie parallel miteinander gehen, und Passagen, in denen sie unterschiedliche Schritte setzen, so zum Beispiel in einer Drehung, in der Irene um Knut, der am Platz bleibend das Zentrum der Drehung bildet, herum geht.

Knut schaut mit leicht gesenktem Blick geradeaus in den Raum, Irene hat den Kopf nach rechts zu seiner Mittelachse gedreht, den Blick ebenfalls leicht gesenkt und schaut auf seine Brust. Die beiden Tanzpartner haben also keinen Blickkontakt. Irene, die meist rückwärts geht, sieht nicht, wohin sie sich bewegen, sie geht sozusagen blind und verlässt sich auf die Raumorientierung ihres Partners, der in der Regel vorwärts geht.

Leibphänomenologie

Aus der Binnenperspektive der Tanzpartner stellt sich der Oberkörper als die für ihre leibliche Verständigung entscheidende Körperregion dar. Den Selbstbeschreibungen von Knut und Irene folgend findet die leibliche Kommunikation nämlich primär über das Zusammenspiel von Armen und Torsi in der Umarmung statt, weniger bis gar nicht hingegen über ihre Beininteraktion. In der Umarmung erschaffen sie ihren gemeinsamen Leib, den sie über eine wechselseitig wahrnehmbare Spannung spüren. Genauer gesagt sind es drei Spielarten von Spannung, auf die Irene und Knut in den Interviews hinweisen. Diese lassen sich bezeichnen als Spannung, Entspannung und An- oder Verspannung. Dazu zunächst ein Zitat von Irene:

„[...] also man muss gleichzeitig sehr entspannt sein, und es muss `ne Spannung aufrechterhalten werden, die man auch nicht also nicht nachlassen kann oder so.“

In den Interviews wird auf die notwendige Gleichzeitigkeit von „Entspannung“ und „Spannung“ des Öfteren hingewiesen; Knut spricht zudem anstelle von „Entspannung“ auch von „Lockerheit“, „sich locker und sich weich machen“. Allein die Wortwahl legt es nahe, diese Beschreibungen im Sinne der Leibphänomenologie von Schmitz als innerleiblichen Dialog von Engung (= Spannung) und Weitung (= Schwellung) zu deuten. Sich „entspannen“ oder „locker machen“ ist eine ganzheitliche leibliche Regung, die sich vom Engepol in Richtung Weitepol löst. Diese Loslösung darf (und kann) dabei nicht vollständig sein, denn, wie Irene sagt, eine gewisse Grundspannung im Oberkörper ist unabdingbar. Die Kunst des Tangotanzens scheint deshalb darin zu bestehen, den innerleiblichen Dialog von Engung und Weitung ausgewogen zu halten. Genauer gesagt ist entscheidend, die beiden

Dialogpartner Engung/Weitung auf die richtigen Körperstellen – in den Worten von Schmitz: auf die richtigen „Leibesinseln“ (Schmitz 1992: 41ff.) – zu platzieren.

Das misslingt offensichtlich dann, wenn z.B. der Dialogpartner ‚Spannung‘ (Engung) auf einer falschen Leibesinsel sitzend zu sehr dominiert. Bei Irene ist das etwa der Fall, wenn sie in den Schultern, am Hals, Rücken und in den Armen „angespannt“ oder „verspannt“ ist. Diese An- und Verspannungen in der Gegend des Halses, des Rückens etc. spürt Irene als engendes Gefühl (auch wenn sie es selbst nicht so nennt), als blockierte oder, wie man analog zu Schmitz’ Beschreibung des Schmerzes als „gehemmter Weg-Impuls“ (ebd.: 163) auch sagen könnte, als „gehemmte“ Beweglichkeit.

Ihre Spannung spürt nun allerdings nicht nur sie, sondern ebenso ihr Partner. In dem Tanz von Knut und Irene waren es vor allem Spannungen in den Armen, über die sie in einen zwischenleiblichen Dialog miteinander traten. Dazu zwei Äußerungen von Knut im Kontext von Fragen, wie und wodurch er seine Partnerin wahrgenommen habe:

„[...] also extrem, also die Spannung hab ich halt extrem im Arm gespürt.“

„[...] weil schon, also die Schwierigkeit war, glaub ich, schon im linken Arm letztendlich, und deshalb hat dieser Arm sehr viel Energie auf sich gezogen. Weil da sehr viel Spannung drin war. Und deswegen waren andere Teile, glaub ich, dann ein bisschen unterrepräsentiert in dem, was man versuchte, dann zu beobachten.“

Knut erzählt hier, dass er Irenes Spannung „extrem“ in seinem linken Arm, mit dem er ihren rechten Arm hielt, gespürt habe. In seinem linken Arm habe sich dadurch so viel „Energie“ angesammelt, dass ihn das in der Wahrnehmung seiner anderen Körperregionen behindert habe. Leibphänomenologisch lässt sich das wie folgt interpretieren: Da die leibliche Richtung von der Enge in die Weite führt, hat die Enge die dominante Rolle im leiblichen Dialog inne, hier also zunächst die An- oder Verspannung in Irenes rechtem Arm. Wenn Knut nun sagt, er habe in seinem linken Arm eine extreme Spannung gespürt, dann heißt das, dass sein eigenleibliches Spüren unmittelbar vom leiblichen Befinden seiner Partnerin geprägt wird, insofern er im Zuge wechselseitiger antagonistischer Einleibung die Enge von Irenes rechten in seinen linken Arm übernommen hat. Auf dieser Leibesinsel in seinem linken Arm sitzend übte die Spannung dabei offensichtlich so viel leibliche Macht aus, dass sie Knuts Wahrnehmungsfokus an sich fesselte. Zumindest band ihn die engende Spannung in seinem linken Arm so sehr, dass es ihm schwer fiel, zugleich andere Leibesinseln an sich spürend wahrzunehmen. In dem Moment, in dem Knut Irenes Anspannung und damit sich selbst spürte, war somit die Grenze zwischen ihren Leibern (nicht: zwischen ihren Körpern) aufgehoben und ein überindividueller, gemeinsamer Leib entstanden.

Obwohl beide Tanzpartner Probleme mit der Armhaltung hatten, waren diese offensichtlich doch nicht so gravierend, als dass sich Irene und Knut nicht hätten verständigen können. Der

Grund hierfür ist, dass die Bewegungskoordination wesentlich über den Torso verläuft. In den Interviews sagen beide wörtlich, dass die „Hauptimpulse“ vom „Körperzentrum“ des Führenden kommen, die dieser eindeutig zu übermitteln habe, während die Folgende sie sensibel wahrnehmen müsse. Ergänzend dazu eine Bemerkung von Irene, in der sie eine entscheidende Wahrnehmungsaufgabe der Folgenden anspricht und die sich verallgemeinert so interpretieren lässt, dass die Wahrnehmung der Bewegungsimpulse des Partners eine eigenleibliche Resonanzbereitschaft bzw. Resonanzfähigkeit voraussetzt. Zitat Irene:

„Und man muss immer versuchen, so diesen Brustbeinbereich aufzumachen, und gleichzeitig sieht das besser aus. Aber es ist auch innerlich besser, also das ist Entspannen ähnlich.“

Den „Brustbeinbereich aufzumachen“ bedeutet leibphänomenologisch ‚sich leiblich öffnen‘ bzw. ‚für eine Weitung in der Brustgegend sorgen‘. Irene sagt ja auch, dass die Öffnung des Brustbeinbereichs einer Entspannung ähnelt, und Entspannung ist ein weitendes Gefühl. Die Sinnhaftigkeit dieser leiblichen Praxis erschließt sich dabei wiederum aus der dialogischen Struktur des Leibes: Die für einen Paartanz wie den Tango Argentino notwendige wechselseitige Einleibung ist nur möglich, wenn der Engepol zwischen den Partnern hin und her wechseln kann, was impliziert, dass auch der Weitepol oszilliert. Die Bewegungsimpulse des einen Partners, die aus der Enge in die Weite verlaufen, können mit anderen Worten nur dann beim Partner ‚ankommen‘ und Wirkung zeigen, wenn dieser ihnen einen weitenden Resonanzboden verschafft, anstatt die Impulse durch eigenleibliche Engung abzublocken.

Koordination der Unterkörper: Schritte

Bewegungsanalyse

Mit Hilfe der Oberkörper-Bewegungen verständigen sich die beiden Tanzpartner über ihre Schritte, das heißt über die Aktionen des Unterkörpers. Dabei müssen sie sich darüber verständigen, welches Bein in welchem Tempo in welche Raumrichtung geht und in welcher Dynamik diese Bewegung stattfindet. Die Entscheidung über Bein, Raumrichtung und Tempo fällt der Führende in den allermeisten Situationen alleine und vermittelt sie der Folgenden über seinen Oberkörper. Für die Folgende ergeben sich ihre Schritte, wenn sie die Bewegungsregeln des Tango einmal inkorporiert und die notwendige Sensibilität für die Bewegungen des Führenden entwickelt hat, folgerichtig aus den Oberkörperbewegungen.

Voraussetzung für die gelingende Kommunikation ist daher ein rollenspezifisches tanztechnisches Können. Erst dann kann der Führende eine bestimmte Schrittkombination führen, die die Folgende zuvor niemals getanzt hat. Die Tanztechnik gründet, wie oben ausgeführt, für beide Rollen auf der Dissoziation von Ober- und Unterkörper. Während Knut

sich stets in einem sehr stabilen Gleichgewicht hält, um nicht nur sich selbst, sondern notfalls auch Irene mit zu stabilisieren, balanciert sie ein labiles Gleichgewicht aus, das ihr ermöglicht, in kürzester Zeit und sehr flexibel auf seine Bewegungsimpulse zu reagieren. Daher hält sie ihre Achse stets über einem Bein und steht nicht auf beiden Beinen. Zugleich ist ihre Balance nicht so instabil, dass sie gezwungen ist, eine nicht geführte Bewegung auszuführen, um ihre Balance wieder herzustellen.

Ihre eindeutige Achse zeigt Knut an, auf welchem Bein sie steht und welche Bewegungen entsprechend als nächstes möglich sind. Da sie immer ein Standbein und ein Spielbein hat, kann sie den folgenden Schritt immer nur mit genau einem Bein setzen. Knut gibt ihr nun entweder zu verstehen, dass sie mit ihrem Spielbein einen Schritt in eine bestimmte Richtung setzen soll, oder dass sie ohne einen Schritt zu setzen nur ihr Gewicht auf dieses Bein verlagern und so das andere Bein zum Spielbein werden lassen soll. In welche Richtung sie einen Schritt setzen soll, zeigt er, wie gesagt, durch eine Gewichtsverlagerung beziehungsweise durch die Drehung seines Oberkörpers an. Er ‚zieht‘ also Irene über ihre verbundenen Oberkörper leicht in eine Richtung, und sie folgt seinem Oberkörper. Diesem Richtungshinweis verleiht Knut eine unterschiedliche Dynamik, entsprechend fällt die Dynamik der Schritte von Irene aus. Da sie auf seine Oberkörperbewegungen reagiert, setzt sie ihre Schritte mit einer gewissen Zeitverzögerung, die im Laufe der Zeit mit zunehmender Einstimmung der Tanzpartner aufeinander immer kürzer wird.

Eine Ausnahme von der Oberkörperführung bilden Bewegungen, die Knut nicht ausschließlich über den Oberkörper führt, sondern zusätzlich mit Hilfe seiner Beine oder Füße initiiert. Zum Beispiel stellt er einige Male seinen Fuß so vor einen Fuß von Irene, dass sie nicht ungehindert in die angezeigte Richtung gehen kann, sondern über seinen Fuß steigen muss. Dabei stellt er seinen Fuß so nah an ihren, dass er ihn berührt. Auf diese Weise kann sie spüren, dass er ihr ein ‚Hindernis‘ in den Weg stellt. Würde sie dies nicht merken, würde sie unter Umständen tatsächlich über seinen Fuß stolpern. An einer anderen Stelle setzt er seinen Schritt so, dass er ihren Fuß von seinem Platz vertreibt und ihrem Bein dadurch einen Schwungimpuls gibt, so dass es sich durch die Fliehkraft im Bogen zum neuen Standort bewegt. Damit gibt er ihrem Bein über die Berührung mit seinem Bein die Richtung vor.

An einigen Stellen variiert Irene die geführten Schritte durch zusätzliche Spielbeinbewegungen („verzieren“). Diese Verzierungen, die sie im Bewegungsfluss einem geführten Schritt hinzufügt, beanspruchen keine zusätzliche Zeit, sondern halten sich an die Zeitvorgaben von Knut, um seinen und damit letztlich ihren gemeinsamen Bewegungsfluss nicht zu behindern. Optimalerweise führt sie diese Verzierungen so aus, dass er sie überhaupt nicht wahrnimmt. An anderen Stellen gibt Knut Irene explizit Zeit für ihre Verzierungen, indem er den Tanzfluss stoppt und auf ihre Aktion wartet. Hier muss sie verstehen, dass er auf sie wartet, während er wahrnehmen muss, wann sie ihre Verzierung beendet hat und

bereit ist, den nächsten Schritt entsprechend seiner Führung zu setzen. Beide signalisieren dies über das Aussetzen der Bewegung, indem sie sich also nicht weiterbewegen.

Die gelingende Verständigung, die in erster Linie und vor allem bei den grundlegenden Schrittbewegungen über den Oberkörper, zuweilen und vor allem bei hinzukommenden Figuren jedoch auch über die Beine stattfindet, ermöglicht also die Bewegungskoordination der beiden Tanzpartner und damit den in dem von Irene und Knut praktizierten Stil angestrebten kontinuierlichen Bewegungsfluss. Dabei bedeutet die Dissoziation von Ober- und Unterkörper, dass die Tänzer ihren Körper nicht als starren Block bewegen, sondern Oberkörper und Unterkörper gegeneinander beweglich sind und in unterschiedliche Richtungen bewegt werden. So setzt sich eine Bewegung sowohl innerhalb des Körpers eines Tänzers als auch in den Bewegungen des Partners fort.

Leibphänomenologie

Die erwähnte Fluss-Metapher nutzen auch Irene und Knut in den Interviews, um zu beschreiben, was eine gelungene Bewegungskoordination ausmacht: Wenn die Bewegungsdynamik im Fluss ist, die Schrittfolgen „fließend“ sind, dann war es ein gelungener Tanz. Gemeinsam in einen Bewegungsfluss zu kommen und ihn aufrechtzuerhalten, ist ihren Ausführungen zufolge das grundlegende Ziel ihres Tanzens. Dieser Bewegungsfluss ist von außen sichtbar, für die beiden selbst primär spürbar. Aus leibphänomenologischer Perspektive heißt das, dass es den beiden Tänzer darum geht, einen überindividuellen, gemeinsamen Leib herzustellen, den sie jeweils für sich als kontinuierlichen und harmonischen leiblichen Dialog von Engung und Weitung erfahren. Eine fließende Bewegungsdynamik ist augenscheinlich spürbar als konstantes Gleichgewicht von engerer Spannung und schwellender Weitung.

Das negative Korrelat zum spürbaren Bewegungsfluss ist eine leibliche Irritation, die von Irene und Knut als „Stockung“ oder „Ruck“ bezeichnet wird. Wenn der Bewegungsfluss aufgrund einer misslungenen Schrittekoordination stockt oder ruckt, gerät die innerleibliche Dynamik aus Engung und Weitung aus dem Gleichgewicht und hakt sozusagen Richtung Engopol aus. In dem Tanz von Irene und Knut scheint das einmal zu Beginn der Fall gewesen zu sein, als Irene ihrer Beschreibung nach über ihr eigenes Bein stolperte, sowie am Schluss des Tanzes. Knut zufolge war hier Folgendes passiert:

„[...] da wollte ich sie in ne andere Richtung, glaub ich, führen und sie drehen und sie war auf dem falschen Fuß dann, weil ich sie da, weil ich das nicht richtig rüber kriegte. Aber das war dann schon eher ein großer Stoppfehler.“

Als der Führende gibt Knut die Raumrichtung vor, in die sich Irene als Folgende bewegen soll. Das bedeutet, dass Knut die Rolle der dominanten Engung übernimmt und Irene dadurch leiblich an sich bindet. Im geglückten Fall eröffnet der Führende damit einen

leiblichen Richtungsraum, in den ihm seine Partnerin folgt. Das aber war hier nicht der Fall, weil Irene, wie Knut sagt, „auf dem falschen Fuß“ stand.

Dass Irene auf dem falschen Fuß stand, dürfte Knut als spürbaren Widerstand bemerkt haben. Hier entstand für den Bruchteil von Sekunden gewissermaßen ein leiblicher Machtkampf zwischen der aus seinem Oberkörper kommenden Spannung einerseits und der Spannung seiner Partnerin andererseits, die nämlich aufgrund ihres verschobenen Gleichgewichts einen spürbaren Sog auf ihn ausübte. Dass es überhaupt zu diesem Machtkampf der beiden Engepole kam, hatte damit zu tun, dass Knut seinen, wie man es nennen könnte, leiblichen Richtungsbefehl „nicht richtig rüber kriegte“. Er hatte Irene offenbar nicht eindeutig spüren lassen, in welche Richtung sie gehen soll. Aufgrund Knuts leiblicher Uneindeutigkeit hat Irene selbsttätig, geführt durch ihre eigene leibliche Dynamik, ihre Achse verschoben. Da der Schritt, den sie setzte, jedoch Knuts Bewegungsintention widersprach, kam es zum Abbruch des Bewegungsflusses, zu einem „Stoppfehler“, wie Knut sagt.

Die angestrebte Umgangsweise mit solchen leiblichen Missverständnissen, in denen der Bewegungsfluss ins Stocken gerät, scheint darin zu bestehen, einfach weiterzugehen und die entstandene Spannung abzubauen. Dieser Spannungsabbau in der leiblichen Kommunikation gelingt unseren Interviews zufolge vor allem mit Hilfe einer bestimmten leiblichen Qualität: der Weichheit. Durch spürbar weiche Bewegungen ist es offenbar möglich, einseitige Spannungen zu korrigieren bzw. zu neutralisieren. Dazu Knut:

„ja ja, genau, das war ein Stocken, das klassische Stocken, wo dann auch die Körper erst mal steif werden und nicht das auffangen können sofort, durch irgendwie geschickte weiche andere Bewegungen.“

Mit einem weiteren Begriff aus der Leibphänomenologie von Schmitz lässt sich Weichheit bzw. das Weiche als „synästhetischer Charakter“ bezeichnen, der als „Brücke leiblicher Kommunikation“ fungiert²² (vgl. Schmitz 2005: 176ff.). Andere Beispiele für synästhetische Charaktere sind das Helle, Spitze, Dumpfe, Schwere, Leichte oder Harte. Eine Brückenfunktion üben in dem hier angeführten Zitat weiche Bewegungen augenscheinlich dadurch aus, dass sie die kurzzeitige Unterbrechung der leiblichen Kommunikation zwischen Irene und Knut aufheben. Knut spricht davon, dass „die Körper“ steif werden, womit er vermutlich beide Körper bzw. beide Leiber meint. Diese durch eine stockende Bewegung plötzlich hervorgerufene Steifheit dürfte zum einen – ähnlich dem Erschrecken – für beide Partner als intensives Engegefühl spürbar gewesen sein. Zum anderen hat die plötzliche Steifheit ihrer

²² Neben synästhetischen Charakteren sind „Bewegungssuggestionen“ eine zweite Form von „Brücken leiblicher Kommunikation“ (vgl. Schmitz 2005: 168ff.). Ein Beispiel hierfür ist der Rhythmus, allen voran der akustische Rhythmus, wie er etwa in der Musik gegeben ist. Auf die wichtige Bedeutung der Musik im Tango Argentino für die Bewegungskoordination und Verständigung der Tanzenden können wir hier nicht weiter eingehen.

Leiber womöglich für einen kurzen Augenblick das leibliche Band zwischen ihnen gelöst. In diesem Fall hätte die Funktion weicher Bewegungen entsprechend darin bestanden, die – um im Bild zu bleiben – eingestürzte Brücke leiblicher Kommunikation wieder aufzubauen.

Für Irene scheinen weiche Bewegungen ihres Partners allerdings nicht ganz unproblematisch zu sein, wenngleich sie sie einer „harten Führung“, wie sie sagt, auf jeden Fall vorzieht. Die Schwierigkeit besteht für sie darin, „aus diesen weichen Bewegungen eben die richtigen Impulse“ aufzufangen, „und bei ihm, glaub ich, verpass ich vielleicht manchmal was“. Nimmt man Irene beim Wort, dann kommt die Weichheit von Bewegungen für sie mitunter einer eher instabilen Brücke leiblicher Kommunikation gleich – einer Brücke, die einstürzt, noch bevor sie die von ihrem Partner kommenden Bewegungsimpulse aufnehmen und in Schritte umsetzen kann.

Zusammenspiel von Spüren und Bewegen im gemeinsamen Tanz

Die Verständigung im gemeinsamen Tanz findet, wie wir gezeigt haben, über die Oberkörper der beiden Tänzer statt. Sie sind in der Umarmung flexibel miteinander verbunden. Die Tanzpartner stellen über die gegenseitige spürende Wahrnehmung eine Verbindung zwischen sich her und schaffen so einen gemeinsamen Leib, eine Einheit, die sie versuchen, konstant aufrecht zu erhalten. Dazu bedarf es sowohl eindeutiger Bewegungssignale als auch einer Wahrnehmungsbereitschaft und -fähigkeit. Hier spielt die Polarität von Spannung/Engung und Entspannung/Weitung eine entscheidende Rolle, denn Empfänglichkeit ist nur dort gegeben, wo sich der Körper durch Entspannung nach außen und für das Außen öffnet. Spannung dagegen ist einerseits notwendig, um die eigene Körperstruktur aufrecht zu erhalten, um die Körperhaltung zu stützen und damit die Grundlage für die Verbindung zu schaffen, andererseits sind Impulse, die für den anderen als Hinweise auf die Bewegungsrichtung und -dynamik spürbar werden, nur als eine gewisse Spannung zu vermitteln. So wie der einzelne Körper in jedem Moment das Gleichgewicht zwischen Spannung und Entspannung wieder herstellen muss bzw. sich im steten Wechsel zwischen diesen beiden Polen befindet, muss nun das Paar als Einheit dieses Gleichgewicht von engender Spannung und entspannender Weitung im Fluss halten, indem der eine Tänzer die Spannung des anderen Tänzers in einer entsprechenden Bewegung auflöst und umgekehrt. Gelingt die Verständigung über die Oberkörper, können die Tänzer mit Hilfe ihrer erlernten Bewegungstechnik, die sozusagen die körperlich-leiblichen Übersetzungsregeln beinhaltet, die gespürten Oberkörperbewegungen in entsprechende Beinbewegungen umsetzen und so ihre Schritte aufeinander abstimmen. Es werden im Körper entstehende Kräfte aufgelöst durch eine Fortsetzung der Bewegung, in diesem Falle durch Schritte. Sichtbar wird die gelingende Verständigung als harmonisch aufeinander abgestimmte, fließende Bewegungen, die den Eindruck hervorrufen, dass sich die Tänzer als Paareinheit zusammen bewegen. Dabei setzen sich die Bewegungen so fort, dass kontinuierlich möglichst subtile,

das heißt gerade noch spürbare Spannungen aufgebaut und wieder gelöst werden. Auf diese Weise entsteht ein Fließgleichgewicht von engender Spannung und entspannender Weitung, das gespürt wird und entsprechende Bewegungen auslöst, die wiederum für spürbare Veränderungen im Kräftefeld sorgen, die Bewegungen in Gang setzen usf.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sich in dem hier initiierten Dialog zwischen Bewegungsanalyse und Leibphänomenologie das Zusammenspiel von Bewegen und Spüren in der Verständigung und Bewegungskoordination des Tanzpaares im Tango Argentino widerspiegelt: Mit Hilfe dieser beiden Perspektiven wurde deutlich, dass die Abstimmung der beiden Tanzpartner nur im Wechselspiel von innerleiblichem Spüren und körperlicher Bewegung gelingt. Offensichtlich wurde damit nicht nur die jeweilige analytische Stärke der beiden Ansätze, sondern ebenso sehr ihre blinden Flecken: Die Leibphänomenologie richtet ihren Blick auf die Selbstwahrnehmung der Tänzer, auf das leibliche Spüren, wohingegen ihr begriffliches Instrumentarium wenig geeignet ist zur Untersuchung von Körpern in Bewegung; umgekehrt hält die Bewegungsanalyse primär Mittel bereit, um die in der Fremdwahrnehmung beobachtbaren Körperbewegungen der Tänzer zu untersuchen, während ihr die leiblichen Erfahrungen unzugänglich bleiben. Daher ergänzen sich Bewegungsanalyse und Leibphänomenologie auf der inhaltlichen Ebene sehr fruchtbar. Schwierig gestaltet sich aufgrund der unterschiedlichen Terminologie allerdings der Dialog in sprachlicher Hinsicht. Vor diesem Hintergrund stellen diese abschließenden Bemerkungen auch einen ersten Versuch dar, zwei unterschiedliche Wissenschaftssprachen über die sprachlose Interaktion eines Tanzpaares miteinander ins Gespräch zu bringen.

Literatur:

Birkenstock, Arne/Rüegg, Helena (1999): *Tango. Geschichte und Geschichten*. München: dtv.

Elsner, Monika (2000): *Das vier-beinige Tier. Bewegungsdialog und Diskurse des Tango argentino*. Frankfurt am Main u.a.: Lang.

Schmitz, Hermann (1985): Phänomenologie der Leiblichkeit. In: Hilarion Petzold (Hg.): *Leiblichkeit. Philosophische, gesellschaftliche und therapeutische Perspektiven*, Paderborn: Junfermann, S. 71-106.

Schmitz, Hermann (1992): *Leib und Gefühl. Materialien zu einer philosophischen Therapeutik*. Paderborn: Junfermann.

Schmitz, Hermann (2005): Brücken leiblicher Kommunikation im Raum. In: ders.: *Situationen und Konstellationen. Wider die Ideologie der Vernetzung*. Freiburg/München: Karl Alber, S. 168-184.

Villa, Paula-Irene (2006): Bewegte Diskurse, die bewegen. Überlegungen zur Spannung von Konstitution und Konstruktion am Beispiel des Tango Argentino. In: Robert Gugutzer

(Hg.): *body turn. Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*. Bielefeld:
transcript, S. 209-232.

Renate Wehner: Über das Selbst-verständliche in der Bewegung

Einleitung:

Ich gehöre sozusagen zu den Leuten, die ihre Brötchen damit verdienen, dass das Denken leibhaftig werden kann und der Leib zu denken ist, wie es im Abstract zum Denkfestival zu lesen war.

Was mich in meiner Arbeit als Tänzerin immer beschäftigt hat, ist die Frage: Wie interagieren die verschiedenen Ebenen, die uns als Menschen/Tänzer ausmachen miteinander?

Wie durchwirkt unser Denken, Wünschen, Wollen, Fühlen den Körper und umgekehrt?

Ich möchte Ihnen gerne mit der F. M. Alexander-Technik eine Methode vorstellen, welche mich besonders angesprochen hat und mir half, Zusammenhänge zwischen Körper und Geist zu verstehen und zu nutzen, um alltägliche und tänzerische Aufgaben besser zu meistern.

Bevor ich nun auf die Alexander-Technik genauer eingehe, möchte ich mir einen Moment Zeit nehmen, das Wunder der Bewegung unter dem Aspekt des Lernens zu betrachten.

So wie sie zum Beispiel eben hier in die Aula gekommen sind, oder schon zuvor per Fahrrad oder Auto in Richtung Uni unterwegs waren, hatte etwas, so nehme ich an, von der Qualität des Selbst-Verständlichen – das heißt, Sie werden vermutlich nicht überlegt haben, wie Sie die verschiedenen Bewegungen koordiniert haben, um an ihr Ziel zu kommen. Sondern haben sie „einfach“ gemacht. Ebenso gleitet ein erfahrener Tänzer mühelos zu Boden, bewegt sich sicher und zentriert von einer Drehung in einen Sprung und es wirkt leicht und selbstverständlich.

Doch wenn wir genau hinsehen und dieses Potenzial eines näheren Blickes würdigen, ist diese Selbstverständlichkeit das Ergebnis eines ausdauernden, manchmal auch mühevollen Übe- und Lernprozesses.

Wir wurden als Säuglinge nicht mit einem fertigen Bewegungsprogramm ausgestattet, da gab es lediglich ein paar angeborene Reflexe (wie z. B. Husten und Schlucken), die uns mit auf den Weg gegeben wurden und natürlich die Nervenzellen in den motorischen Zentren, die schon von Anfang an vollzählig sind. Und die warten nun bei einem kleinen Mensch darauf, verknüpft zu werden mit anderen Nervenzellen. Um eine Bewegung zu koordinieren, müssen die Nervenzellen nun miteinander synaptische Verbindungen aufbauen, und die entstehen durch wiederholte Erfahrungen,... lernen,... üben. So wird langsam aus einer einzelnen

Fußspur durch die Wiese ein breiter Trampelpfad. Gehen wir z. B. nur einmal durch die Wiese, was passiert? Nach einer Weile richten sich die gebogenen Halme wieder auf und die Spur verschwindet. War es ein Fehltritt kann man von Glück sagen, dass die Spuren verwischt sind, haben wir allerdings gute Vorsätze denen nicht genügend Taten folgen, wächst eben auch wieder Gras drüber.

Zurück zu unseren ersten Schritten: Bis ein Kind laufen lernt dauert etwa ein Jahr, bis ein Tänzer tanzen lernt, sagt man, dauert es 7 bis 10 Jahre. Ich denke Sie alle kennen selbst unzählige Beispiele aus ihrem eigenen Leben, wie sich ein Können ausarbeitet. Und ich möchte noch mal betonen, dass jede menschliche Bewegung erlernt ist.

Wenn ich in meinen Tanzklassen neues Bewegungsmaterial einführe sieht man das förmlich in den Gesichtern, wie es arbeitet im Oberstübchen, neue Verschaltungen müssen gebahnt werden und das benötigt am Anfang viel Aufmerksamkeit, d. h. in unserer Großhirnrinde ist ganz schön was los.

Mit zunehmender Erfahrung, Wiederholung sinkt das Wissen in andere Bereiche des Gehirns (Basalganglien, primärer motorischer Cortex sowie Kleinhirn).

Wenn dem so ist, entspannen sich die Gesichter und die Bewegung beginnt zu fließen. Dann ist die Bahn ist gelegt, die Bewegung wird „selbst-verständlicher“ und sie läuft automatisch, ohne bewusstes Nachdenken ab, wir können auch sagen: „implizit“ ab.

Dann ist ein Tänzer frei für den Ausdruck, für den Raum, für die Mittänzer.

Am Anfang wenn eine Bewegung gelernt wird, können wir sie zwar ausführen, uns aber noch nicht als Ganzes in ihr niederlassen.

Der Tanzschüler, der eine neue Bewegung lernt, nimmt seinen Lehrer wahr und hört auf seine begleitenden Worte, nimmt die Energie und Dynamik einer Bewegung auf, und dann gibt es da die Beziehungsebene, und wir wissen alle, dass wenn der Kontakt gut ist, auch das Lernen leichter geht.

Und wie Sie merken sind wir jetzt wir schon mitten in dem Wechselspiel zwischen Wahrnehmung, Denken/Fühlen und Bewegung.

Unsere Wahrnehmung selbst besteht aus einer physischen, als auch aus einer kognitiven/denkenden also verarbeitenden Komponente. D. h. der Schüler sieht, hört, spürt durch seine Sinnesorgane einerseits, andererseits verarbeitet er diese Erfahrungen, indem er sie bezieht und einordnet auf schon Bestehendes. (Ebenso gilt es zu bedenken, dass wir aufgrund unserer vorausgegangener Erfahrungen unsere Wahrnehmung schon immer vorstrukturieren.)

Das erfreuliche dabei ist: je mehr Verbindungen im motorischen Kontext geknüpft werden, um so leichter wird es mit der Zeit andere neue Bewegungen in diesem Netzwerk zu erfassen.

Vielleicht konnten Sie dem ein oder anderen Tänzer bei den Tanztagen zuschauen, oder vielleicht fällt ihnen jemand ein, den sie sehr bewundern...in der Regel zeichnen sich große Künstler/ Tänzer dadurch aus, dass man die Technik bei ihnen nicht als Technik bemerkt, sondern dass diese vielmehr als Mittel dem künstlerischen Zweck dienen.

Die menschliche Bewegung basiert auf Musterbildung. Gewohnheiten sind ein wertvolles und hilfreiches Gut. Stellen Sie sich vor, Sie müssten am Ende des Vortrages überlegen, wie war das noch mal, wie funktioniert Aufstehen? Gott sei Dank können Sie das aus dem FF.

Doch es ist gut immer wieder ein achtsames Auge auf sie werfen, denn Gewohnheiten haben das Potenzial zum Guten und zum Schlechten, sei es im Körper, im Denken, oder im Fühlen.

Da unser Körper auch ein Wunderwerk an Kompensation und Adaption ist, teilt er uns leider lange nicht mit, wenn er überfordert ist, oder ungünstige Prozesse sich einschleifen. Schöpft ein Tänzer z. B. den Bewegungsspielraum in seinem Hüftgelenk nicht voll aus, beansprucht stattdessen die Lendenwirbelsäule oder Kniegelenke übermäßig fällt ihm das oft gar nicht auf, weil es so selbstverständlich und normal erscheint. Erst wenn wir Schmerzen oder Beeinträchtigungen spüren, beginnen wir uns langsam zu fragen, ob da was schief läuft. Das liegt daran, dass sich auch unsere Propriozeption, unser Körpersinn an die herrschenden Bahnung/Umstände anpasst.

Hier wird deutlich, dass also das Selbstverständliche an einer Bewegung auch in ungünstige Bahnen/Gewohnheiten münden kann.

Und hier kommen wir nun zu **F.M. Alexander**, der diese schmerzliche Erfahrung machte und zugleich auch nutzte, um einen Weg zu erforschen, wie er seine unzuträglichen Gewohnheiten ändern konnte.

F.M. Alexander (1869 – 1955) war Schauspieler und bekam massive Probleme mit seiner Stimme, bis hin zu völligen Stimmverlust. Nach erfolglosen Besuchen bei Ärzten und Stimmtherapeuten erforschte er den Gebrauch seiner Stimme mithilfe von Spiegeln und kam ziemlich bald schon zu der Einsicht, dass psychische und die physische Funktionen des Menschen nicht so ohne weiteres getrennt behandeln konnte. Er sprach vom „Use of the Self“, vom Gebrauch des Selbst...er beschrieb seine Methode nicht als den „Gebrauch des

Körpers“. Denn er merkte sehr bald, dass er den Körper nicht ohne Berücksichtigung seines Denkens und Fühlens verändern konnte. Wir wissen zwar heute, dass körperliche und psychische Vorgänge (psychisch meint hier alles wahrnehmen, denken, fühlen, wollen) getrennt betrachtet werden können, dennoch agieren sie unentwegt miteinander und beeinflussen sich gegenseitig.

„Unser Körper und Geist sind nicht zwei und nicht eins...
Unser Körper und Geist sind zugleich zwei und eins...“

Suzuki Roshi

Während Alexander versuchte, seine eingefahrenen Reaktionen auf den Wunsch zu rezitieren loszulassen, merkte er wie schwer das war. Er sah sich einer schier unüberwindbaren Macht der Gewohnheit gegenüber. er merkte dass er dazu neigte, seine ganze Gestalt zu verkürzen und einzuengen. Das war ihm allzu selbstverständlich geworden. – Was tun?

Lassen Sie uns mal ein Experiment machen. Ich möchte Sie jetzt bitten, aufzustehen. Danke, dann dürfen Sie sich wieder setzen. Wenn ich Sie jetzt frage, wo hat ihre Bewegung begonnen, was meinen Sie?

Genau: Im Denken: Der Gedanke ans Aufstehen, hat über ihre Motivationsareale eine Variation ihres persönlichen Aufstehmusters abgerufen und umgesetzt. Jetzt bitte ich sie, sich vorzustellen, dass sie gleich aufstehen werden. Haben Sie irgendwas gemerkt, eine Ahnung?

Und genauso erging es F.M. Alexander: als er nur schon ans Sprechen dachte, sprangen alle Muster bereits an, er kürzte seinen Nacken ein, hob seinen Brustkorb an, kurz er machte allerlei Dinge, die ein gutes Sprechen eher störten. Dieses Phänomen wurde von den Neurowissenschaften mittels bildgebender Verfahren vielfach bestätigt. Entsprechende Areale im motorischen Kortex etc. leuchten bereits bei der Vorstellung einer Bewegung auf und in den Muskeln entsteht eine Bereitschaft zur Bewegung.

Alexander kam (ohne diesen wissenschaftlichen Hintergrund zu seiner Zeit) jedenfalls zu der Erkenntnis, dass er zunächst die Verhaftung mit seinem Ziel ganz loslassen musste, um nicht wieder in die alte Bahn zu rutschen. Er nannte diesen Vorgang „Inhibition“. Das Stoppen einer gewohnheitsmäßigen Reaktion auf einen Reiz musste er daher schon in seinem ersten Entstehen unterbinden, nämlich bevor sich eine Absicht formt zu sprechen, weil diese sofort die vertrauten Bahnen auf den Plan rief, die eingefahrenen Verbindungswege aktivierte.

Und hier ist meines Erachtens übrigens der Ort zu suchen, wo die eigentliche Spontaneität beginnt und Freiheit einsetzt. Wenn wir ein bisschen Abstand gewinnen können, zu unseren automatischen Reaktionen, kann etwas Neues aufblitzen.

Marjory Barlow, die Nichte Alexanders, sagt dazu: „Wenn wir lernen innezuhalten, dann können wir die Zahl der Situationen erhöhen, in denen wir unsere Reaktionen wählen, statt dass uns die Gewohnheit treibt, zu reagieren.“²³

Die Anweisungen für eine neue Ausrichtung, erfolgen dann auf rein gedanklichem Wege, die Bewegung wird sozusagen in der Vorstellung vorbereitet.

Zahlreiche Forschungsergebnisse, die sich mit der Schnittstelle zwischen Kognition und Motorik beschäftigen, bestätigen die Wirkung des Denkens auf das Lernen von Bewegung.

Die Anweisungen in der Alexander-Technik orientieren sich dabei an einem gelenkgerechten, ausbalancierten Zusammenspiel des gesamten Körpers und fördern Qualitäten wie Gelöstheit und Sammlung. Sie betonen auch das Wirken-lassen, im Gegensatz zum „Tun“, wie z. B. „Ich lasse meinen Rücken sich längen und weiten.“

Die mentalen Anweisungen erfolgen - neurophysiologisch gesprochen - „top-down“ (Informationen, die vom zentralen Nervensystem/ZNS zum peripheren Nervensystem gesendet werden (PNS). Um eine neue kinästhetische Wahrnehmung aufzubauen, unterstützt eine Alexander-Lehrerin die Wirkung der Anweisungen, indem sie über ihre Hände entsprechende Informationen vermittelt und Bewegungen in eine günstige Richtung führt. („bottom up“ - vom PNS zum ZNS).

In der Alexander-Technik lenken wir die Aufmerksamkeit vom Ziel (z. B. eine Drehung auszuführen) zu den Mitteln, die geeignet sind, um ein gutes Ergebnis zu erzielen. Der Weg zum Ziel tritt in den Vordergrund.

So kann das Bewusstsein als selbsttätige Kraft in der Veränderungsarbeit wirksam werden.

Mit einem Zitat von John Dewey (amerikanischer Philosoph) möchte ich den Vortrag abschließen.

John Dewey war Zeitgenosse von Alexander und ein glühender Befürworter der Alexander-Technik. Er nahm regelmäßig Alexander-Technik-Stunden bei F.M. und fand, nachdem er die Technik studiert hatte, es sei viel leichter, eine einmal bezogene philosophische Einstellung zu behalten, oder aber sie zu wechseln, wenn eine neue Einsicht diesen Wechsel erforderlich machte. Er stellte seine eigene Haltung in Gegensatz zu der Starre anderer akademischer Denker, die zu Beginn ihrer Laufbahn eine Position beziehen und fortan die Kraft ihres Intellekts daran wenden, diese Position unentwegt zu verteidigen.

²³ Barlow, Marjory: Die Lehre des F. Matthias Alexander. Gedächtnisvortrag vor der Medical Society of London 1965. Eberbach 1991.

Dewey glaubt, dass die Hervorbringung von Ideen und deren Umsetzung von der Gewohnheit abhängig sei. „Eine Vernunft, die frei ist von jeglichem Einfluss schon bestehender Gewohnheit, ist eine Fiktion. Der wirkliche Gegensatz ist nicht zwischen Vernunft und Gewohnheit, sondern zwischen routinemäßiger, unintelligenter Gewohnheit und zwischen intelligenter Gewohnheit und Kunst.“²⁴

²⁴ In: Gelb, Michael: Körperdynamik. Frankfurt am Main 1989.

Workshop: Vom Tango reden, wie er den Leib begreift.

Beitrag zum Reader vom Denkfestival Freiburg 24. – 26. März 2006 von Fredi Gutzler²⁵

Im Grunde: das Subjekt, der Körper, der Diskurs.

Der Körper denkt. Warum spricht man vom Körper? Wo finde ich den Körper? Wie kann ich den Körper ansprechen? Wie spricht der Körper (dein Körper) zu mir?

Der Körper ist gerade das, was sich dem Verstand entzieht. Der Körper ist da, wo die Lücke ist: Dann tue ich Dinge, von denen ich nicht viel weiß.

Etwas zeigen

Diskurscharakter im Tango zeigen, insbesondere die Dauerhaftigkeit von Bewegungselementen, Konstellationen und Interaktionen gegenüber aktuell empfindenden und handelnden Individuen, Zeiten, Moden, Orten. Die Selbstgenügsamkeit der Tangeme, die unabhängig von Wahrheit, verstandenem Sinn oder Bedeutung Jahrzehnte überdauern. Deren Wirksamkeit und Definitionsmacht gegenüber den Individuen und der Gemeinschaft der Tänzer. Es ist einfach erstaunlich, was da mit mir passiert.

Der Körper ist ein Träger des Tango-Diskurses. Der Diskurs schreibt sich dem Körper ein, er bindet den Körper in einen kulturellen und historischen Kontext. Vielleicht finden sich später Worte. Der Körper übernimmt Subjektivität erst als Träger des Diskurses, nicht einfach so.

Den Tango-Diskurs zeigen in seinem Dasein neben gesprochener Sprache, Musik, Denken. Die Wissenschaft, die Rede kann sich dieses Diskurses nicht ohne weiteres bemächtigen. Er ist uneindeutig, schwer zu belegen, droht sich zu entziehen. Das Erlebnis der Sinnlichkeit verdorrt sogleich.²⁶

Der Workshop experimentiert mit einigen Tango-Elementen, die ausprobiert und dann unterwegs von den Mitwirkenden befragt und besprochen werden. Es geht um eine Einführung der Sprach- und Tanzdiskurse. Das Eintrocknen der Sinnlichkeit wird mit zwei einfachen Konstruktionen bekämpft: Einerseits soll die Erörterung den Bewegungsfluss nicht beeinträchtigen – alle Statements werden tanzend vorgetragen. So greift der Körper mit Schwingungen, Rhythmus in den Sprachakt ein. Andererseits deutet eine Videoprojektion und einige bunte Scheinwerfer, ein paar Zuschauer und eine Kamera ein Performance-Ambiente an.

Ein Tauschgeschäft: Während der Tanz seinen prosaischen sprachlichen Gehalt offenbart, zeigt das Denken etwas von seinem performativen, theatralischen Charakter her. Ich will eigentlich nichts vom Tango an die Wissenschaft verraten, sondern möchte dem Wissenschaftler zu einem Selbstbewusstsein als Darsteller verhelfen. Philosophie ist großes

²⁵ Dank an die Mitwirkenden Sarah Hübner und die TangoBeats und Christoph Öxle als Kameramann.

²⁶ Hermann Schmitz hat in der Diskussion die Tänzer vor der Reflexion gewarnt. Außerdem zitierte Eva Wagner Peter Stammers „Misstrauen gegenüber dem Erkenntnisinteresse der Tanzforschung“.

Theater, schönes Theater. Ich setze nur die Überschriften und die Punkte, die Teilnehmer sprechen den Text.

Am Rande

Ein vielfältiges paralleles Geschehen befördert durch Ablenkung und auch Inspiration die Einübung einfacher Tango-Moves.

Die kleidungsmäßig abgesetzten TangoBeats beteiligen sich an den Experimenten, gehen aber nach einiger Zeit in ihrem Umgang mit den Elementen weit über die Aufgabenstellung hinaus, während die übrigen Teilnehmer zunehmend mechanisch weiterüben und sie gelegentlich zu Gesicht bekommen. Es kann zu einer inhaltlichen Ausmalung der thematisierten Elemente kommen, zu Parodien usw.

Eine Videoprojektion wirft einen Blick auf die Umgebung: Assoziationen, Kontraste, Gesellschaft, Kultur, Wissenschaft. Die Bildebene steht für das historische und kulturelle Umfeld. Sie reflektiert die Heterotopie des Jetzt und Damals.

Das Geschehen wird von einer Kamera dokumentiert, die auch die Institution des Zuschauers besetzt, der für Wissenschaft ebenso wie für Tango uneingestanden unverzichtbar ist.

Der Ton von der Videoprojektion gibt eine rhythmische Grundlage für die Experimente, kann aber überlagert werden von gesprochenem Material aus verschiedenen Quellen und Nachbarräumen.

Bewegen, gehen, tanzen und denken

1 Präludium: Gehen nach Regeln

[Molinete, solo ausgeführt: A im Kreis; B im Raum]

Mit der Trivialität den Diskurscharakter beweisen. Die Dauerhaftigkeit einer komplexen, wenn auch trivialen Figur beweist deren Diskurscharakter.

Wir bewegen uns nach einfachen Regeln. Die Bewegungen scheinen bedeutsam zu sein, sonst hätten sie sich nicht als Regeln verfestigt. Die Bedeutungen werden von einer größeren Gemeinde getragen und weitergegeben. Als Letzter in der Kette weiß ich gar nicht recht, was es bedeutet, aber mein Körper hat die Regel jetzt verinnerlicht. Er reproduziert die Bewegungen nach den Regeln, ohne dass ich die Sache geklärt habe und ohne dass ich noch darauf achte.

2 Signale, vom Körper in Bewegung gesetzt

[Führen und Folgen durch leichte Berührung, ein Signal: A vor-/seit-/rückwärts / B Ochos / C im Raum]

Die Signale, die ich aussende, werden von meiner Partnerin verstärkt und in Gehbewegungen umgesetzt. Diese Reaktion ist zunächst geplant, eine Umsetzung der zuvor erläuterten Spielregeln. Nach einigen Augenblicken vollzieht sie sich aber von selbst: Ist Signalverstärkung dann eine Aktivität des Leibes? Ich gebe mir im Rahmen dieses Spiels gewisse Regeln selbst: eine ästhetische Variation der Wege, eine Beschränkung darauf, was gut geht usw. Aber manchmal werde ich abgelenkt, und: Wer führt, wenn ich beim Führen an etwas anderes denke?

Konventionen, angefangen bei den eben formulierten Spielregeln, bestimmen ziemlich direkt meine Wege. Ist das der Diskurs? Haben wir hier den Diskurs zum Greifen nahe? Und wenn ja: Spricht er direkt zu meinem Körper?

3 Die Beine verflechten

[A Sie geht Molinete, Er setzt Sacadas. / B Er geht Molinete, Sie macht Ganchos.]

Wohin geht der Körper, wohin geht er nicht? Den denkenden Körper suchen: in der Körpersprache auf ihrem einfachsten Niveau. Der körperliche Abstand, die Scheu, den privaten Raum zu betreten. Solche Effekte ergeben sich auch bei Arbeitsbewegungen.

Das Geschehen erinnert an Bein-Stellen und wirkt vielleicht absurd im Zusammenhang von Gesellschaftstanz. Es ist aber verbürgte Tango-Praxis. Woher kann so etwas kommen? Vielleicht sind vergangene Zeiten hier noch wirksam: Ist Historizität dann Anzeichen für die Wirksamkeit eines Diskurses? Kann jemand formulieren, wie Diskurstheorie in die Phänomenologie passt?

Eine psychologische Perspektive könnte fragen: Ist da körperliches Begehren am Werk? Und wenn, wie gerät es auf solche Abwege? Die Intervention der Beine hat nach wie vor etwas Peinliches, vielleicht Unanständiges: Ist das Unanständige Äußerung des selbsttätigen, subjektiven Leibes?

4 Die Tanzfläche betreten (Intermezzo)

[2 Tango-Tänzer betreten in großem Abstand die Tanzfläche und führen Tango-Moves aus. Die Teilnehmer spielen aktiv Publikum, fragen oder imitieren.]

Sinnlichkeit, eine Inszenierung für die Sinne, verweist auf die Gesellschaft und ihre Geschichte, wenn sie vom aktuellen Begehren gelöst ist.

Was tun die da? Die Tänzer machen sich ans Tanzen, das ist ihre Bestimmung, aber sie kommen nicht einfach direkt zur Sache. Was könnte sie daran hindern?

Wie kommen sie auf diese Idee? Die Aufführungssituation bringt einerseits das Publikum, andererseits die Künstler hervor. Originalität wird wichtig, auch im Rahmen des Gesellschaftstanzes, und gerät dabei in Konflikt mit der Authentizität. Ist die Autorschaft teilbar?

Es gibt eine körperlich fühlbare unsichtbare Schwelle am Rand der Tanzfläche. Was ist daran gedacht, was kommt vom Leib? Oder: Welche Rolle, welchen Einsatz hat hier der Körper?

5 Nachdenken inszenieren

[Tanzen bis zur Parada, dann erklärt Er die Phrase, Sie bewertet. Er plant die nächste Phrase.]

Lacan sagt: „So ist es eine glückliche Interpunktion, die dem Diskurs des Subjekts seinen Sinn gibt. [...] Da kann dann die Regression vonstatten gehen.“ (Ecrits I, S. 128)

Die Pausen oder Paradas machen Tango zu einer Inszenierung des Nachdenkens.²⁷ Für Sie und Ihn ist die Reflexion wichtiger Teil des Geschehens. Welche Dimensionen hat dieser Raum? In welche Spuren setze ich meine Marker? (Eigenschaften der Musik, des choreografischen Materials)

Ergibt sich ein Sinn, wenn der Punkt gesetzt ist? Ich behaupte: Am Abschluss einer Phrase entsteht rückwirkend etwas Neues, auf das die Tänzer zurückblicken können.

Das Geschehen lässt sich schwer in Worte fassen. Der Tanz ist doch eine Welt für sich. Was bleibt unerklärlich? Kann man darüber sprechen?

Die getanzten Phrasen sind wie die Sätze einer Rede. Sind die Phrasen das Material, aus dem die Diskurse gebaut sind? Sprechen sie etwa die immer selben Geschichten wieder nach?

6 Epilog: Der Musik eine Stimme hinzufügen

[Phrasierung, Tempo, Bewegungsqualität mit oder gegen die Musik setzen. Gehen mit Interpunktion]

Welchen Einfluss hat der körperlich praktizierte Rhythmus auf das analytische Sprechen? Gibt es den philosophischer Rap?

Wie also geht die Musik zum Tanzen? Musik und Tanz sind eigentlich ganz verschiedene Welten. Weiß jemand, warum sich hier der Tanz der Musik unterordnen soll? Passt Musik überhaupt zum Tanzen?

Wie geht das Reden zum Tanzen? Man ist gewohnt, dass Tanz ein Lied begleiten kann. Andererseits ist reden beim Tango eigentlich verboten. Hat das Tanzen eine Wirkung auf das Reden? Wirkt so der Leib auf den Verstand ein? Kann der Tanz uns eine Denkform beschenken?

²⁷ Da ist außerdem noch an den von Rudolf zur Lippe angesprochenen Begriff der *posa* zu denken.

Schließlich

Wenn das Band zuende gespielt ist: Wie haben wir uns unterhalten? Wir sind weite, verschlungene Wege gegangen, wir sind erschöpft: Haben wir Arbeit geleistet?

Auch die Lebenswege in den Künsten sind Weisen des Übens. Wie heben sie sich dann aber aus all den anderen Übungsformen heraus?

Kaum lässt sich aus der abendländischen Geschichte eine geeignetere Entwicklung, um dies zu klären, finden als das Phänomen der *posa* im Tanz des Quattrocento. Ich greife also einige Beobachtungen und Überlegungen aus dem ersten Band der „Naturbeherrschung am Menschen“ hier neu auf. Dort geht es um „die Entfaltung von Sinnen und Beziehungen“; genau das ist das Thema von Übungen. Ich habe behauptet und, wie es scheint, erwiesen, dass gerade über eine Figur, die in den ersten Choreographien und den sie begleitenden ästhetischen Theorien fast beiläufig erwähnt wird, Tanz beginnen konnte, zur Kunstform zu werden. Eingeübte oder spontane Tänze und Bewegungsfolgen gab es selbstverständlich im Ritual, bei Festen und ausgelassenen Anlässen so lange schon, dass man sie bis in das Verhalten von Tieren hat zurückverfolgen wollen. *posa* indessen bedeutet, dass in die Folgen von Schritten an bestimmten Stellen ein Einhalten trat, und zwar als ausgezeichnetes Moment gegenüber der Bewegtheit, die, zugleich, in ihm sich fortsetzen sollte. Unsere Worte Pose und Pause erinnern an zwei der gemeinten Aspekte.

In diesen Momenten ist die Bewegtheit der Tanzenden ganz innere. Dadurch wird die Aufmerksamkeit frei dafür, eben gemachte Schritte noch einmal nachzuvollziehen und die sogleich zu vollziehenden Schritte vorzuahnen. Wir könnten sagen, vor dem geistigen Auge, wenn wir nicht vergessen, dass unser Bewegungssinn, was wir sehen, immer andeutungsweise mit vollzieht, bis in die Spannung der Muskelgruppen hinein. Dieses Zusammenspiel von Sinnen und geistig-seelischem Erleben ist die Bedingung für eine Intensivierung von Tanz über das Gelingen der Bewegungen und die Freude daran hinaus. Im Spiel der Sinne mit sich und einem von ihnen nicht abzulösenden Bewusstsein kommt Mimesis zu sich und kann Reflexion sich in dieses Zusammenspiel noch einmal vertiefen, aus dem sie auftaucht.

Tanztechnisch ist die *posa* von Ingrid Brainard mit Begriffen beschrieben worden wie Übergänge, Zäsuren, Atemholen, Transformationen²⁸ Sie spricht von Augenblicken der Sammlung, in denen sich aber zugleich „eine Metamorphose der Bewegungen“ ereignet. Bewegung kommt, von einem Sinnenbewusstsein geführt, zu sich – nämlich

²⁸ Ingrid Brainard: Die Choreographie der Hoftänze in Burgund, Frankreich und Italien im 15. Jahrhundert, S.288, Diss. Göttingen, 1956.

zum Wandel. In der Polarität zwischen Ruhe und Bewegtheit steigert sich das Pulsieren zu einer Metapher für das Leben selbst.

Ähnlich stellt Hegel sich das Wesen der Weltseele vor – „in sich pulsiert, ohne ruhig zu sein“.²⁹ Die *posa* bewirkt, dass die Teile der Bewegungsfolge in Wirklichkeit überhaupt erst eine Folge, eine übergreifende Form bilden. In diesem bedeutenderen Zusammenhang gehen sie nicht nur auf, sondern werden auch jedes für sich deutlicher. Indem die Schritte die größere, in sich reflektierte Geste bilden, gewinnen sie auch in sich an Bestimmtheit. Hegel nenne dies, an anderer Stelle seiner „Phänomenologie“ eine „höhere Wahrheit“. Der Zusammenhang ist mehr als die Summe seiner Teile, und zwar dadurch, dass die vorher isolierten Elemente sich in der Verbindung verwandeln. Der Begriff der Dialektik dafür heißt Vermittlung. Wenn wir dabei aber, wie gewohnt, nur an eine übergeordnete Denkform denken, geht das Ereignis verloren, das Hegel doch eigentlich existenziell benennt: „Seiner selbst gewahr werden“. Gemeint ist nicht, dass wir plötzlich auf etwas, das wir immer schon hätten wissen können, aufmerksam werden. Der ganze, um Grunde erschütternde Sinn des Ereignisses entsteht dadurch, dass er sich ereignet, und zwar in uns. Dieses existenzielle Moment nennt Nietzsche dann Tanz als Denkform. Er stellt Teile in genau reflektierten Widersprüchen so zusammen, dass ihr Zusammenhang nur erkennbar wird, wenn wir uns durch den Vollzug des Widerspruchs in einen Sprung katapultieren lassen. Angelegt ist diese Bewegung auch in der Platoschen Dialektik, die eine didaktische genannt wird. Jeanne Hersch hat uns aufgefordert, uns zu fragen, warum eine Äußerung aus der Mitte oder vom Ende eines seiner Dialoge nicht auch am Anfang stehen könnte: Weil die voraufgegangenen Äußerungen „etwas in uns getan haben“, weil sie uns verwandelt haben und wir geführt worden sind, Schritt für Schritt Andere zu werden. So forderte der Tanzmeister Domenico, „den Beginn und die Mitte und das Ende zu unterscheiden“. Bei Plato spüren wir allerdings immer, dass die Dramaturgie seiner Dialoge auf Wendungen hin angelegt ist, die man schon hätte kennen können. Wenn Nietzsche dagegen in „Zarathustra“ uns auf den Wegen des Denkens dazu antreibt, den banalen Menschen in uns zu überwinden, dann geht es um einen Tanz wie den des Gottes Siva, in dem die Welt vernichtet und neu geboren wird. Nur im Sprung kann das Über-Menschliche erreicht werden. Nietzsche verachtet diejenigen, die statt dessen intellektuelle Konstruktionen aufbauen, als die sogenannten „höheren Menschen“. Aus der jüdisch-mystischen Tradition heraus sagt

²⁹ G.W.F. Hegel: Phänomenologie des Geistes, Hamburg 1952, S. 125.

Eveline Goodman-Thau dagegen, „erst im Spring entsteht ja das andere Ufer“.³⁰ Die Übergänge in letztlich ekstatische Exerzitien sind entschieden genug zu spüren.

Die viel weniger spektakuläre Figur der *posa* ist darum nicht weniger interessant für unsere Frage. Praxis und Theorie der frühen Kunst des Tanzes haben dem Augenblick des Einhaltens und der inneren Bewegtheit seine ganz bestimmte Möglichkeit in einem klar gegliederten Rahmen geschaffen. Die Zeit wurde in einem Kanon deutlicher und zudem auf einander bezogener Rhythmen bestimmt unter der Kategorie der *misura*. Unter der Kategorie *memoria* wurden alle Forderungen an ein übergreifendes Bewusstsein und alle Hilfen, sich dessen im einzelnen zu erinnern, zusammengefasst. Wie die Schritte waren auch die verschiedenen *posa*-Figuren formalisiert- sowohl als durchgezählte Pausen wie als Posen im Nach- und Vorklang der einen oder der anderen Schritte. Die grundsätzliche Spontaneität ihrer Ausführung konnte gerade an diesem Rahmen ihre „dynamisch spannende Kraft“, wie Brainard gesagt hat, entwickeln. Das Wesentliche ist offenbar, dass die zählende Reflexion des Verstandes als das mimetische Innewerden sich vollziehen konnte, nicht eines neben dem anderen, sondern als eine bewusste Gestimmtheit des Gemütes. Dazu muss man sich den Bewegungssinn nach allen seinen Seiten vergegenwärtigen: als Impulse aufnehmenden, Impulse generierenden und auch beendenden und immer als Impulse bewegt verwandelnden. So verstehe ich die Anweisung von Cornazano, aus der *posa* sollten die Tanzenden wie „vom Tode zu neuem Leben erwachen“. Also sich selbst immer neu zu entdecken und zu gestalten, und zwar getragen aus den Reizen und Bedingungen des Bewegungssinns heraus.

Das hat eine fast utopische Qualität – die *posa* wurde auch *fantasmata* genannt – und wurde doch ganz gegenwärtig und konkret erfahren. So war das wohl nur in der besonderen Übergangszeit der früheren Renaissance möglich, als für die höfischen Oberschichten und die großen Handelsherren die strenge und martialische Ordnung der Lehenpyramide ihre Zwänge verlor, als zwanglosere Harmonie der Temperamente und der Ausdrucksformen aber fortwirken zu können schien. Die *posa* heute als eine Wegbereitung aufzugreifen, wie wir sie sonst so gern aus den inzwischen notleidenden Traditionen anderer Kulturen herauszuheben versuchen, verlangt, uns mit den historischen Bedingungen und deren Übertragung in moderne Verhältnisse auseinander zu setzen. Im Quattrocento der frühen Tanzkunst war eine gewisse Harmonie vergleichsweise leicht zu haben. Die Zahl der Beteiligten an diesen Gesprächsrunden im Medium leiblicher Bewegungen war auf einen vertrauten Kreis

³⁰ Goodman-Thau Eveline und Maichael Daxner (Hg.): An der Schwelle zum Neuen – Im Schatten der Vergangenheit. Isensee 1997.

begrenzt, ebenso die Zahl der Bewegungstypen zwischen den beiden getragenen und den beiden lebhaften Tempi, die auch musikalisch vorgegeben waren. Mimesis war im Geschick der Alltagsvollzüge selbstverständliches Moment; sie für das Bewusstsein in der Freiheit und Intensität der Kunst eigens zu entdecken, geriet nicht unbedingt in die Gefahr, für Zwecke der Kommerzialisierung oder der Ostentation instrumentalisiert zu werden. Die Menschen der Höfe tanzten mit und für einander; berufliche Ausbildung und Auftritte gab es erst viel später. Die verschiedenen Bewegungen, Schritte, Gesten wurden als Ausdruck verschiedener Erlebnisweisen auf einander bezogen, also vom inneren Vollzüge her; ein Überblick nach systematischen, äußerlichen Kriterien, wie er in der späteren Renaissance für das militärische Exerzieren, für Sportarten und besonders die Fechtschulen und ebenso das „geometrische“ Ballett entwickelt wurde, lag der Zeit fern. In der Malerei seit der Schule von Sienna, bei Botticelli oder Rafael zeigte sich ein verwandtes Erwachen zur Begegnung von Menschen als solcher miteinander: in ungezwungenes Erkennen des Anderen in eins mit einem ihm entsprechenden Selbsterkennen.

Die Formen, die *posa* jeweils annahm, konnten mehr Spur der Bewegungsvorgänge im Augenblick bewusster Unbewegtheit sein, als dass sie einem vorgefertigten Arsenal entnommen wurden. So waren sie nicht, jedenfalls nicht identisch reproduzierbar – deshalb auch in den Traktaten der Tanzmeister nicht genau beschrieben wie die übrigen Schritte. Ein *posa* sprach von dem Menschen, der sie ausführte, von der Zeit, in die sie fiel und eingriff, und von dem Ort, an dem sie auftrat und der um sie sich bildete. Die *memoria* bildete dafür jedoch einen Orientierungszusammenhang; die *misura* hielt ein Ensemble von Massen bereit. Hans Georg Gadamer nennt das die „Bindekräfte“, mit denen in den Künsten fortlebt, was in den Mythologien zu kosmischen Ordnungsprinzipien ausgebildet wurde.³¹ Er spricht dabei mit großem Nachdruck von einem je auftretenden Maß, das um Angemessenheit bemüht ist und sie zu erkennen gibt. Während aber der Mythos solche Maße ein für alle Mal festgestellt hat, ist es in der Kunst gerade die Frage nach der Angemessenheit, ja danach, wem und was die Vorgänge und ihre Formen angemessen sein sollten, an der sich ihre Bewegungen entzündeten. Über diese Frage und ihre ewig neue Aktualität, das heißt, in der Sehnsucht nach möglicher Angemessenheit und vielleicht in ihr sich verbindenden Ahnungen und gegen die Erfahrungen empörender, gewaltiger Unangemessenheit, bleibt jenes utopische Moment zu übertragen.

³¹ H.G. Gadamer, *Kunst und Mythos*, in : *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart 1977.

Nichts lädt mehr uns dazu ein als ein Horchen in das Eigene unserer Sinne, gerade auch des Bewegungssinnes, und in das, was uns beegnend sie wach ruft. Dem in ein leiblich getragenes und frei gebundenes Denken zu folgen, wäre eine Übung im Sinne der *posa*, wie wir von heute aus sie uns vorstellen können. Unterhaltungen in einer Bewegungssprache, die nicht semantisiert, auf eine semiotisch systematisierte „Körpersprache“ reduziert ist. Über ein mimetisches Aufnehmen und Ausdrücken entsteht eine Kompetenz für Kommunikation mit dem Anderen. Deren Vorbedingung ist nicht ein gegebenes Maß, sondern die unausweichliche Notwendigkeit, in Maßen sich zu bewegen. Die Angemessenheit, die der künstlerische Prozess sucht, bildet selber, als diese Suche, seine wesentliche Substanz – eine Substanz freilich, die damit weder gegeben noch fest noch bleibend noch dem Prozess vorhergehend ist. Die Formen, die diese Prozesse als Spuren hervorbringen, eignen sich ebenso wenig zu zeit-ort-prozess-loser Identität. Unter ähnlichen Bedingungen wird Ähnliches entstehen. Aber Ähnlichkeit ist nicht reproduzierbar; wir können uns aber darum bemühen, ähnliche Bedingungen wiederzuschaffen, um sie neu entstehen zu lassen.

So verlangt Nietzsche, die Willkürlichkeit zu überwinden, indem wir nicht Herr über die Formen, sondern unserer selbst Herr werden. Nur aus einer vermittelten Unmittelbarkeit, wie wir sie hier in verschiedenen Aspekten geschildert haben können Bewegungen die Formen des Wandels annehmen.

cornelia widmer hegelstr.101 78056 vs-schwenningen telefon:07720 63439
mail@cwidmer.de

Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Philosophinnen und Philosophen, liebe Tänzerinnen und Tänzer,

ich möchte Ihre Aufmerksamkeit für die theoretische Hinführung zum Thema ca. 30 Minuten in Anspruch nehmen, danach werden wir versuchen, das Gehörte sichtbar und erfahrbar zu machen.

Es geht um das Thema "Körper und Raum"

Der Körper an sich beansprucht Raum und ist gleichzeitig im Raum und ein Teil des Raumes. Und er ist selbst ein räumliches Gebilde, das die Fähigkeit besitzt, sich zu bewegen und zwar ohne äußeren Antrieb, aus sich selbst heraus. Im Unterschied zur Tierwelt ist uns Menschen dies bewusst.

"Wissend, dass er es ist, der sich bewegt,
weiß der Mensch, dass alles Bewegliche
sich ebenso auf die eigene Art und Weise bewegt.

Wissend, dass er es ist, der sich bewegt,
und dass seine Bewegung Bewegung um sich verursacht,
weiß der Mensch auch,
dass nur er unter allen Lebenden,
das sich nicht wissend von sich aus bewegt,
dies alleine weiß.

Bewegung ist für den Menschen die imperative Lebensbedingung."³²

Was sind die Bedingungen für Bewegung?

Raum – Zeit – Energie.

³² Cary Rick, *Tanztherapie*, Stuttgart – New York 1989, S. 6. Cary Rick ist Tänzer und Theoretiker, Leiter des Ausbildungslehrgangs Bewegungsanalytischer Tanz und Tanztherapie.

Jede Bewegung hat einen räumlichen Aspekt, findet in einer bestimmten Zeit statt und braucht Antriebsenergie.

Versuchen Sie für einen Moment, eine Bewegung auszuführen, bei der Sie eine der Komponenten weglassen. – Es kann nicht gelingen.

Selbst wenn wir uns der inneren Bewegung des Körpers gewahr werden, dann findet diese im Innenraum statt.

Bewegung definiert sich zunächst einmal durch: Energieaufwand – Raum – Zeit.

Es gab im vergangenen Jahrhundert einige Ansätze, diese Grundaussage genauer zu untersuchen und dadurch Bewegung differenzierter benennen zu können. Ich möchte Ihnen heute zwei "Bewegungs-Denk-Systeme" kurz vorstellen, etwas ausführlicher das Modell von Rudolph von Laban und Ausschnitte aus dem Körperbildungssystem von Rosalia Chladek, in Tanzkreisen bekannt als das "Chladek-System". Beide haben in der ersten Hälfte des 20. Jahrhundert begonnen, aus einem ganzheitlichen Menschenbild heraus das Phänomen Bewegung zu strukturieren und benennbar zu machen. Beide haben in späteren Jahren großen Wert auf eine pädagogische Umsetzung ihrer Ergebnisse gelegt.

Für den aktuellen Stand der Auseinandersetzung über das Thema "Denken in Bewegung" ist im deutschsprachigen Raum vor allem der Choreograph William Forsythe zu nennen, der seine ursprüngliche Ballettsprache auf der Grundlage der Laban'schen Raum-Konzepte zu einer eigenwilligen Tanzsprache weiterentwickelt hat. In den letzten 20 Jahren hat er mit dem Frankfurter Ballett wegweisende Choreographien geschaffen und damit Weltruhm erlangt.

Je mehr die Erkenntnisse der Gehirnforschung bereits Beobachtetes bestätigen oder neue Zusammenhänge eröffnen, desto spannender und ausgeweiteter wird das Feld der möglichen Forschung. Theoretischen Unterbau für "Denken in Bewegung" könnten unter anderem Philosophen wie Ludwig Wittgenstein (1889 –1951) geliefert haben. Hier ein Zitat aus seinem Frühwerk, dem "Tractatus logico-philosophicus":

" Wie wir uns räumliche Gegenstände überhaupt nicht außerhalb des Raumes, zeitliche nicht außerhalb der Zeit denken können, so können wir uns keinen Gegenstand außerhalb der Möglichkeit seiner Verbindung mit anderen denken."³³

Wenn wir also für den Begriff des "Gegenstandes" unseren Körper einsetzen, der ja ein dreidimensionaler Gegenstand ist, ist dieser demnach nur wahrzunehmen in Verbindung mit anderen "Gegenständen", d.h. der dinglichen und belebten Welt. Wir setzen uns immer in Beziehung zu etwas.

Jeder Körper hat nicht nur eine räumliche Ausdehnung, sondern besitzt auch ein Gewicht. Sein Gewicht bestimmt sich physikalisch aus seiner Masse und der Anziehungskraft der Erde. Der Traum vom Fliegen beschäftigte die Menschen seit Urzeiten und im Tanz wurde dieser Wunsch nach Leichtigkeit und Schwerelosigkeit durch das Ballett repräsentiert und buchstäblich auf die Spitze getrieben. Dieser Umgang mit der Schwerkraft ist ein zentrales Thema der Erneuerungsbewegungen im Tanz um die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert.

Im klassischen Ballett ging es um die illusionäre Aufhebung der Schwerkraft. Mit äußerster Anspannung des Muskelapparates wird eine Höhe erreicht, die einem schwebenden schwerelosen optischen Eindruck nahe kommt.

Die Neuorientierung im Tanz kam um die Jahrhundertwende zeitgleich mit anderen Erneuerungsgedanken und –bestrebungen in der Darstellenden Kunst, der Musik, der Architektur und den angestrebten Verbindungen zu Lebensqualität, sozialem und politischem Fortschritt. Tanz-Pionierinnen wie Isadora Duncan und Mary Wigman und alle Nachfolgenden, haben sich verstärkt der anderen Seite zugewandt, dem Nachgeben gegenüber der Schwerkraft, dem Anerkenntnis der Bedingungen der Körperhaftigkeit.

Der "Hexentanz" von Mary Wigman beispielsweise findet am Boden in hockender Stellung statt.

In der Februar-Ausgabe der Tanzzeitschrift "Ballettanz" wird dieses Thema gerade wieder aktuell behandelt. Reiner Gruber schreibt:

"So rückte die Gravitation wieder ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Und nimmt im Modernen Tanz einen prominenten Platz ein. Tänzerinnen wie Isadora Duncan oder Maud Allen

³³ Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Werkausgabe Bd. 1. Frankfurt 1989.

werden als "Delsartian" bezeichnet. Denn sie verstanden sich in der Nachfolge des französischen Gebärden-Rethorikers Francois Delsart (1811-71), dessen Philosophie auf einer Analyse der Gravitation beruhte. Delsarts Oppositions-Prinzip "Tension and Relaxation" taucht bei Isadora Duncan als "Flexion and Extension", bei Martha Graham als "Contraction and Release" und bei Doris Humphrey als "Fall and Recovery" auf".³⁴

Rosalia Chladek (1905, Brünn – 1995, Wien), bereits zur zweiten Generation der Ausdruckstänzerinnen gehörend, greift diese Oppositionierung auf und geht einen Schritt weiter. Sie befasst sich vornehmlich mit der Ausdifferenzierung der Zwischenstufen dieser Extreme und nennt diesen Baustein ihres Bewegungssystemes die "Spannungs-Skala" mit den Polen "Totale Passivität" und "totale Aktivität"

.
Gebe ich der Schwerkraft nach, lande ich letztlich in einer Ruhelage am Boden. Für jede Bewegung brauche ich einen gewissen Energie-aufwand, um meinen Bewegungsapparat zu aktivieren. Jede Bewegung definiert sich also in Bezug auf die Antriebsenergie als ein Energieaufwand gegen die Wirkung der Schwerkraft. Mit der stärksten mir möglichen Mobilisierung kann ich für kurze Zeit die Schwerkraft überwinden und mit einem Sprung abheben.

Rosalia Chladek war eine der ersten, vielleicht sogar die erste, die über Sprache Tanz unterrichtete und nicht über vormachen und nachahmen. Ihre Begrifflichkeit leitete sie aus der Eigenbeobachtung ihrer Bewegung ab. Sie entwickelte eine Tanztechnik, die auf den anatomischen Gegebenheiten des Körpers und den physikalischen Gesetzmäßigkeiten von Bewegung beruht. Wenn eine Bewegung den körperlichen Gesetzmäßigkeiten folgt und physiologisch richtig ausgeführt wird, zeigt sie sich in aller Klarheit und Schönheit. Damit verfolgte sie im Tanz denselben Ansatz wie die Architekten und Künstler des Bauhaus in den 20iger Jahren "Die Form folgt der Funktion".

.
Für den Tanz weitergedacht heißt dies: "Die Form folgt den inneren Impulsen". Innere Impulse in diesem Sinne sind nicht nur Emotionen, sondern auch strukturierende Gedanken und Vorstellungsbilder, die der Tanzgestaltung zugrunde liegen.

Was kann "Denken in Bewegung" bedeuten?

³⁴ Rainer Gruber, Tanzmoderne, Gravitation und Allgemeine Relativitätstheorie in: "Ballettanz" Ausgabe 02/06, Hg. Friedrich Berlin Verlag.

Man kann nur in Begriffen denken. Wie komme ich also zu Begriffen für Bewegung, die praktikabel sind für das Bewegungsverständnis, die Bewegungsgestaltung und für die Wiederholbarkeit von Bewegung?

Hier einige Beispiele aus dem Vokabular des Chladeksystems: zentraler und peripherer Ansatz bei aktivem und labilem Körperverhalten, spannen und lösen von Ganz- und Teilkörper, zentraler Zusammenzug, Bewegung um die Achsen ..

Wenden wir uns nun Rudolph von Laban zu (1879 Bratislava –1958 England). Er wirkte als Tänzer, Choreograph und Pionier der modernen Bewegungsforschung, entwickelte eine Tanzschrift, die sogenannte "Labannotation", die mehr und mehr Anwendung findet, trotz filmischer Aufzeichnung von Tanz. Seine Hauptwerke sind: die Eukinetik – die Qualitäten der Mobilisierungsweisen und die Choreutik – die Raumharmonielehre des Tanzes. Er befasste sich mit den Gesetzmäßigkeiten des Körper-Umraumes, der Kinesphäre des Menschen. Es geht dabei um den sinnlichen Bezug zu dem Raum, in dem ich mich befinde, sowohl dem realen Raum, als auch dem Bewegungs-Umraum der Person. Er hat diese Kinesphäre geordnet und strukturiert, um die Orientierung bei der Bewegungsgestaltung zu erleichtern. Diese äußere Orientierung wirkt auch auf die innere Orientierung. Bewusste Bewegung innerhalb dieser Strukturen hat Auswirkungen auf die Denkvorgänge im Menschen. Dies gilt für Bewegungsimprovisation genauso wie für Gestaltung. Er schreibt: "Jeder Bewegungsimpuls entspringt einem inneren Antrieb und führt notwendig in den Raum. Diese körperumgebende 'Raumsphäre' gilt es bewusst zu gliedern."³⁵ So wie der reale Raum in der Regel Variationen des Würfels darstellt, gibt Laban auch dem Bewegungs-Umraum geometrische Grundlagen.

Laban definiert Bewegung in Bezug auf die Ecken der Platonischen Körper. Er benutzte vor allem den

-Oktaeder aus 8 gleichen Dreiecken und 6 Eckpunkten -Hexaeder oder Würfel aus 6 gleichen Quadraten und 8 Eckpunkten

-Ikosaeder aus 20 gleichen Dreiecken und 12 Eckpunkten.

So kommt Laban zu einem räumlichen Bezugssystem von 26 Orientierungspunkten im Raum, plus das Zentrum als Kreuzungspunkt aller Linien.

Der Oktaeder mit den 6 Hauptrichtungen für menschliche Bewegung: Achsenkreuz.

Vgl. Chladek – Laban – Forsythe: am Beispiel der Achsen

•Der Würfel mit Raumdiagonalen und den 8 Eckpunkten: Diagonalkreuz

• Der Ikosaeder mit den drei Flächen und den je 4 Eckpunkten: Diametralkreuz

³⁵ Rudolph von Laban, Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes, Wilhelmshafen 1991.

Ich möchte mit einer Schlussfolgerung von Cary Rick den theoretischen Teil beenden: "Die Bewegung ist das einzig wirklich Konstante, worauf wir uns mit aller Gewissheit verlassen können. Daher dürfen wir unser ganzes Vertrauen in die Tatsache der Bewegung investieren"³⁶

Poetisch formuliert von der Lyrikerin Ingrid Amelie Mau:

„Wir sind uns begegnet
im fruchtbaren Fluss der Bewegung:
Lass uns nie stehen bleiben
–nie–“³⁷

Wir möchten Sie nun von der zweidimensionalen Ebene in die dreidimensionale Darstellung führen. Und wie Ludwig Wittgenstein in seinen philosophischen Bemerkungen sagte: "Eine Form kann nicht beschrieben werden, sondern nur dargestellt werden."³⁸

möchte ich Sie nun bitten, mit uns zusammen in den hinteren Teil des Raumes zu gehen. Lassen Sie sich von den Tönen begleiten.

³⁶ Cary Rick, Tanztherapie, Stuttgart – New York 1989. S. 169.

³⁷ Mau, Ingrid Amelie: „Ich habe es aufgeschrieben“ - Gedichte und Texte Konstanz/Reichenau 1979.

³⁸ Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Bemerkungen, Frankfurt 1964.

Eva Wagner:
Authentizität und Unsagbarkeit? Neue alte Aspekte einer
Zeichentheoretisch fundierten Betrachtung von Bühnentanz

Wie im Titel schon angedeutet – „Authentizität und Unsagbarkeit?“ – widmet sich der erste Teil meines Vortrages Fragen oder Problemen, die sich auf das Verhältnis von Tanz, Tanzerfahrung, ästhetischer Erfahrung auf der einen Seite und auf Sprachlichkeit bzw. Fachsprache auf der anderen Seite beziehen. Dabei referiere ich verschiedene derzeit dominierende Positionen zu diesem Verhältnis, die es nahe legen, Tanz als einen *ästhetischen Sonderfall* zu betrachten.

Dieser Sonderstatus wird begründet

- mit der *Kontingenz*, die ein Live-Ereignis auszeichnet
- mit der *Flüchtigkeit* der Bewegung, die kein manifestes Artefakt konstituiert
- und mit dem besonderen Status des menschlichen *Leibkörpers*.

Diese Besonderheiten scheinen es nahe zu legen, die Rezeption in der Kategorie der Unmittelbarkeit oder Introspektion zu beschreiben und nicht als Verstehensprozess.

Ich bin dem gegenüber allerdings skeptisch. Ausgehend von den Problemen, Fragen und meines Erachtens auch Widersprüchen, die ich in der derzeitigen theaterwissenschaftlichen Methodendiskussion sehe, werde ich im zweiten Teil „neue alte Aspekte“ des Zeichenparadigmas in einer Art systematischem Glossar vorstellen. Das von mir verteidigte Paradigma des Zeichens und der Textualität wird sich – auch wenn die Semiotik in den Theaterwissenschaften wohl derzeit auf dem Tiefpunkt ihres Images angelangt ist – als leistungsfähig für eine Analyse und Interpretation von Bühnentanz³⁹ erweisen.

Die Frage im Titel „Authentizität und Unsagbarkeit?“ ist rhetorisch gemeint. Sie bezieht sich – durchaus polemisch - auf die Topoi einer *unmittelbaren Expressivität* und der Unsagbarkeit, Nicht-Übersetzbarkeit in Sprache, die anscheinend unser Theaterverständnis prägen. Und die derzeit wieder eine Renaissance erleben, meines Erachtens wider besseres Wissen, das heißt hier: wider das methodische Wissen oder entgegen den Voraussetzungen der Theaterwissenschaft.

³⁹ Fragen der Tanzpädagogik, Tanztherapie, Anthropologie und ähnliches bleiben unberücksichtigt, ebenso unter Umständen ein abweichender Jargon dieser Disziplinen. Meine Ausführungen beziehen sich auf eine theaterwissenschaftlich orientierte Tanzwissenschaft, deren Gegenstand der für die Bühne choreographierte Tanz ist.

Ich will zunächst in groben Zügen geschichtliche Etappen dieses Vorverständnisses nachzeichnen. Nach dieser Diskursanalyse werde ich in zwei kurzen systematischen Kapiteln tänzerische Bewegung unter dem Aspekt der Medialität und unter dem Aspekt des Leibkörpers als besonderer Erfahrungsweise diskutieren.

I. 1. Diskursgeschichte

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts kommt ein neues Schauspielgenre auf, das bürgerliche Trauerspiel, das die regelgebundene Ästhetik der französischen Klassik ablöst. Es erhebt den Anspruch einer Symmetrie und Austauschbarkeit zwischen Theater und gesellschaftlicher Wirklichkeit, das bürgerliche Publikum soll sich im Geschehen auf der Bühne wieder erkennen und sich identifizieren können.

Ziel ist daher die Inszenierung von Authentizität mit Hilfe nicht nur des Textes, sondern eines *natürlichen Spiels*, mit Hilfe also der Körper der Schauspieler. Im Kontext der Empfindsamkeit wird erstmals umfassend über natürlichen körperlichen Ausdruck, seine Motivation im Innenleben und seine Wirkung auf andere reflektiert.

Dramatiker und Philosophen wie Gotthold Ephraim Lessing und Denis Diderot behandeln die Schwierigkeiten und Widersprüche eines Authentizitätsideals, das *wirkungsästhetisch* (auf die Rezeption hin betrachtet) der Bildung und Entfaltung des Zuschauers, dem Aufrichtigkeitsideal des modernen Individuums und der gesellschaftlichen Utopie der Mitmenschlichkeit (Lessing) verpflichtet ist. Und das aber gleichzeitig als Schauspieltechnik, also *produktionsästhetisch* betrachtet, unwillkürlich zu Fragen der Angemessenheit und Kodifizierung für die Bühne führt. Die Frage, ob sich der Schauspieler wirklich einfühle in die Rolle oder ob er eine Technik des Spiels entwickle, durchzieht die Schauspieltheorien der Zeit. Das Problem der Kodifizierung gefährdet die ethische Legitimation einer vermeintlich unmittelbaren Expressivität: Der *Gefühlsausdruck* erweist sich als unabhängig von seiner ursprünglichen Motivation, denn – zumindest auf der Bühne – bedarf es des dazugehörigen Gefühls nicht, um *Wirkung* zu entfalten.

Denis Diderot diskutiert in seinem *Paradoxe sur le Comédien* (1769 begonnen, posthum veröffentlicht) die Spannungen dieses dramentheoretischen und schauspielpraktischen Dilemmas mit aller Konsequenz. Für ihn spiegeln die Widersprüche des Illusionstheaters exemplarisch die Paradoxien einer unmittelbaren Expressivität, die Ausdruck und Unausgedrücktes (nämlich die zugrunde liegende Empfindung) umfassen soll, und einer Selbst- und Fremderkenntnis, die stets auf kulturelle Repräsentationen als Bedingung für Wahrnehmung und Kommunikation angewiesen ist. Diderot verflucht in seinem Text dramatische und narrative Darstellungsmodi, die den Autor schließlich selbst fiktionalisieren, und erreicht so eine vielschichtige und konsistente Darstellung des Problems, die die Nähe und Ambiguität von Selbstbildung, Selbstbeherrschung und Selbsttäuschung entfaltet.

Der Tanz wird seit dem Fin-de-Siècle bis in die 30er Jahre des 20. Jahrhunderts sowohl in zahlreichen künstlerischen Darstellungen wie auch in den programmatischen Texten der Avantgarden als poetologisches Modell gehandelt, als eine Art ideale Kunst. Vor dem Hintergrund der Wahrnehmungs- und Sprachkrise und des Medienumbruchs der Moderne erscheinen die neuen Tanzformen (der Ausdruckstanz, Freie Tanz, Modern Dance) als *die* Kunstform der subjektiven Gestaltung, die mit Modernität, Befreiung, Emanzipation, Humanität und Expressivität identifiziert wird.⁴⁰

In der *tanztheoretischen* Diskussion wurde bis weit in die 50er Jahre – also noch zur Zeit Merce Cunninghams - die künstlerische Qualität des Bühnentanzes weitgehend in einander ausschließenden Kategorien und Wertungen diskutiert: Für Verfechter des Balletts konnte Tanz ohne umfassende Stilisierung und körperlichen Virtuosität keine ästhetische Wirkung entfalten; für Anhänger des Modernen Tanzes war künstlerischer Ausdruck wesentlich an individuelle und nicht „kodifizierte“ Bewegung gebunden.

Im Gegensatz zum historischen Ausdruckstanz ist für die zeitgenössische Tanzästhetik Natürlichkeit und Befreiung wohl kein Thema mehr. Der Körper erscheint vielmehr explizit diskursiv, als manipulierter und geschundener, vielfach fragmentierter, durch Prothesen und Maschinen deformierter, verkaufter usw. In den

⁴⁰ Vgl. hierzu und zum Folgenden die sehr gute Darstellung von Sabine Huschka: *Moderner Tanz. Konzepte. Stile. Utopien*. Reinbek 2002.

meisten zeitgenössischen Choreographien – wie übrigens auch im postdramatischen Theater – verkörpern die Darsteller keine fiktiven Rollen und evozieren nicht die Illusion einer abgeschlossenen fiktiven Welt. Diese ausdrückliche Nicht-Fiktionalität methodisch fassen zu können, behauptet das derzeit die Methodendiskussion in Deutschland dominierende Konzept der Performativität quasi exklusiv für sich, denn es betrachtet den jeweiligen *individuellen Vollzug einer Handlung* und nicht ihre vermeintliche „Stellvertreterschaft“ für ... eine Motivation, eine Bedeutung, ein Ziel. Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte - eine Protagonistin der Performativitätsdebatte – stellt in ihrem Konzept der Performativität die Körperlichkeit und den Aufführungscharakter mit den Aspekten der Präsenz, der Inszenierung, des Ereignishaften und nicht vollständig Planbaren in den Mittelpunkt. Das Konzept zielt auf das „phänomenale So-Sein“ und die „je spezifische Materialität“ der theatralen Elemente und begreife „Erleben als leibliche Teilhabe“⁴¹.

Das 18. Jahrhundert hatte sein Dramentheorie an einem Ideal der *Authentizität* orientiert und musste es daher vermeiden, ein schlüssiges Konzept von Illusionsbildung im Theater in seine Theorien zu integrieren. Unter umgekehrten Vorzeichen scheint die derzeitige theaterwissenschaftliche Methodendiskussion angesichts eines anti-illusionistischen postdramatischen Theaters die Relevanz von unmittelbarer *Echtheit* gegenüber jeder Art von Interpretation verteidigen zu wollen. So prägen Individualität und Authentizität im emphatischen Sinne erneut die Diskussion um Theaterrezeption, und zwar – was schon die Diskussion über die Einfühlung des Schauspielers im 18. Jahrhundert nicht in einen kohärenten Zusammenhang zu bringen wussten – sowohl auf produktions- als auch auf rezeptionsästhetischer Seite. Authentizität und Echtheit scheinen mir aber recht frei schwebende Bezugsgrößen zu sein, vor der jede Methode und jedes spezifische Erkenntnisinteresse implodieren müssen.

Damit will ich nicht sagen, dass das Konzept der Performativität untauglich wäre, im Gegenteil. In den Sozialwissenschaften steht es in engem Zusammenhang mit praktischem Wissen und mimetischem Wissenserwerb und umfasst Rezeptivität und

⁴¹ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Performativität und Ereignis*, Einleitung zu dies., u.a. (Hg.): *Performativität und Ereignis* Tübingen, Basel 2003; Dies.: *Einleitung: Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*, in: dies. u.a. (Hg.): *Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften*. Tübingen, Basel 2004.

Aktivität⁴². Durch das Erlernen sozialer Techniken und die Beherrschung sozialer Aufgaben wird auch das Individuum selbst erschlossen und beherrscht. Das Konzept der Performativität betont die Körperlichkeit des Handelnden sowie die konkrete Realisierung einer Handlung als Ereignis und als Inszenierung. Menschliches Handeln erscheint so weniger als „Verwirklichung von Intentionen“, sondern wird „als Nachahmung, Teilnahme und Gestaltung kultureller Praktiken begriffen“⁴³.

Fischer-Lichte vernachlässigt diesen sozialen, kommunikativen und kulturellen Aspekt von Performativität als Nachahmung und Teilnahme meines Erachtens zu Unrecht (und unbegründet) gegenüber dem Individuellen, Unwiederholbaren, kurz: dem *Ereignis*. Damit aber kann sie Performativität emphatisch zu einer Kategorie des unmittelbaren Erlebens machen, das eine Rezeption, die auf Sinn-Verstehen aus ist, nicht einholen könnte⁴⁴.

Sie übersieht dabei auch, dass wesentliche Aspekte – meines Erachtens *die* wesentlichen – ihres Ansatzes mit Umberto Ecos Konzept des Offenen Kunstwerks übereinstimmen, wie er es 1962 in dem gleichnamigen Buch entwickelt hat (Zitat: „... jedes Kunstwerk ist wesensmäßig offen [...] für virtuell eine unendliche Reihe möglicher Lesarten, deren jede das Werk [...] neu belebt“) ⁴⁵; ebenso mit Roland Barthes Textbegriff⁴⁶, der die Frage nach der textuellen *Produktivität* sowie der

⁴² Ich referiere hier im wesentlichen Christoph Wulf und Gunter Gebauer, vgl. Christoph Wulf: *Mimesis und Performatives Handeln. Gunter Gebauers und Christoph Wulfs Konzeption mimetischen Handelns in der sozialen Welt*, in: Michael Göhlich, Christoph Wulf und Jörg Zirfas (Hg.): *Grundlagen des Performativen*, Weinheim, München 2001.

⁴³ Michael Göhlich, Christoph Wulf und Jörg Zirfas: *Sprache, Macht und Handeln – Aspekte des Performativen*, in: dies. 2001, S. 9f.

⁴⁴ Hier in Kürze nur einige Hauptkritikpunkte: Fischer-Lichte unterscheidet meines Erachtens nicht zwischen Performativität als theoretischem Modell und als theatralem Verfahren und führt so mitunter *Grade* von Performativität ein, deren Stellenwert innerhalb ihres theoretischen Fundaments unbestimmt bleibt. Fischer-Lichte beschreibt ihren Begriff von „Aufführung“ als einmalig, situativ, individuell und nicht planbar, als sei für den Zuschauer ein Theaterabend wesentlich durch fortwährende Unentscheidbarkeit über Absicht oder Störung des Geschehens geprägt. Diesen analytischen Begriff der „Aufführung“ ergänzt sie um den korrelativen Begriff einer „Inszenierung“ als intentionalem Prozess und *vorausgehender* „Planung, Erprobung und Festlegung“. Im Rahmen des Performativitätsparadigmas bleibt diese angenommene, der Aufführung vorausgehende Intentionalität ebenso unbegründet wie ihr Erkenntnisinteresse: Soll ich etwa als Wissenschaftler anhand der Aufführung auf Probenprozesse, Absichten und Motivationen rück schließen? Das Konzept des Ereignishaften nimmt keine Konturen an, da auch die eng assoziierten Begriffe „Wirkung“ (Fischer-Lichte spricht von „Wirkung als ein Ereignis“) und „Bedeutung“ als kontrastiv und korrelierend gegenüber gestellt werden, ohne dass die Kriterien der Unterscheidung und Abgrenzung dargelegt würden, und ohne dass die fortwährende partielle Gleichsetzung der Begriffe mit der als grundlegend behaupteten Opposition in Einklang zu bringen wäre („Bedeutung wird zum Ereignis“). Ich denke, schon Diderot hätte mit seiner feinen Ironie die Klischees über den Theaterzuschauer als extravaganten Einzelgänger, der im unmittelbaren Hier und Jetzt der Aufführung zu einer Gefühlsintensität findet, die kaum weniger als authentisch zu nennen ist, subtil auf ihre Aussagekraft und ihr Erkenntnisinteresse befragt.

⁴⁵ Umberto Eco: *Opera aperta* 1962, dt.: *Das Offene Kunstwerk*, Frankfurt/Main 1977.

⁴⁶ Roland Barthes: *Le plaisir du Texte*, in: *Œuvres complètes*, Hg. Eric Marty, Bd. 2 1966-1973, Paris: Seuil 1994, und *Texte (théorie du)*, in: *Œuvres complètes* Bd.2, S. 1677-1689.

Intertextualität in den Mittelpunkt stellt. Text als ein mehrdimensionales Gewebe bearbeitet die Sprache und sprengt die Grenzen der jeweiligen Kommunikation. Barthes Theorie des Textes nähert Schreiben und Lesen als produktive Äquivalenz einander an, denn beide umfassen Rezeptivität und Produktivität, das heißt, wenn man so möchte: Performativität.

Die Nähe des Performativitätskonzepts zu Protagonisten der Semiotik bereitet meine Argumentation zugunsten von Zeichenhaftigkeit und Textualität vor. Ich will im Folgenden zeigen, dass der radikale Gegensatz zu diesen nicht schlüssig begründbar ist. Meines Erachtens beruht er auf der suggestiven Kraft unserer Umgangssprache, im Bereich der Ästhetik und der Emotionalität einen emphatischen Begriff von Individualität aufzubauen, der in vielen Diskursen absolut seine Berechtigung hat, der aber in systematischer Hinsicht schwer zu begründen ist.

I. 2. Medienmaterialismus und ästhetisches Medium

Die beschriebene Diskussion eines Sonderstatus hat meines Erachtens dazu beigetragen, dass die Tanzwissenschaft verhältnismäßig wenig von anderen Disziplinen beachtet wird, obwohl ihr Gegenstand längst nicht mehr nur die Domäne von „Balletttratten“ ist, sondern ein sehr heterogenes, an den verschiedenen zeitgenössischen Kunstsparten interessiertes Publikum anspricht.

Tanzwissenschaft als relativ junge und sehr kleine Disziplin taucht vor allem als Teilbereich anderer Fächer auf (insbesondere Sportwissenschaft, Tanzpädagogik, Tanztherapie, Ethnologie, Anthropologie, Musikwissenschaft, Theaterwissenschaft). Dementsprechend scheint sie ihren Gegenstand nach dem kleinsten gemeinsamen Nenner der beteiligten Fächer zu definieren bzw. eine alle Kontexte umfassende Bestimmung des „Spezifikums der tänzerischen Bewegung und Erfahrung“ anzustreben, wie Gabriele Klein und Christa Zipprich in einem der neueren umfassenden Sammelbände⁴⁷ ausführen: „Tanz, so die zentrale These, wäre demnach jede Spielart einer als Tanz geglaubten Bewegung.“

⁴⁷ Gabriele Klein und Christa Zipprich: *Einleitung*, in: dies. (Hg.): *Tanz Theorie Text*. Münster 2002, S.1-14, beide Zitate S. 6. Ebenso programmatisch der Begriff der „Abstraktion“ im Tanz als einer Essentialisierung bei Claudia Jeschke und Susanne Schlicher: *Tanzforschung für die Theaterwissenschaft. Pina Bausch und William Forsythe. „Im besten Fall drückt*

Eine befriedigende kunsttheoretische oder ästhetische Betrachtungsweise von Bühnentanz, die auch anschlussfähig wäre an andere Kunstwissenschaften, hat sich meines Erachtens trotz der erheblichen Zunahme von Veröffentlichungen noch nicht etabliert. Tanz wird nicht nur gemeinhin *assoziiert* mit Gefühl und individueller Expressivität, mit Natürlichkeit und Authentizität, sondern auch in tanzästhetischen Schriften *definiert* als wesentlich individuell, ephemer, unwiederholbar und immer wieder auch vorsprachlich. In seiner Wirkung soll der von einem individuellen menschlichen Leibkörper in einem jeweils einmaligen Live-Prozess unwiederbringlich vollzogene Tanz dann *unmittelbar* sein.

So beispielsweise Gabriele Klein: Tanz entziehe sich durch seine „Flüchtigkeit [...] dem gesprochenen und geschriebenen Wort“⁴⁸. Auch Claudia Jeschke bemängelt in ihrem Aufsatz *Der bewegliche Blick. Aspekte der Tanzforschung* das „Vertrauen auf das Wort, auf die verbale Vermittlung von Tanz“ und fordert eine Sprache, „mit der sie das visuell Wahrnehmbare fixieren und einen „Text“ erstellen kann, der *die Praxis des Tanzwerks umfasst*.“ „Ziel [sei] die *Reproduktion* des Werks“⁴⁹.

In ähnlicher Weise ebenso Autorinnen, die Körperbilder in ihrer diskursiven Verfasstheit zum Thema ihrer Betrachtung machen. Sabine Huschka betont „die eigenwillige kulturelle und phänomenologische Existenz“ des Tanzes. Huschka sucht in Anlehnung an Barthes „eine verbindende Wahrnehmungs- und Erkenntnisebene [...]. Der Kontaktstreifen von Tanz und Sprache, respektive Schrift, liege danach in der Bewegung.“⁵⁰ Sie plädiert dafür, „erfahrungsbezogene, kinästhetisch fundierte Wahrnehmungen in die ästhetische Reflexion von Tanz“ zu integrieren, allerdings ohne „in die eigenen interpretatorischen Fallen der sprachlich konstituierten Körpererfahrung“ zu tappen⁵¹. Das Kriterium einer Unterscheidung von sprachlich konstituierter Körpererfahrung und „erfahrungsbezogener Wahrnehmung“ wird allerdings nicht expliziert.

Tanz nichts anderes als sich selbst“; in: Erika Fischer-Lichte, Wolfgang Greisenegger und Hans-Thies Lehmann (Hg.): *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft* (=Forum Modernes Theater Bd. 15), Tübingen 1994, S. 241-249, S. 249).

⁴⁸ Gabriele Klein, *FrauenKörperTanz* 1992, S. 14.

⁴⁹ Claudia Jeschke: *Der bewegliche Blick. Aspekte der Tanzforschung*, in: Möhrmann, Renate (Hg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*, Berlin 1990, S. 149-164, Zitate S. 157ff.

⁵⁰ Huschka 2002. S. 19

⁵¹ Ebd. S. 22.

Gabriele Brandstetter geht in ihrem Werk *Tanz-Lektüren* ebenso von der „grundlegenden Gegensätzlichkeit“ von „Tanz und Text, Bewegung und Schrift“ aus und wählt daher eine „indirekte Analyse-Methode“, nämlich die ikonographische Ebene der „Pathosformeln“ nach Aby Warburg. Mit dieser eigens hinzugezogenen vermittelnden Ebene von „Bildmustern und Patterns“ vermeidet sie es, dem Tanz selbst mit sprachlichen Ausdrücken zu Leibe zu rücken⁵².

Um Missverständnissen vorzubeugen: Die zitierten Bücher liefern äußerst differenzierte, umfassende und aufschlussreiche Darstellungen von Tanz. Die genannten Zitate stammen jeweils aus den Einleitungen und auf diese Voraussetzungen oder methodenkritischen Kommentare bezieht sich mein Unbehagen – nicht auf die Art der Darstellung, Beschreibung und Bewertung von Tanz.

Der Anspruch auf einen ästhetischen Sonderstatus für den Tanz wird mit seiner spezifische Materialität und seinem besonderen medialen Status begründet: Die Körper der Tänzer seien demnach in ihrer konkreten Leiblichkeit als *Alterität*⁵³ aufzufassen; die tänzerische Bewegung definiere sich über ihre Flüchtigkeit sowie ihre kontinuierliche und unendlich differenzierte Form. Ihre nur für den Augenblick dauernde Existenz sei daher mit dem manifesten Gegenstand anderer Künste nicht zu vergleichen, sondern im emphatischen Sinne jeweils einmalig und individuell. Somit entzöge sie sich grundsätzlich einer adäquaten Bestimmung durch Sprache, die in ihren Allgemeinbegriffen immer einer Überbestimmung gleichkäme. Als Kriterium einer unerreichbaren Adäquatheit gilt dabei vor allem die Schwierigkeit, *individuelle Erlebnisse* in Sprache zu *übersetzen*, umso mehr da der tänzerische Ausdruck in hohem Maße elaboriert ist und Tanzliebhaber dieses äußerst differenzierte körperbezogene Wissen oft aus eigener *Tanzpraxis* kennen.

Der in diesen Diskursen mehr oder weniger explizierte, problematische Stellenwert von Sprache bzw. Sinnverstehen im Medium der Sprache beruht meines Erachtens auf einer irreführenden Gegenüberstellung medialer Eigenschaften. Die Tanzwissenschaft bestimmt ihren Gegenstand nicht als jeweils gestaltete

⁵² Gabriele Brandstetter: *Tanz-Lektüren*, Frankfurt/Main 1996, S.22 und S. 25.

⁵³ Vgl. Gabriele Klein: *Körper und Theatralität*, in: Fischer-Lichte u.a. (Hg.) *Diskurse des Theatralen*, Tübingen, Basel 2005.

Choreographien, sondern nach seiner Materialität als ephemere (nicht: manifest), kontinuierlich und unendlich differenziert (nicht: diakritisch, in diskreten Einheiten und holistisch strukturiert) und stets individuell (nicht: in Allgemeines überführbar im Sinne des Verhältnisses Langue/Parole). Das Medium wird hier gleichsam als „Werkstoff“ nach seinen physischen, nicht nach den strukturellen Eigenschaften seiner materiellen Substanz bestimmt. Dieser *Medienmaterialismus*⁵⁴ führt im Gegenzug zu einer Auffassung von Sprache, die diese nicht als *Kommunikation* bestimmt, sondern als *System*, das heißt auf Regeln und diskreten Einheiten beruhend, die eine stabile und geschlossene Semantik repräsentieren und linear kombinierbar sind.

Diese Bestimmung von Sprache ebenso wie die medienmaterialistische Bestimmung von Tanz abstrahiert vom Kontext sozialer Praxis und von Geschichte. Eine kunsttheoretische Perspektive auf Tanz beinhaltet aber meines Erachtens einen geschichtlichen und gesellschaftlichen Kontext. Es gibt keinen Grund, die ästhetische (sinnliche) Dimension von Kunst gegen ihre geschichtliche und gesellschaftliche Verortung auszuspielen. Vielmehr ist ein ästhetischer Begriff von Medium mehrdimensional zu denken als geschichtlich, gesellschaftliche Praxis und ästhetisch. Eine unterschiedliche Fokussierung dieser Aspekte rechtfertigt keine Ausschließlichkeit oder Privilegierung der ästhetischen Dimension. Die traditionellen kunsttheoretischen Unterscheidungen von ästhetischem Objekt und Artefakt oder Kunst und Kunstgegenstand berücksichtigen genau dies. Ich verstehe daher meinen Gegenstand nicht als *den* Tanz (in einer „Wesensbestimmung“), sondern als *jeweilige für ein Publikum gestaltete Choreographien*.

Peter Stamer ist einer der wenigen Tanzwissenschaftler der die Frage nach dem *Erkenntnisinteresse* der Tanzforschenden aufgeworfen hat und der übrigens auch das Problem der Flüchtigkeit als ein diskursives Konstrukt versteht und nicht als „theatrales In-Erscheinung-Treten“⁵⁵.

Sprache wiederum ist nicht erschöpfend in ihrer systematischen Dimension beschrieben, wenn es um die Möglichkeit sprachlicher Darstellung als einer individuellen interpretierenden Stellungnahme (beispielsweise über ein Tanzstück)

⁵⁴ Vgl. Sybille Krämer: *Sprache und Schrift: Ist Schrift verschriftete Sprache?*, in: *Zeitschrift für Sprachwissenschaft* 15/,1 1996.

⁵⁵ Peter Stamer: *Das Lächeln der Theorie*, in: Klein, Zipprich 2002, S. 611-621.

geht. Ludwig Wittgenstein, um eine der wichtigsten Referenzen zu nennen, fasst in seinen auch in den Kulturwissenschaften viel zitierten *Philosophischen Untersuchungen* Sprache als Praxis auf, die Bedeutung im jeweiligen Vollzug generiert, der „Regeln folgt“, aber nicht vollständig von ihnen bestimmt wird. Neben Kreativität ist die Fähigkeit zur *Selbstkorrektur* in Form von Metasprachlichkeit, Metaphorizität und anderen rhetorischen Verfahren ein wesentliches Potential von Sprache. Der Ausdruck des genuin Individuellen im Sinne der Qualia (private Erlebnisse) ist nicht Gegenstand des sprachlichen Ausdrucks. Das „Private“ an der ästhetischen Empfindung aus dem Diskurs der Ästhetik auszuschließen, führt nicht in Widersprüche.

Clemens Knobloch legt dar, dass „Text“ zu einem „potentiellen master term“ geworden sei: „*Sein Thema ist die (Un-)Wiederholbarkeit von Sinn. (...) Wenn Zeichen grundsätzlich nicht gegen ihre fallweise vorgenommene Deutung abgesetzt werden können, dann ist die Textualität kultureller Praxen an deren materielle Vergegenständlichung nicht gebunden.* Es wird folgerichtig, auch da von Texten zu sprechen, wo wir nur *zeichengesteuerte kulturelle Praxen ohne dauerhafte Vergegenständlichung* vorfinden“⁵⁶ – beispielsweise in der ephemeren Tanzkunst.

Das Konzept des Zeichens und das der *Textualität* sind für mich aufeinander bezogen, da ich nicht von einzelnen Zeichen oder ihrer exemplarischen Isolierung und Rückbeziehung auf als geschlossen angenommene Codes ausgehe, sondern vom immer schon mehrdimensionalen und dynamischen Zusammenspiel von Zeichen in komplexen Kontexten. Das Paradigma des Zeichens und der Textualität legt den Bereich der Ästhetik nicht auf eine sprachanalogue Art der Mitteilung oder gar des Bezeichnens fest. Vielmehr begründet die Philosophie des Zeichens und der Interpretation die Verflechtung der kommunikativen, ästhetischen, ethischen und erkenntnistheoretischen Dimensionen im Konzept des Zeichens⁵⁷. Die Semiotik ist

⁵⁶ Clemens Knobloch: *Text/Textualität*, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.) *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. VI, Stuttgart, Weimar 2005, S. 23-48; S. 26f, Hervorhebung E.W.

⁵⁷ „Die ethisch-praktischen Implikationen menschlichen Verhaltens sind in den Konzepten einer Philosophie des Zeichens beziehungsweise in einer Interpretationsphilosophie wesentlich tiefer gelagert als in anderen Philosophemen. Es wird dort keine neutrale Welt vorgestellt, in der lediglich darüber hinaus nach Wertvorstellungen und Maximen gehandelt oder geurteilt wird. Vielmehr gehen in die Zeichenbildung und das Zeichenverstehen beziehungsweise in die Interpretation auf allen Stufen des Verhaltens bereits Normvorstellungen und Werthaltungen ein.“ Brigitte Scheer: *Zum intrinsischen Ethos der Wahrnehmung*, in: Josef Simon und Werner Stegmaier: *Fremde Vernunft. Zeichen und Interpretation IV*, Frankfurt/Main 1998, S. 159-174, S. 159.

eine Theorie der Bedeutungskonstitution, die das Konzept des Zeichens benutzt, um „das Phänomen Bedeutung transparent zu machen“⁵⁸.

I. 3. Der Leibkörper

Die Intuition, dem Tanz als künstlerischem Medium einen Sonderstatus zuzuschreiben und den eigenen Rezeptionsprozess als unmittelbar zu beschreiben, erklärt sich aus der doppelten Verfasstheit des menschlichen Leibkörpers: Auf den Anthropologen Max Scheler geht die Differenzierung von *Leib sein* und *Körper haben* zurück, mit der das unmittelbare eigenleibliche Spüren von der äußerlichen objekthaften Wahrnehmung des kulturell geprägten Körpers unterschieden wird. Im Alltag verhalten wir uns danach, den menschlichen Körper als wahrgenommenen Ausdruck einer Person und damit als Einheit der körperlichen Regungen mit der persönlichen inneren Gedanken- und Gefühlswelt anzusehen.

In Bezug auf den Tänzer beschreibt Sabine Huschka „eine doppelte Artifizierung des Körpers, die prozessual ineinander greift: die individuelle, physisch strukturierte sowie gesellschaftlich codierte Körperlichkeit der Tänzer und ihre tanztechnisch und choreographisch erwirkte Gestalt. Die Artifizierung zeigt Körper, die weder mit dem natürlichen individuellen Körper identisch sind noch in ihrer konzeptionell ästhetischen Erscheinung ganz aufgehen“⁵⁹.

Dabei sei entscheidend, dass der Tanzkörper nicht primär Vermittler eines Ausdruckskanons ist. Vielmehr haben Körpertechniken und Tanzästhetiken, überhaupt alle Aneignungsverfahren, die dem Körper Bewegung, Form, Normierung und Codierung auferlegen, der Körper zu ein Tanzkörper reifen lassen und somit unwiederbringlich verändert. Die trainierte Formung wurde ihm zu eigen. Allerdings greift es meines Erachtens zu kurz, die Ambivalenz des tanzenden Körpers als ein „Changieren zwischen Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit“ bzw. als „Subjekt und Objekt

⁵⁸ Peter Faltin: *Bedeutung ästhetischer Zeichen – Musik und Sprache* (= Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung Band 1), Aachen 1985, S. 70.

⁵⁹ Huschka 2002, S. 24f.

zugleich“ zu begreifen⁶⁰, da diese Dichotomien bereits auf der Voraussetzung eines stabilen Subjekts mit einem unmittelbaren Selbstzugang beruhen.

In der Tanzwissenschaft wird für die unterstellte besondere Unmittelbarkeit ein spezifisches Organ der Introspektion ausgemacht: der Bewegungssinn als propriozeptiver, innerer Sinn, der den visuellen Sinn bei der Rezeption von Tanz ergänze und im Rahmen der Kinästhetik zu analysieren sei⁶¹. Eine solche innere Eigenwahrnehmung scheint als passives Fühlen konzipiert und setzt eine stabile Innen-/Außengrenze für den Körper voraus. Diese Spaltung der Sinnesvermögen entlang einer Grenze, die den Innenraum abgrenzt, wird allerdings nicht systematisch begründet und scheint mir die *diskursive Unterscheidung* der jeweiligen Sinnesvermögen als ihre physische Isolierung zu essentialisieren. Vieles spricht dafür Wahrnehmung grundsätzlich *synästhetisch* zu denken. Über die Wechselbeziehung der Sinne schreibt Gunter Gebauer in Anlehnung an Arnold Gehlen, dass der Mensch einen sprachanalogen „Schatz stummer Erfahrung“ gesammelt hat, indem seine „Bewegungshandlungen die ‚Umgangsqualitäten‘ von Dingen explorieren“. Die so entdeckten Eigenschaften vermag er dann auch „aufgrund der visuellen Erscheinungen der Dinge“ zu erkennen⁶².

Als Kristallisationspunkt von Wahrnehmung und Erfahrung, Wissen und Kommunikation, Natur, Kultur und Geschichte wird das Thema des Leibkörpers in der Anthropologie, Phänomenologie und in den Kognitionswissenschaften intensiv diskutiert. Auch Theater- und Tanzwissenschaftler greifen zur Reflexion ihrer Grundlagen und Methoden zunehmend auf Theorien zur Leiblichkeit und auf die Phänomenologie insbesondere Merleau-Pontys zurück. Dabei habe ich den Eindruck, dass das Interesse der Theaterwissenschaft an der Leibthematik auf einer falsch verstandenen „Affinität“ beruht, die das Spezifische ihres eigenen

⁶⁰ Ebd., S. 25f.

⁶¹ Inge Baxmann beschreibt den „tänzerischen Sinn“ im Anschluss an Rudolf von Laban einerseits als „Synthese der Wahrnehmung durch die verschiedenen Sinne“, die alle Sinne umfasst und intuitiver Erkenntnis entspricht, und andererseits insbesondere als Gegenteil des Augensinns, den die Schriftkultur privilegiert. Vgl. Inge Baxmann: „*Die Gesinnung ins Schwingen bringen*“. *Tanz als Metasprache und Gesellschaftsutopie in der Kultur der zwanziger Jahre*, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer: *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt/Main: 1987, S. 360-76, S. 364. Huschka wirft die Frage nach der Reflexion dieses Sinnenbereichs auf (Huschka 2002, S. 19). Jeschke hält ein tanzwissenschaftliches Verfahren für adäquat, das „die kinetischen Ereignisse einer Bewegungssequenz erfahrbar macht.“ (Jeschke 1999, S. 160)

⁶² Gunter Gebauer: *Ordnung und Erinnerung. Menschliche Bewegung in der Perspektive der historischen Anthropologie*, in: Gabriele Klein (Hg.): *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, Bielefeld 2004, S. 23-41, S. 25. Gebauer zitiert hier Arnold Gehlen: *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Wiesbaden 1978.

Gegenstandes und das Erkenntnisinteresse der Leiblichkeitstheorien verfehlt. Wenn Bedeutungsgenerierung und Sinngenesse grundsätzlich an konkrete sinnliche Materialität gebunden wird, sind die Dichotomien von immateriellen Ideen und materiellen (Transport-)medien, aber auch von Subjekt und Objekt oder Innen und Außen zugunsten einer *Verflechtung* dieser Aspekte miteinander aufgehoben. Wer Bedeutung nicht metaphysisch begründen will, kann ebenso wenig reine Körperlichkeit oder reine Sinnlichkeit annehmen.

In seiner systematischen Darstellung der Literatur zur Körper-Debatte entlarvt Volker Schürmann den durch die Konzepte verschiedenster Art wiederkehrenden „Zweischritt“ der „Grundidee, dass all unsere Erfahrungen ein (vorstellendes, fühlendes, unbewusstes, körperliches, ...) Subjekt voraussetzen, das als solches bestimmt werden könne, und welches dann, *auch noch*, Erfahrungen mache“⁶³. Und analog: dass „das einzelne Individuum Sinn produziert, und dann, *auch noch*, glücklicher- oder unglücklicher Weise der anderen Menschen bedarf, um diesen Sinn zu stabilisieren, zu erkennen, zu kommunizieren etc.“⁶⁴.

Die Idee einer Unmittelbarkeit oder eines „sprachlosen Individuellen“ muss eine Erfahrbarkeit des Leibes als spezifische Erfahrung oder als in Erfahrung gründende Transzendentalie annehmen. Ihr gegenüber verweist Schürmann auf Konzepte einer vermittelten Unmittelbarkeit sowie auf Bernhard Waldenfels in der Traditionslinie spekulativer Leiblichkeit: „Die Verankerung in der Welt qua Leib *formatiert* all unsere Erfahrungen, ist aber selbst kein Gegenstand möglicher Erfahrung, wiewohl diese Idee in Erfahrungen gründen möge (und also ‚durch sich selbst formatiert‘ wäre).“ Der Leib ist hier weder *vor* noch *in* der Erfahrung gegeben, sondern „bestimmte ausgezeichnete Erfahrungen [werden] so ausgewertet, dass man den Menschen als in der Welt verankert *setzt*“. Das Leibliche definiert Waldenfels „*als Differenz* körperlicher Vollzüge und nicht (mehr) als positives Substrat vor, neben, hinter oder auch zwischen dem Körper. [...] Auch und gerade das ‚Zwischen‘ ist kein *ens*, das *in* der Erfahrung gegeben wäre.“⁶⁵

⁶³ Volker Schürmann: *Die Bedeutung der Körper. Literatur zur Körper-Debatte – eine Auswahl in systematischer Absicht*, in: *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie* 28,1 (2003) S. 51-69, S.55 (Kursivierung V.S.).

⁶⁴ Ebd. S. 59.

⁶⁵ Ebd. S. 62f. Schürmann bezieht sich hier auf Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt/Main 2000, Kursivierung V.S.

Schürmann zitiert die Feministin Donna Haraway, die die „Unmittelbarkeitsanrufungen“ als Versuch überführt, „das eigene Wissen als ‚Blick von nirgendwo‘ aus der Verantwortung zu nehmen“ und für eine Positionierung von Wissen mit den entsprechenden ethischen und politischen Konsequenzen plädiert⁶⁶. Soll der Körper konsequent in seiner Geschichtlichkeit und Sozialität gedacht werden, ist jeder Rückgriff auf „den‘ menschlichen Körper als ‚zeitlosen Maßstab‘“ unmöglich.

In Bezug auf das Problem der Bedeutungskonstitution qua Körper wird der individuelle Körper „dann sichtbar als Medium der Bedeutungskonstitution (im Sinne der griechischen Sprachform einer eigentümlichen logischen Mitte von Aktivität und Passivität): körperliche Produktion und Einverlebung von Bedeutungen als ein Zugleich“⁶⁷. Die Frage nach dem Körper wird eigentlich prekär und zielt nicht mehr auf das, was der Körper sei, sondern auf das, „was mit und aus ihm gemacht wird“, das „Produkt sozialer Inszenierung“, das als „praktiziertes Körperkonzept ethisch-politisch infiziert“ ist⁶⁸.

Sozialität und Konstruktion der individuellen Identität greifen direkt ineinander. Dementsprechend sind „Bewegungen in der Handlungspraxis von außen geformt und zugleich unter wesentlicher Mitwirkung des Individuums ausgebildet“⁶⁹. Gegenstand einer Ästhetik des Tanzes kann nur der Körper des Tänzers sein und nicht der Leib.

II. Neue alte Aspekte einer zeichentheoretisch fundierten Betrachtung von Bühnentanz

Man könnte diesen Teil auch lapidar mit: „Sprechen über Tanz“ überschreiben. Mit meinem Zeichenbegriff will ich zeigen, dass es keine grundsätzliche oder qualitative Verschiedenheit des ästhetischen Mediums Tanz und der Sprache gibt. Diese Aussage kommt keiner Gleichsetzung oder Nivellierung gleich. Sie soll nur besagen,

⁶⁶ Ebd. S. 63.

⁶⁷ Ebd. S. 64, hier bezieht sich Schürmann auf Svenja Goltermann, *Körper der Nation, Habitusformierung und die Politik des Turnens 1860-1990*, Göttingen 1998.

⁶⁸ Ebd. S. 65.

⁶⁹ Gebauer 2004, S. 26.

dass jede sprachliche Auseinandersetzung mit Tanz – wie sie ja ungeachtet aller Methodendiskussion sowieso stattfindet – methodisch legitimiert ist.

Meiner systematischen Verteidigung des Zeichenparadigmas lege ich die vier Dimensionen der Repräsentation, der Präsenz, der Performativität und der Sprachkritik / „Metasemie“ als wesentlich zugrunde. Ich denke, dass die von mir skizzierte semiotische Perspektive ästhetischen Medien gerecht wird, dass sie keine Unter- und Überbestimmung von „Tanz“ als Gegenstand ästhetischer Überlegungen haben sollte und dass sie ihre Voraussetzungen hinreichend reflektiert.

II. 1. Repräsentation

Die repräsentative Funktion von Zeichen dient der Darstellung von etwas oder Bezugnahme auf etwas und stellt somit die Verbindung von Sprache und Welt her. Mit der Repräsentativen Funktion des Zeichens geht aber keine Stellvertreterschaft⁷⁰ einher, die die sinnliche Materialität des Zeichens degradieren würde. Vielmehr ist Repräsentation essentiell mit dieser verflochten und ihre Überschreitung hin zu einer Bedeutung beruht auf folgenden Voraussetzungen:

II. 1.1. Fähigkeit zur Distanznahme

Der Anthropologe Helmuth Plessner hat die Formel der exzentrischen Positionalität geprägt, die besagt, dass der Mensch zu sich selbst eine Haltung einnimmt, sich beobachtend interpretiert. Auf Ernst Cassirer, der den Menschen *animal symbolicum* nennt, geht die Unterscheidung einer *leibnahen* Ausdruckssymbolik und der *distanzierenden* Darstellungsfunktion der Sprache zurück.

Bereits seit seinen Anfängen zeigt der für die Bühne choreographierte Tanz eine Vielfalt und Differenziertheit, die wohl kaum im eigenleiblichen Spüren ihren Ursprung nehmen, sondern aus kulturellen Codes und Diskursen schöpfen, die in ihrer Komplexität ohne reflexive Distanz und ohne Sprache nicht denkbar sind. Insbesondere rhetorische Verfahren wie Ironie, Persiflage, Zitat usw. weisen den Tanz als eine elaborierte Kunstform aus, die zur Reflexion ihrer Mittel fähig ist und dies auch tut.

⁷⁰ Dem unseligen Stellvertreter-Begriff, dem als vermeintlich zentralen Moment des Zeichenparadigmas nicht zuletzt die Angriffe der Performativitätsdiskussion gelten, hat meines Erachtens nie ein wissenschaftlicher Zeichenbegriff entsprochen.

II. 1.2. Perspektivierung

Das Korrelat dieser Distanznahme und Gegenüberstellung ist nicht etwa die Entkörperlichung des Betrachtenden, sondern im Gegenteil seine *Perspektive*, die an den Leib gebunden ist. Nach den oben skizzierten Ansätzen der Tanz- und Theaterwissenschaft müsste und könnte eine Tanzaufführung den Rezipienten in einen nicht nur sprachfreien, sondern geradezu nicht-sprachlich-infiltrierten Erfahrungszustand – das *Erlebnis* im emphatischen Sinn – überführen. Dieser Zustand wird als Intensität des Erlebens beschrieben, offenbar ohne reflexive Distanz, also ein spontanes Eins-Sein mit sich. Eine solche Unmittelbarkeit setzt Identität voraus, die, wenn sie nicht als sprachlich oder symbolisch vermittelt konzipiert ist, durch die Leiblichkeit gewährleistet sein muss. Wie Brigitte Bardot in einem Schlager sagt: *Je danse, donc je suis*.

Diese Leistung des unmittelbaren Leibes wird allerdings nirgends systematisch begründet, weder im Hinblick auf seinen „Übergang“ zu einem kulturell vermittelten Körper und einem sprachlich verfassten *sozialen Ich*, noch in Abgrenzung zum identitätsstiftenden Konzept eines Selbstbewusstseins – das allerdings seit der sprachkritischen Wende in eben dieser Isolierung philosophisch nicht mehr begründet werden kann. Ein sozusagen emotional-solipsistischer Rezipient, der Geschichte, Gesellschaft und persönliche Biographie ablegt, ist aber auch deswegen unsinnig, weil doch zumindest für die Länge einer Choreographie in irgendeiner Weise seine Identität durchgehalten werden muss, für die ihm aber als unmittelbar-leiblicher die Kriterien fehlen.

II. 2. Präsenz

Das materielle Gegebensein des Zeichens wird im derzeitigen kulturwissenschaftlichen Diskurs oft mit einem anti-hermeneutischen Gestus als – „reine“ – sinnliche Präsenz gegen seine „Reduktion“ zum bloßen „Stellvertreter“ eines Signifikats hervorgehoben. Präsenz kann aber kein rein materieller Status sein, sondern ist eine Qualität des Zeichens, die auf die Mehrschichtigkeit und Dynamik seiner Bedeutung verweist.

Der „Seitenhieb“ auf die Semiotik übersieht, dass die eindeutige gegenseitige Evozierung von Signifikant und Signifikat, wie sie de Saussure und in seiner Nachfolge Barthes und andere hervorheben, sich auf das Zeichen nicht als empirische Entität, sondern als Konzept der Interpretation beziehen. Diese Eindeutigkeit existiert nur als Interpretationsleistung und die Betrachtung einzelner (exemplarischer) Zeichen und ihre Rückbeziehung auf Kodes, die ihre Bedeutung relativ zu anderen Zeichen festlegt, ist ein analytischer Vorgang zum Zweck der Explikation. Ein Zeichen ist immer schon „interpretiertes Zeichen“, ich nehme etwas als bedeutend wahr, wenn ich es als Zeichen dieser Bedeutung auffasse⁷¹.

Obwohl viele Texte der Theatersemiotik terminologisch unscharf mit dem Begriff des Zeichens in Abgrenzung zum sinnlich-materiell vorliegenden Zeichenträger umgehen, ist doch der logische Wechsel von der materiellen zur Interpretationsebene als Voraussetzung für eine gewinnbringende Semiotik des Theaters nicht zu übersehen. So haben bereits 1938 Pjotr Bogatyrev und 1940 Jindrich Honzl⁷² entscheidende Spezifika der Theatersemiotik formuliert, nämlich die doppelte Zeichenstruktur und die Mobilität und Transformation von Theaterzeichen. Diese Konzepte gehen über den Gedanken der Repräsentation hinaus und wenden sich ebenso seinem Korrelat zu: der sinnlich-materiellen Seite des Zeichens, die nicht selbst eine Bedeutung verbürgt, sondern vielmehr für jede weitere Interpretation „stehen bleibt“.

II. 2.1. Keine Metaphysik der Bedeutung

Die Bestimmung von choreographierter Bewegung als unmittelbar wirksam und als „Anderes“ der Sprache wird mit der Materialität des Mediums, seiner Flüchtigkeit, unendlichen Differenziertheit und Einmaligkeit, begründet. Trotzdem können die tänzerische Bewegung und das Körperliche nicht schlüssig als „Anderes“ und als unmittelbar ohne Bezug zur Sinngenerierung gedacht werden. Eine solche Bestimmung von Materialität, nach der die menschliche Leiblichkeit wie auch die Körperlichkeit der Welt als reine „stoffliche Fülle“ den Sinnstrukturen äußerlich wäre,

⁷¹ Faltin 1985, S.3.

⁷² Pjotr Bogatyrev: *Les signes du théâtre*, Poétique 1971, Nr.8, S. 517-530, Übersetzung eines Aufsatzes aus *Slovo a Slovesnost*, no.4 1938; Jindrich Honzl: *La mobilité du signe théâtral*, Travail théâtral, 1971 Nr.4, S. 5-20, Erstabdruck: *Slovo a Slovesnost* 1940. Honzl, der selbst Regisseur und Intendant war, und Bogatyrev behandeln dabei Volkstheater, Marionettentheater sowie die futuristische Avantgarde ihrer Zeit und keinesfalls realistische Inszenierungen klassischer Dramen in der Tradition des bürgerlichen Illusionstheaters.

lässt ein Medium zum beliebigen und vorübergehenden *Transportmittel* werden. Dann aber müssen Bedeutung und Sinn einen anderen Ort haben, außerhalb und unabhängig vom Zeichenträger. Ein solcher Medienmaterialismus zieht eine metaphysische Begründung von Bedeutung nach sich, denn wenn ich Bedeutung nicht im und durch das Zeichen gegeben annehme, bleibt nur noch, sie hinter oder vor diesem zu suchen.

Um diesen Dualismus zu vermeiden, der ohne metaphysische Begründungen nicht auskommt, muss ich eine enge und nicht aufzulösende Verflechtung von Körperlichkeit und Sinngenerierung annehmen, die ich nicht näher bestimmen kann. Zeichentheoretisch relevant ist für mich, dass ich das Körperliche nicht als gänzlich nicht-sinnhaft fassen kann und somit das „Andere“ des Begriffs auch nicht als außersprachlich annehme. Der Aisthesis selbst ist eine Affinität zum Zeichenhaften eigen⁷³.

II. 2.2. Die ästhetische Qualität eines Mehrwerts

Es gibt keine Bedeutung außerhalb des Zeichens. Mit dem sinnlich-materiellen Signifikanten hat jedes Zeichen grundsätzlich die ästhetische Qualität eines Mehrwerts. Seine Bedeutungsfähigkeit verweist als Potentialität darauf, dass es der Interpretation bedarf; einer Interpretation, die so oder anders ausfallen kann⁷⁴.

Die traditionelle Unterscheidung von Denotat und Konnotaten verweist auf die Differenzierung von Ebenen der Bedeutung, die semiotisch jeweils auf verschiedenen Kodes bezogen werden können. Zeichen liegen zudem nie isoliert vor, sondern in einem mehrdimensionalen Geflecht, das auf syntagmatischer und paradigmatischer Ebene Kombinationen von Zeichen nicht nur realisiert, sondern auch in Form von Erinnerung und Antizipation aufruft. Bedeutungsgenerierung im Medium des Zeichens ist daher nicht additiv. Sie stellt in jedem Moment – und nicht etwa nur als Ergebnis – eine Totalität dar. Die Dauer eines Zeichens ist dabei ohne Relevanz, Bewegung wird nicht mangels manifester Substanz zum „Null“-Zeichen. Zudem

⁷³ Vgl. Scheer 1998, S. 163.

⁷⁴ „So könnte man sagen, das „Phänomen“ *sei* Zeichen, insofern es gegenüber *jeder* auf es bezogenen begrifflichen Bestimmung (als seine Explikation in andern Zeichen) „sinnlich“ stehen bleibt für andere Bestimmungen, entweder durch andere Personen oder durch dieselbe Person zu einer andern Zeit. Es ist der Überschuss der Sinnlichkeit gegenüber *jedem* Begriff von ihm.“ Josef Simon: *Von Zeichen zu Zeichen. Zur Vermittlung von Unmittelbarkeit und Vermittlung des Verstehens*, in: Simon, Stegmaier, 1998, S. 30.

haben Bewegungen einen bildlichen Aspekt und leben „als komplexe Gebilde in der Erinnerung weiter [...]. Es gibt offensichtlich eine innere Verbindung zwischen motorischem und Bildgedächtnis, in dem neben dem visuellen Aspekt auch Emotionen, soziale Bedeutungen und Wertungen aufbewahrt werden.“⁷⁵

II. 2.3. Das Andere der Sprache

Im Gegensatz zur Produktivität ästhetischer Medien scheinen die endliche Zahl der Elemente und die Regelmäßigkeit der Grammatik einer Sprache eine fest geschriebene Semantik oder schlimmstenfalls einen sprachlichen Determinismus hervorzubringen. Die mit Konnotaten gegebene Mehrdeutigkeit eines Wortes und seine immer schon mitgedachte Kombinierbarkeit auf paradigmatischer und syntagmatischer Ebene unterlaufen aber strikte Eindeutigkeit. Zudem haben *Begriffe*, die exemplarisch für eine kontextunabhängige stabile Semantik stehen, „die ‚generative‘ Fähigkeit, neue Gegenstände zu subsumieren, zu definieren und zu charakterisieren“⁷⁶. Ihre Extension und Intension stehen in einem dynamischen Verhältnis zueinander. Aus heuristischen Gründen ist es in vielen Kontexten sinnvoll, Sprache als geschlossenes System zu betrachten. Ihre kommunikative sinnkonstitutive Leistung allerdings ergibt sich aus dem Zusammenwirken verschiedener syntaktischer und disambiguierender Strukturelemente, die vor dem Hintergrund eines pragmatischen Kontextes realisiert werden.

II. 3. Performativität

Der Begriff des Zeichens beinhaltet grundsätzlich Uneindeutigkeit, allerdings ohne dadurch auf Beliebigkeit („freies Spiel von Signifikanten“) hinauszulaufen. Repräsentation und Präsenz des Zeichens stehen in einem Spannungsverhältnis, in dem weder Bedeutungen noch materielle Signifikanten gegenüber dem Menschen verabsolutiert werden können⁷⁷. Diese Spannung scheint mir vielmehr Voraussetzung für menschliche Kommunikation zu sein, wie sie sich in der

⁷⁵ Gebauer 2004, S. 34.

⁷⁶ Knobloch 2005, S. 30 und 31.

⁷⁷ „Dass ich meine Zeichen nicht mit einer ‚Sache selbst‘ vergleichen und sie deshalb auch nicht von einer bezeichneten Sache her unbedingt als die ‚richtigen‘ verstehen kann, macht noch nicht ‚alles möglich‘. Vielmehr werde ich mir dadurch erst meiner Freiheit bewusst und d.h. auch meiner Verantwortung für meine Wahl der erklärenden und darstellenden Zeichen, einschließlich der Verantwortung dafür, wie ich durch sie mich selbst verstehe. [...] Ein ‚Vergleich‘ kann sich nur auf den ‚Gebrauch‘ beziehen, [...] d.h. auf ihre Zweckmäßigkeit für unsere ‚Leben‘, verstanden als Handeln nach (eigenen) Vorstellungen.“ (Simon 1998, S. 39ff.).

Produktion unbegrenzter individueller Kommunikationsakte niederschlägt. Thema der Semiotik ist Semiose als Prozess und nicht als festzuschreibendes Ergebnis. Sie beinhaltet daher das Konzept der Performativität mit seinen Aspekten der Verkörperung, der Ausführung und Aufführung.

II. 3.1. Zeichenvollzug

Der Aspekt der Ausführung eines Sprech- oder Handlungsaktes bringt das Subjekt dieses Aktes ins Spiel, das einen bestimmten Gebrauch von Zeichen wählt und sich somit diese Zeichen für diesen Akt zu eigen macht. Im jeweiligen Zeichenvollzug kommt individuelle Produktivität zum Ausdruck, die auf einem praktischen „Wissen wie“, nicht unbedingt einem expliziten Wissen beruht. So beinhaltet letztlich auch jede sprachliche Äußerung nicht nur Konventionalität, sondern Kreativität und Vorläufigkeit⁷⁸.

Der konkrete Zeichenvollzug findet in einer bestimmten Situation statt, und ist daher immer begleitet von einer Fülle anderer Zeichen, die im Normalfall dem menschlichen Wahrnehmungsapparat angemessen ist, also weder chaotische Überfülle noch zu geringe Dichte aufweisen darf, und daher *disambiguerend* wirkt. In alltäglichen Sprechkontexten entsteht Eindeutigkeit durch ein hohes Maß an Redundanz und durch kontextbezogenes Wissen⁷⁹. Demgegenüber sind ästhetische Zeichen Handlungskontexten entzogen. Ihnen ist ein höheres Maß an Gestaltung und Reflexivität, aber ebenso an Kontingenz eigen, da der sinnlich-materielle Mehrwert im Vordergrund steht.

II. 3.2. Verkörperung

Verkörperung bezeichnet im Zusammenhang der Performativität sowohl das aktive sich-zu-eigen-machen als auch das passive körperliche Erleiden vorgegebener, auch Macht-durchdrungener Bedeutungen. Mit der Verkörperung gehen Veräußerlichung/Materialisierung einher, – „der Autor stellt sich seine Äußerung

⁷⁸ Mir ist daher das immer wieder geäußerte Plädoyer für eine metaphorische Schreibweise als Annäherung an Tanz unbegreiflich, da auch die Metapher, wie jeder Sprachgebrauch, einerseits zur Festschreibung tendiert, und umgekehrt die Offenheit und Dynamik des metaphorischen Benennens und Ausstreichens von Bedeutung der spezifischen Spannung und Auflösung eines nichtsprachlichen Vorgangs eher weniger nahe kommt als ein Sprachgebrauch, der den konkreten Objektbezug sucht.

⁷⁹ Ein Zeichen, nach dessen Bedeutung man fragt, war nicht vollständig unverständlich. Die Frage nach der Bedeutung ist „eigentlich die Frage nach der Bedeutung *in diesem Kontext*. [...] Kein Zeichen hat eine Bedeutung für alle Fälle „hinter“ seiner jeweiligen Erscheinung.“ (Simon 1998, S. 35).

gegenüber“ – und Kontextualisierung. Das Hier und Jetzt steht aber nicht nur für eine *geteilte Präsenz*, sondern ist auch zeichentheoretisch im Konzept der *Deixis* enthalten. Deiktische Zeichen identifizieren eine Situation, indem sie zeigend Personen individuieren, Zeit und Ort festlegen und Beziehungen zu anderen Zeichen herstellen. Durch Pronomen und Adverbien der Zeit und des Ortes ist auch die Sprache leiblich gegeben. Bezogen auf den kommunikativen Kontext, der zumindest virtuell immer einen Adressaten mit einbezieht, kann Harald Weinrich treffend von einer „Zwei-Leiblichkeit der Sprache“ sprechen⁸⁰.

II. 3.3. Aufführung

Der mit der Performativität bezeichnete Aufführungscharakter von Handlungen und Kommunikation greift die Idee eines In-Szene-Setzens auf als einer Gestaltung, die über bloße Reproduktion oder Aktualisierung hinausgeht und an einen Adressaten als Zuschauer gerichtet ist. Auch das von mir kritisierte Konzept des emphatischen Erlebens von Theater setzt letztlich die Idee einer *Adäquatheit* zur Expressivität des Tänzers oder Schauspielers voraus. Dieser Bezug, der für den Moment des performativen Aktes gegeben ist und den Anderen impliziert, verweist auf die notwendige Interpretation. Der Aufführungscharakter von Kommunikation korreliert auf Rezipientenseite mit der Erfahrung des Vorläufigen und Unabgeschlossenen der eigenen Interpretation. Als individuelle „Inszenierung“ verweist jede Äußerung auch auf die mögliche abweichende Interpretation durch ihren Urheber („Er *meint* etwas“) sowie durch Dritte und damit grundsätzlich auf die Perspektivität jeder Interpretation. In der Kommunikation wird somit die Distanz beider Seiten, des Senders und des Empfängers zum Zeichen deutlich⁸¹.

II. 4. „Metasemie“ und Sprachkritik

Die Perspektivität und Vorläufigkeit jeder Interpretation einer prinzipiell nicht abzuschließenden Semiose spiegelt die Dialektik von Ereignis und Sinn. Ein vorläufiger interpretativer Abschluss ist aber kein beliebiges Provisorium irgendeines einzelnen, sondern Antwort auf ein Sinnangebot, das sein Gelingen nur im Dialog finden kann.

⁸⁰ Harald Weinrich: *Über Sprache, Leib, Gedächtnis*, in: Gumbrecht, Pfeiffer 1987, S. 80-93.

⁸¹ „Die traditionelle Unterscheidung von ‚Zeichen‘ und ‚Bedeutung‘ hat darin ihren Sinn. Sie verweist auf eine Differenz im Verstehen. [...] Die Frage nach der ‚Bedeutung‘ ist die Frage nach dem *anderen Sprachgebrauch*, der in seinen aktuellen Fügungen ‚unmittelbar‘ nicht zu verstehen war.“ Simon 1998, S. 25 (Kursivierung J.S.)

II. 4.1. Unmittelbarkeit und Zeichenvariationen

Das *Gelingen* eines Zeichengebrauchs über die Differenzen von Personen hinweg kann als unmittelbar bezeichnet werden. Unmittelbarkeit ist hier kein Gegenbegriff zur Vermittlung, sondern bezeichnet das unkomplizierte spontane Verstehen gemäß „einem ‚gewohnten‘ oder individuell ‚angepassten‘, aber selbst nicht mehr in Frage gestellten Sprachgebrauch [...]. Der ‚realistische‘ Eindruck ergibt sich mit der draus (wieder)gewonnenen Leichtigkeit des Verständnisses.“⁸² Vermittlung, als kulturelle, sprachliche, intersubjektive Vorgeschichte einer Interpretation, die auf Antrieb oder über Erklärungen zustande kam, ist also Bedingung für die so verstandene Unmittelbarkeit.

Der ästhetische Mehrwert des Signifikanten oder auch insbesondere das Nicht-Überblicken-Können eines Sinnganzen wirft den Rezipienten auf die sinnliche Erfahrung zurück und lädt zu weiterführender Interpretation ein. Die Gleichzeitigkeit von Ungeordnetem und Unvereinbarem auf der Bühne bietet Sinnangebote ebenso wie Sinnentzug. Die Offenheit des interpretativen Prozesses kann daher auch das *Erleben*⁸³ unmittelbaren Wiedererkennens oder Sich-Zu-Eigen-Machens beinhalten, ohne allerdings damit Sinnsuche zu erübrigen.

Paraphrasierung und Explikation eines Zeichenvollzugs können in ihrem Verhältnis zu einem vorigen, missverstandenen oder mehrdeutigen Zeichengebrauch nicht im Sinne einer Synonymität überprüft werden. Die Bedeutung jeder Zeichenvariation ist nur in ihren jeweils gegebenen Zeichen. Interpretation und Explikation sind daher nicht als Einkreisen eines Sinnes denkbar, sondern eher als *Dialog* aufzufassen, der die Verbindlichkeit einer Auseinandersetzung miteinander hat – und sich in der Praxis bewähren muss.

⁸² Simon 1998, S. 35.

⁸³ Es gilt hinsichtlich der Funktionen des Gehirns inzwischen als nachgewiesen, „dass Großhirnrinde und limbisches System eine unauflösliche Einheit bilden, und dass Kognition nicht möglich ist ohne Emotion, den erlebnismäßigen Ausdruck des Prozesses der Selbstbewertung des Gehirns“. Gerhard Roth: *Das Gehirn und seine Wirklichkeit. Kognitive Neurobiologie und ihre philosophischen Konsequenzen*. Zitiert nach Brigitte Scheer: *Gefühl*, in: Karlheinz Barck u.a. (Hg.) *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. II, Stuttgart, Weimar 2001, S. 629-660, S. 631.

II. 4.2. Selbstreflexivität

Sprache speichert und generiert Sinn ebenso wie sie ihn austreicht. Unhintergebar ist Sprache als Ganzes, jede einzelne Äußerung hingegen kann sprachlich korrigiert werden. Daher kann alles Gegenstand sprachlicher Darstellung werden.

Die zunehmende Differenzierung und Regionalisierung von Wissen in Fachdisziplinen ist nichts anderes als eine Vielzahl von Kontextualisierungen, die für jeden Einzelfall verlangt, dass dem bestimmten Gebrauch eines Begriffs zugestimmt wird oder nicht und diese Anerkennung oder Ablehnung geäußert wird. Auch die Semiotik hat ihre Tendenz zum „Inventarisieren“ von Zeichen und ihren „Ordnungszwang“ aus ihren eigenen Vorgaben heraus selbst kritisiert und diese Ansätze überwunden. Sie ist nicht nur Instrument, künstlerische Verfahren und Prinzipien der Interpretation zu explizieren, sondern sie begründet auch, dass jede Interpretation so oder anders ausfallen kann und individuell verantwortet werden muss⁸⁴. Der Zuschauer, Kritiker und Tanzwissenschaftler tritt mit seiner Darstellung und Kommentierung einer Choreographie ebenso in den Dialog ein, wie es der Künstler mit der Wahl der Zeichen tut, die ihrerseits einer Zeicheninterpretation gleich kommt und *verantwortet* werden soll.

⁸⁴ „Denn während für eine Philosophie der einen Vernunft das Individuum [...] ihr unaufgelöster Rest ist, ist für eine Philosophie, die von der Vieldeutigkeit der Zeichen ausgeht, das Individuum der Anfang.“ (Ebd., S. 150). „Der Ansatz bei den Zeichen macht neu plausibel, dass deren vieldeutiger, diplomatischer Charakter, der ontologisch suspekt ist, ethisch von besonderem Wert ist, weil er das Individuum erst zum Individuum macht [...]“. Werner Stegmaier: *Diplomatie der Zeichen. Orientierung im Dialog eigener und fremder Vernunft*, in: Simon, Stegmaier 1998, S. 139-158 S. 153.

Jean-Luc Nancy:

ALLITERATIONEN⁸⁵

Ein Anderer – insofern er ein Anderer ist, so ist er ein anderer Körper. Ich erreiche ihn nicht, er bleibt auf Distanz. Ich beobachte ihn nicht, er ist kein Objekt. Ich ahme ihn nicht nach, er ist kein Bild. Der andere Körper spielt sich in meinem wider. Er durchquert ihn, er macht ihn beweglich oder stachelt ihn an. Er leiht ihm oder schenkt ihm seinen Schritt.

Man hat schon mehr als einmal beim Anblick eines Tänzers oder einer Tänzerin veranschaulicht, was man einst Empathie oder Intropathie nannte: die Reproduktion des Anderen in sich – der Widerhall, die Resonanz des Anderen.

Der Andere dort, nah in seiner Entfernung, gespannt, zusammengefaltet, entfaltet, auseinandergeworfen hallt in meinen Gelenken wider. Ich nehme ihn eigentlich weder mit den Augen noch mit dem Gehör noch durch Berührung wahr. Ich nehme nicht wahr, ich halle wider. Hier bin ich gekrümmt von seiner Krümmung, geneigt von seinem Winkel, geworfen von seinem Schwung. Sein Tanz hat an meiner Stelle begonnen. Er oder sie hat mich deplaziert, hat mich beinahe ersetzt.

Die meisten Tätigkeiten, die man allgemein hin unter die Kategorie der Kunst oder der Künste fasst, scheinen uns zuallererst einmal Botschaften zu überbringen: Bilder, Rhythmen oder Schemen, Klänge, Volumen, körnige Strukturen, manchmal sogar Wörter, oder auch Geschmackseindrücke und Düfte. Sie lassen sich (sinnlich) wahrnehmen, und wir haben dafür Sinne, und zwar dafür geeignete Sinne.

Der Tanz jedoch scheint zu beginnen, bevor er überhaupt (sinnlich) wahrnehmbar ist, oder vielmehr, bevor wir mit Wahrnehmungsorganen ausgestattet sind. Er scheint vor der Sinneswahrnehmung zu beginnen, vor jedem Sinn, jeder Sinnesrichtung und jeder

⁸⁵ Folgender Text entstand auf der Basis eines längeren Briefwechsels mit Mathilde Monnier, der inzwischen auf Französisch nachzulesen ist in Jean-Luc Nancy / Mathilde Monnier: *Allitérations*, Paris: Galilée 2005. Der Text wurde als Grundlage für ein gleichnamiges Tanzstück verwendet, das im Jahr 2004 mit 3 Tänzern, einem DJ, Mathilde Monnier und Jean-Luc Nancy in mehreren Städten in Frankreich aufgeführt wurde. Miriam Fischer konnte bei den Proben und der Präsentation in Lyon dabei sein. Da das Stück in Berlin aufgeführt werden sollte, wurde sie beauftragt, eine Übertragung des Textes ins Deutsche anzufertigen.

Beim Denkfestival wurde der Text in Form einer Lecture Performance vorgeführt. Beteiligt waren hier drei der TänzerInnen des Tanztheaters von Irina Pauls (Stadttheater Freiburg-Heidelberg): Gökce Ogultekin, Mónica Muñoz Marin, Gary Joplin, sowie als Vortragende Miriam Fischer und Patrick Baur.

Sinnlichkeit überhaupt, in welchem Sinn auch immer man das französische Wort „sens“ bzw. das deutsche Wort „Sinn“ auffassen mag.

Er beginnt unmerklich, und man hat den Verdacht, dass es unmöglich ist zu entscheiden, wo und wann der Tanz in Wahrheit begonnen hat.

Was vom Anderen in meinen Gelenken widerklingt, was ohne mein Wissen vom Anderen herüberkommt und meine Sehnen spannt, was meinen Knochen, meinem Bauch, meinem Kehlkopf Spiel verleiht, und was bis in die Schweißnähte meines Schädels vordringt – woher hat dieses seinen Anfang genommen, dass es sich faltet und spielt, beim Anderen, bei ihr, bei ihm, dort drüben?

Zwangsläufig von einem weiteren Anderen her, von einem noch mehr Anderen in ihm selbst, von einem noch mehr Anderen tief in ihr selbst. Ganz anders. Und aus diesem Grunde kann man dies noch weniger wie eine Nachricht empfangen. Sondern es kann vielmehr (nur) überrascht werden bei einer plötzlichen Ergriffenheit, wie bei einem Krampf oder einer Zuckung – wenn es nicht gar eine Entspannung, eine Unterbrechung, ein Aufgeben war.

Immer noch kein Sinn, kein Sinneseindruck, aber unmerklich löst sich ein Körper aus sich selbst heraus. Er entschlüpft seiner eigenen Gegenwart, er zergliedert sich, er desartikuliert sich. Ein Anderer artikuliert ihn neu, lässt ihn eine neue Sprache sprechen, eine Sprache, die so verändert ist, dass sie hinter jede Sprache zurückgeht. Er weiß nicht, wie ihm geschieht: es kommt aus seinem Innern zu ihm, als wäre jenes Innere das Entfernteste aller Außen.

Unmerklich kommt zu diesem Körper das, was ihn nicht länger Körper mit sich selbst sein lässt. Er nimmt Spielraum ein. Er nimmt Abstand. Er beginnt, sich zu denken. Er tanzt sich, er wird von einem Anderen getanzt.

Es ist nötig, dass der Körper nicht weiß, wie es beginnt. Es ist der Andere, dieser Körper, der nicht seiner ist, der sich nicht selbst gehört und der sich nicht am Platze hält, denn noch ein Anderer kommt unermüdlich an seinen Platz.

Er hält nicht, es ist jedoch gerade das Unhaltbare, das es zu halten gilt. Es heißt, die Distanz des Anderen zu sich zu halten, von Körper zu Körper. Es heißt, den Augenblick dieses unvorhersehbaren Beginns zu halten.

Die Kunst des Tanzes außer Acht lassend, stellen wir uns seine Geburt vor.

Mit geschlossenen Augen, zugestopften Ohren, zugeklemmter Nase außer dem nötigen Luftstrom und ohne Geruch, mit verschlossenem Mund und dem ganzen Körper in sich zusammengezogen, am Boden kauend, eingerollt, die Schultern mit den Armen umschließend, und ohne anderen Kontakt als den zu dem schmalen Stück Boden, das ihn trägt, so wiegt der gesammelte Körper und drückt sich ein, fast in eins mit der Schwere, die er dennoch lediglich berührt: schon getrennt davon, ein Körper zu sein, und auch keine Menge noch eine Masse.

Körper, Markstrang, um eine Leere gekrümmt, Embryo, über nichts gebeugt, eingewickelt, sich entwickelnd.

Wie ein Kind in einem Bauch, und dennoch weder Kind noch in einem Bauch. Und trotz allem eine Geburt: ein Tanz der Geburt.

Schon hineingehoben, obgleich nicht angehoben, schon auf der Oberfläche des Bodens langgestreckt liegend aufgehoben. Nicht von der Art einer Erhebung, aber in einem Treiben oder wie eine Ablösung. Sich ablösend von dem, was ihn schwer hält, und doch durch diese Ablösung an seiner Schwere festhaltend, sein ganzes Gewicht, seine ganze Schwerkraft in dieser Weise des Am-Boden-Seins ausbreitend, ohne in eins zu sein mit der Substanz. Ohne Wurzeln und selbst ohne Anbindung, ein so distinkter Körper wie ein Sternkörper, ein Meteorit, der auf dem Platz liegt.

Nicht die geringste Gebärde. Vielmehr ein Schwangergehen. Keine Gebärde, die auszuführen wäre, noch eine Haltung, die einzunehmen wäre: jedoch die Vereinnahmung dieses Körpers durch ein Denken, das beunruhigt um ihn ist, das sich darum bemüht, ihn sich auszudenken und ihn zu analysieren.

An welchem Ort setzen wir ihn ab, und von welcher Beschaffenheit soll der Boden sein? Soll es der Boden eines Tanzsaals oder der einer abendländischen Bühne sein, die Latten und die Matten eines feierlichen orientalischen Raumes, oder vielleicht sogar die plattgetretene Erde eines afrikanischen Windstrichs, um dann sogleich die Masken hervorzuholen? Dies sind die vielfältigen Orte für die Geburt des Tanzes, und zweifellos gibt es nicht einen einzigen ursprünglichen Tanz, sondern immer schon den einen oder den anderen, eine Auswahl an Schritten wie die Vielzahl der Sprachen.

Dennoch ist immer und unter allen Räumen am Ende oder am Anfang eine geschlagene Erde: ein offener Platz, schon festgestampft, gepresst, ausgeglichen, eine Fläche, wo man nicht sät noch wohnt, sondern die nur ausgedehnt ist, und zwar gedehnt wie eine Trommelhaut, wie das abgezogene Fell eines großen Tieres, das man geschoren, geklopft, gegerbt, kräftig mit Schlägen bearbeitet hat, um es auseinander zu ziehen und geschmeidig zu machen, um es fügsam zu machen für den Rhythmus der Tänzer. Der Boden hat vom Tanz bereits die gespannte Elastizität: es ist ein geschlagener, rhythmisierter Boden, ein festgestampfter und zerstoßener Boden, ein Boden des Vorübergehens und des Staubs, wie eine Straße, die über sich selbst gekrümmt ist, die Abfahrt in der Ankunft, wie ein Weg, der überall und nirgends hinführt, ein Weg, der allein zu seinem Fortgang führt, ein Universum, das sich von allen Seiten zu seiner eigenen Ausdehnung neigt.

Eine Art Kosmogonie: Erde, geschlagen bis zum Boden, der sie zur Erde macht, Erde erdig gemacht, nicht gutsherrlich besessen, und Gebiet, nicht Landbesitz, ein ausgestrecktes, ausgestelltes, ausgeflossenes Gebiet: ein erforschbarer und markierbarer, ein unterteilbarer, zerschneidbarer, biegbarer und entspannbarer, aufblähbarer und zusammendrückbarer Raum.

Es ist nichts passiert, und dennoch passiert schon etwas die ganze Zeit über, in der dieser Körper ein zusammengefalteter Körper ist, das Gesicht auf der Grundfläche in der Höhenlage Null: die Höhe seines Standorts auf ein Nichts reduziert, ein Körper, der noch nie aufrecht stand. Er bleibt dicht am Boden, während er sich von sich selbst ablöst, wie eine Welle auf dem Meer, wie der Schaum auf der Krone der Welle, wie ein Kind, das bereit ist, aus seiner Mutter herauszukommen, wie die Luft auf der Erde.

Etwas hat schon gebebt allein durch das Zusammenfallen dieses Körpers in sich. Denn, was da zusammengefaltet daliegt, ist keine Organisation, ist keine Artikulation von Gliedern oder

von Gewohnheiten: das Zusammengefaltete da sind zarte Äderchen, ist ein feines Netz aus Fäden und Flüssen. Es ist ein gefaltetes, gefälteltes Gewebe, durchlaufen von Pulsschlägen und vom Herzklopfen seines Gefaltetseins selbst, vereinnahmt vom Drücken seines eigenen Gewichts, das es auf sich selbst ausübt, oder vielmehr, das es am Platz ausübt, es selbst nichts anderes seiend als der Platz: letztendlich nichts anderes seiend als der Platz, der sich von sich selbst unterscheidet, der sich trennt und sich deplaziert in sich selbst, der entfaltetete vervielfältigte Körper.

Lediglich eine Anhebung des Platzes am Platz, ein unendlich kleines Abheben, jedoch gleichzeitig das Weggleiten, die Trennung und mit ihr das Schleudern oder der Wurf in Richtung naher und ferner Gliedmaßen, fern und doch nah.

So die Falte und die Aufrichtung des Menschen, sein Sicherheben eines Morgens in der großen Spalte Afrikas: weder Werkzeug noch Rede, aber vor dem Körper eines Toten ein Wiegen der Anderen am Platz, die um ihn kauern, wie, um seiner Flucht zu entfliehen, oder aber im Gegenteil, um ihn zu begleiten, ein Strecken all ihrer Sehnen und der erhobenen Arme, das bis zu den Fersen zieht.

Ich stelle mir einen Tänzer vor, - *ja*, ich erinnere mich an dieses uralte Schauspiel – zuallererst ist er aufgewühlt durch den Tod, den er vor sich hat: beim letzten Zucken eines Lebewesens, menschlich oder nicht menschlich, unmenschlich, antwortet er mit einem Aufsprung, einem verknöteten Bauch, einem gekrümmten Kopf, er setzt die Empfindungslosigkeit, die er plötzlich beim Toten spürt, in Bewegung um.

Oder aber (er wird) bewegt durch eine Geburt – es handelt sich hier um Nuancen –, durch ein zusammengekrampftes Neugeborenes: jedoch immer ist es ein Trennungsschock. Aufspringen oder Abreißen des einen mit dem anderen, der Luft mit der Erde und des Körpers mit dem Körper: dies ist es, was ihn faltet und entfaltet, was ihn zusammenfügt und auseinander nimmt.

Was ihn davon trennt, was die Erde war und was ein Gott war.

Ein von der Trennung vereinnahmter Körper: hier haben wir die Seele und den Tanz, den Trancezustand und die Kadenz eines Abstands.

Der Zwischenraum einer Gegenwart: eine Gegenwart, die sich im Abstand zu sich selbst vergegenwärtigt. Raum, und Zuckung.

Was in dieser Kadenz passiert, was begonnen hat zu passieren und was immer passieren muss, was immer unvollständig bleiben muss, was sich in der Bewegung der Trennung (heraus-) bildet, im Zittern der Herauslösung des Einen aus dem Anderen, das ist der Rhythmus der Ausdehnung, seine doppelte Gestalt und sein doppeltes Gebaren: Entlastung und Auflösung der Spannung und der Erwartung.

Eine Aufmerksamkeit ohne Absicht (- eine Attention ohne Intention).

Es geht los und es dehnt sich aus. Beim Losgehen lädt es augenblicklich die Spannung wieder auf, fügt dem Schwung Schwung hinzu, während es sich gleichzeitig verteilt, so wie eine Flüssigkeit sich gleichmäßig ausbreitet, in einer langen Ebenmäßigkeit, die von einem zum anderen Rand ihrer selbst vibriert. Das Ausgebreitete nimmt seinen ganzen ausgedehnten Platz ein, partes extra partes, es zieht sich jedoch sogleich erneut zusammen, es faltet sich und lädt sich mit einer neuen Ausdehnung auf.

Bei jedem Schritt, jedes Mal, ist es eine explosive oder implosive Kosmogonie: Geburt oder Tod eines Sterns oder eines Nebels, *big bang* oder *big crunch*, großes Etwas oder großes Nichts, dunkle Materie im Drang der Leere, herausgespritzt durch emporgeschossene Energie aus der Falte, der einzigen Behaartheit eines zarten, zerbrechlichen Körpers, der – taub, stumm, blind – seinen eigenen Abzug bedient, in dem Sinne, in dem man vom Abzug einer Feuerwaffe spricht.

Der Schuss, der losgeht, ist nicht die Wirkung eines Drucks, den der Körper ausübt (des Fingers, der Leber, des Fußes, des reinen Denkens), sondern er ist der in sein äußerstes Extrem gesteigerte Druck selbst, der Orgasmus, den seine Entspannung gleichzeitig sehr weit nach draußen trägt und zwar ganz auf den Grund des Platzes und der Masse der Muskeln, die in den Tanz eingetreten sind.

Genuss, doch in Distanz zum Geschlecht, abgewendet von der Zärtlichkeit und der Intimität, oder vielmehr sich darum herum windend, aber ohne dort einzutreten, ganz nach außen gerichtet, zu Ihnen, zu Euch.

Um eine Welt zu verkörpern, unterscheidet der Tanz auch in sich Kontinente, die sich bewegen und die ihre starken tektonischen Platten gegeneinander reiben. Bei der Ablösung Afrikas antwortet in der Ferne die Festigkeit Asiens, eine Gestik, die die Leere in Bewegung hält. Die Hand antwortet dem Fuß, der Nacken den Lenden, die Wimpern den Nieren, das Wasser des Blicks dem Schaum der Lippen, die Nasenlöcher inspirieren den Rachen, der ausatmet, der Lack der abgezählten Nägel das Leder des gewölbten Rückens.

In jedem Tanz rührt sich der Gliederbau dieser Erdteile und die Chorea dieser lebendigen Geographie, wo die Erde sich erneut trennt und sich schleudert, genauso wie sie eines Tages Planet geworden ist, ein erratischer Block aus gebogenen und gefältelten Elementen zusammen, eine Ansammlung von Schlamm und Lava, glühendes Magma, übereinandergleitende Plättchen, erhobene, sich in den Wind verträpfelnde Wellen, Wasserfälle und Wirbelstürme, durchmischte Grundmassen und Kultursuppen, (ein) Bakterienballett.

Chorea der *Kora*, des undifferenzierten und unsituierten Ortes, der die Materie mit Rhythmen und Figuren, und durch all die Trennungen und Kompositionen der Elemente elastisch macht, Druck, Zusammenziehen, Antrieb, und rechts und links und hoch und runter, drinnen draußen, drüber drunter, offen geschlossen, geworfen geschlagen.

Chorea – Veitstanz – , Name einer Krankheit, wie das (krankhafte) Muskelzittern oder Nicht-Stillsitzenkönnen, wie der Totentanz oder (im Französischen) der Tanz des Saint Guy. Unordnung und Wahnzustand zugleich, ein Zugang, der einen überkommt: Zugang zum Körper, Zugang des Körpers, Lösung der Seele. Krise der Chorea, kritische Graphie der Trennung von einem einzigartigen Ort.

So zeigt sich das Lebendige, mit geschlossenen Augen, verschlossenem Mund und mit Ohren, die für nur das kleinste Wanken des Gleichgewichts und der Einbrüche, Schräglagen, Beugungen aufmerksam sind, die vor jeder anderen Musik die eigene Resonanz der von den Zehen bis zu den Fingerspitzen und zur Scheitelspitze gespannten Haut wahrnehmen, mit

einer Nase und einer Zunge, die im Geruch und im Geschmack des Schweißes, den der Schwung ausdünstet, vergraben sind, und mit einem Gesicht, das von der Spirale eines Aufwärtswirbels in Anspruch genommen ist, so zeigt es sich, das sich tanzt und sich in die Abwesenheit eines jeden Objektes und eines jeden anderen Subjektes schleudert, ein aufgerührter Körper, der seine eigene Entführung anführt.

Es mag sitzend, liegend, niedergeschlagen und völlig entkräftend darniederliegend tanzen, vielleicht streckt es zwischen seinen Lippen die Zunge heraus bis zu den Achselhöhlen, klebt die Wange an seine Schulter, oder aber die Handflächen umgreifen das Gesäß, um unbeweglich vorwärts zu kommen von sich zu sich, und trotz alledem kann es gekrümmt tanzen, gevierteilt von einem Sprung, wobei die Ferse seinen Nacken berührt und der andere Fuß sich in die Leere aufmacht, bis es sich von sich selbst trennt, um nur noch Rücklauf der Bewegung der Welt zu sein.

Es trennt sich, um zu sich durchzudringen, das heißt, zu diesem ganzen immensen Draußen, das es unaufhörlich aufbläht, indem es es vom Innern her berührt, Knie, Knöchel, Ellbogen und Hals, Handgelenk, Hüfte, Kniekehle, Genick, Schambein und Nieren, Säule und Damm, Lenden, Kiefer, Brust, Bauch und Sohlenwölbung, jedes Körperteil in einen abgetrennten Bereich gelegt, dazwischen Verbindungen und Ableitungen, Sehnen und Nerven, Knorpel, Bindegewebe, Kanäle, Schleusen, Schwellen, verborgene Geheimgänge, durch und durch eine lange Schleppe dunklen Staubs, die in einem Lichtstrahl den glänzenden Punkt der Bewegung erhellt, die Fortdauer der Veränderung.

So, am Platz, springt es. Es springt in seinen eigenen Platz und ersetzt sich dort selbst. Es steigt über sich hinaus, und ist doch ganz bei sich und auf gleicher Höhe mit sich selbst: von dort, von seiner ganzen Höhe aus, prallt es in die Tiefe, immer noch bei sich, immer noch in sich gefaltet. Es höhlt den Bauch aus und wirft sich hinein, Beine und Arme an sein eigenes Gewicht gebunden, das es mitreißt, welches aber das Gewicht einer Elastizität ist, deren Loslassen das Gummiskelett in die Höhe empor schnellen lässt, und zwar bis zu den Augäpfeln.

Es springt einen ursprünglichen Sprung: *Ur-Sprung** ist das deutsche, folglich metaphysische Wort für den absoluten Anfang. *Sprung** des *Ur** in sich selbst genauso wie außerhalb seiner: ein Sprung markiert den Bogen und den Ort des Prinzips.

Am Platz springt es aus dem Platz heraus: es öffnet ihn und stellt ihn in einen Abstand zu sich, es trennt ihn von seinem Hier, mit dem es ihn dann wiederum vereint, und in das es ihn neu platziert wie einen nunmehr rhythmisch gegliederten Ort, wie einen Atem, der geht, der sich hebt und senkt.

Es springt, es schreckt auf, es fährt auf, es zuckt zusammen, es zittert, es fröstelt; es bebt, es bewegt sich, es brodeln, es wackelt, es trampelt, überwältigt von Erschütterungen und Stößen, von Rutschen oder Rollen, von Progressionen, Prozessionen und Präzisionen; es lässt sich auf eine Trennung ein, und es zieht sich zurück, um noch besser springen zu können.

Der Sinn des Tanzes ist der Sinn einer Trennung in einem Sprung, der die Teilung der Körper gleichzeitig öffnet und überschreitet: Sinn vor jedem Sinn, und der Sinn verschließt jeden Sinn, öffnet dann einen nach dem anderen wieder, gleitet dazwischen, springt bis an den Grund eines jeden und von einem zum anderen, zwischen dasselbe und das Vermischte eines einzelnen Körpers oder einer Vielzahl von Körpern, wobei er aus dem einen mehrere macht und aus mehreren eine Tanzerei.

Der Sinn des Tanzes stellt keinen besonderen Sinn dar, zumindest wenn man ihn so zu verstehen glaubt, dass man davon ausgeht, es gibt Künste für den „Sehsinn“, andere für den „Hörsinn“, und so weiter. Er wäre vielmehr, wenn man darüber in dieser Weise sprechen müsste, ein Sinn vor der Eröffnung der Sinne: ein Sinn, der ihnen voraus und in ihre Entfaltung gerutscht ist, oder aber wie diese Entfaltung. Ein verdrehter Sinn, gefaltet und entfaltet in Richtung der Eröffnung der Sinne. Ein Sinn, der die Sinne entfaltet, der den Sinn entfaltet oder entbindet, absolut, der vorgeburtliche Tanz dieser schönen Geste, die die Zellkugel von sich trennt, um sie abzustößen und sie dann wieder in einem Bogen anzubinden, und zwar an eine feine Schnur, die um einen Nährboden gerollt ist. Eine Einwickelbewegung um die Seele herum, ein invaginiertes Gefäß, und drum herum die Entstehung von Eingängen und Ausgängen, von Hörorganen, Pupillen, Nasenlöchern, von taktilen und magnetischen Fühlern, des weiteren Sehnen, Strecker und Beuger, Klangkörper, Tänzer.

Es tanzt schon, das Tierchen, damit beschäftigt, sich vom molekularen Block zu lösen: es gräbt und trommelt seine Zukunft. Es wird nicht, was es ist, sondern es wird, was es an Raum

ausbreitet, es wird, was es an Abstand einnimmt und das ausgedehnte Ding, das sich genau im Maße der liebevollen mütterlichen Hysterie im Rhythmus der Chorestesie streckt. Es deutet allein in Richtung dieser beweglichen Ausdehnung, in Richtung der Geographie dieser Ebene, die es überquert und die es durch genau dieselbe Bewegung erst erzeugt, hier und jetzt ein räumlich ausgestrecktes und vervielfältigtes Anderswo werdend, eine Welt des reinen Tätigseins werdend, seine Bühne, sein dancing, der Saal seines Balles, seines Ballets, seines Bummels. Der Sinn des Tanzes ist es, hier und jetzt zum Tanz einzuladen.

Jean-Luc Nancy

Dt. Übersetzung: Miriam Fischer

Anmerkung:

Die mit * gekennzeichneten Wörter sind im französischen Originaltext ebenfalls deutsch.

MIRIAM FISCHER

„Wenn Substanzen tanzen“ -

Überlegungen zu Philosophie und Tanz im Ausgang von Descartes' Leib-Seele-Problem

Einführung: Einheit und Dualismus von Körper und Denken

Descartes' Philosophie ist bekannt für die scharfe Trennung von Materie und Geist. In seiner wohl berühmtesten Schrift, den *Meditationes de prima philosophia*, beweist Descartes die Verschiedenheit von Körper und Seele. In einem weiteren Schritt trennt er das Denken sogar ganz vom Körper und nennt das so isolierte körperlose Denken ein Ich („ego cogitans“). Er schreibt: „Jener Komplex von Gliedern, den man den menschlichen Leib nennt, bin ich nicht.“⁸⁶ Es beginnt eine Tradition philosophischen Denkens, in der sich eine leib-ferne, wenn nicht gar leib-feindliche Tendenz durchsetzt, und es wird lange brauchen, bis der Körper wieder in das Denken integriert sein wird.

Dabei kann gezeigt werden, dass Descartes selbst keineswegs nur von der dualistischen These überzeugt ist. So ist schon in den *Meditationes* von einer innigen „Vereinigung und gleichsam Verquickung der Seele mit dem Körper“⁸⁷ die Rede. In den *Briefen* finden wir „Beweismaterial“ dafür, dass Descartes das Wissen um die Einheit von Körper und Seele gleichsam voraussetzt. Schließlich sucht kaum ein anderer Philosoph so hartnäckig nach der Verbindung von Körper und Seele.⁸⁸ Descartes liefert uns keine eindeutige Lehre zum Leib-Seele-Problem, sondern „er lässt uns so viele Fragen offen, dass divergierende Interpretationen unvermeidbar sind.“⁸⁹ Dass es dafür plausible Gründe gibt und welche diese sind, soll im folgenden erläutert werden.⁹⁰

Descartes wird in der deutschen Rezeption einerseits als Vertreter eines mechanistischen Körperverständnisses („l'homme machine“) gehandelt, der den Dualismus von Körper und Seele prägt, andererseits aber gilt er auch als der erste Denker der Subjektivität und als der „Vater der modernen Philosophie“. Dieser Zusammenhang scheint mir paradox,

⁸⁶ *Meditationes de prima philosophia*, Stuttgart: Reclam 1986. S. 85

⁸⁷ Ebd., S. 195

⁸⁸ Folgende Werke sind Beispiele hierfür: *Über den Menschen; Beschreibung des menschlichen Körpers; Die Leidenschaften der Seele*

⁸⁹ *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.5, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, Basel: Schwabe 1980. S. 192

⁹⁰ Ich möchte jedoch schon jetzt darauf hinweisen, dass gerade sein Spätwerk sich eingehend mit der Leib-Seele-Thematik befasst (*Die Leidenschaften der Seele*, 1649), und das eins seiner letzten Werke der Text zu einem Ballett (*Die Geburt des Friedens*, 1649) sind. Somit steht der Tanz am Ende seiner Philosophie.

denn so ist doch dieses körperlose Denk-Ich weit davon entfernt, eine „Subjektivität“ darzustellen.

Letztlich geht es folglich nicht nur um die Frage nach Einheit oder Dualismus von Leib und Seele, sondern um eine Theorie der Subjektivität. Wie ein Subjekt zu denken ist, ja, ob ein Subjekt überhaupt von der Ordnung des Denkbaren oder Beschreibbaren ist, oder ob es nicht vielmehr ein leibkörperliches Erfahrbares oder Spürbares ist, sind Fragen, mit der sich die Subjektphilosophie bis heute auseinandersetzt. Bei Descartes stellt das Problem sich explizit und kontrovers, denn so gilt es doch, die Lehre vom Dualismus von Körper und Seele mit dem Wissen um die Vereinigung beider Substanzen in einer Person zusammenzudenken.

Folgende Thesen möchte ich im Verlauf des Aufsatzes belegen:

- a) Descartes' Dualismus ist „nur“ das Ergebnis einer *methodischen* (und dann methodisch notwendigen) Unterscheidung. In Wahrheit liegt die Trennung nicht in der Unterscheidung von Körper und Seele, sondern in der Anwendung der strengen Methode (*clare & distincte*), und d.h. in der Trennung von Wissenschaft und Leben (siehe *Briefe*).
- b) Descartes setzt die Einheit von Körper und Seele als gegeben („gespürt“) voraus. Descartes schreibt, dass sich „ohne zu philosophieren“ jede Person als eine Einheit von Körper und Seele erfährt.
- c) Descartes' Modell eines Maschinenmenschen („l'homme machine“) bzw. eines materiell bewegten und unbeseelten Gliederkörpers ist nur *hypothetischer* Natur. Descartes' Überlegungen stehen also wohlgermerkt in einer hypothetischen Klammer und sind keine endgültigen wissenschaftlichen Behauptungen.
- d) Descartes' psychosomatisches Wissen ist erstaunlich ausgeprägt und sensibel. Heilung von Krankheit entspricht für ihn eben nicht nur der „Reparatur mechanischer Automaten“⁹¹. Gerade in den *Briefen* beweist er nicht nur Menschenkenntnis, sondern auch eine beachtenswerte Kenntnis psychosomatischer Zusammenhänge und Wechselwirkungen.

Von daher ist es falsch, Descartes nur als berechnenden Rationalisten und leibfeindlichen Begründer der Moderne zu lesen. Es kann gezeigt werden, dass Descartes um die Probleme und Grenzen des philosophischen und wissenschaftlichen Diskurses weiß, diese letztlich aber nicht beheben kann. Dennoch ist es nicht zu leugnen, dass Descartes bis zum Schluss in seinen wissenschaftlichen und zu Lebzeiten veröffentlichten Schriften den

⁹¹ *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, S. 191

Dualismus von Körper und Seele vertritt, sowie des weiteren, dass Tiere Automaten sind⁹², und der menschliche Körper einem Uhrwerk gleich eine bewegliche Gliedermaschine darstellt⁹³.

Vor diesem Hintergrund komme ich dann auf die Hauptthese meiner Präsentation:

- e) Der Tanz als Körper-Denken macht sich das „gespürte“ Wissen um die Vereinigung von Körper und Seele in intensivierter Form zur „Wissenschaft“ und zur „Methode“. Diese These kann mit einer Interpretation von Descartes' Ballett *Die Geburt des Friedens* gestützt und ausgeführt werden.⁹⁴
- f) Als Ausblick skizziere ich Jean-Luc Nancys Lesart des kartesischen Dualismus als „Ontologie des Zwischen“⁹⁵. Seine These ist, dass nur im Zwischen der Substanzen so etwas wie ein Subjekt, oder auch Sinn und Welt, entstehen können. Nancy schreibt da weiter, wo Descartes aufhört, nämlich beim Problem, zwei unterschiedliche Wahrheiten (Dualismus und Einheit) zusammenzudenken. Für Nancy ist gerade das Paradox dieser „Einheit der Zweiheit“ („Indistinkte Identität“) als Bewegung konstitutiv für die Entstehung von Sein. Er schreibt: „Gegenwart ist das, was entsteht und nicht aufhört zu entstehen.“⁹⁶ Und: „Der Name für das Sein ist entstehen.“⁹⁷ Auch er ist ein Philosoph, der das Körper-Denken zur Methode macht und nicht zuletzt als Tanzstück präsentiert (*Allitérations* mit Mathilde Monnier, 2003).

- a) Die „nur“ methodische Unterscheidung von Körper und Seele in Descartes' wissenschaftlichen Werken

In den *Meditationes* unterscheidet Descartes gemäß dem Prinzip des klaren und deutlichen Erkennens den Körper von der Seele⁹⁸. Über die Methode des Zweifels, die er bei der Suche nach der absoluten Gewissheit verfolgt und auf alles Anzweifelbare, vor allem aber auf den Bereich der Sinnesdaten, anwendet, „verliert“ er bald die äußere Welt der Sinne, und der Bereich der von ihm geforderten Gewissheit reduziert sich auf das reine Denken. Das meditierende Ich befreit sich durch dieses reduktionistische Verfahren (Ausklammern alles

⁹² Vgl. *Abhandlung über die Methode des richtigen Vernunftgebrauchs*, Reclam: Stuttgart 1961. S. 52/53.

⁹³ Vgl. ebd. u.a.

⁹⁴ Ich vernachlässige dabei absichtlich die historische Betrachtung des Tanzes der frühen Neuzeit. Eine Engführung des tanzhistorischen und philosophiesgeschichtlichen Diskurses ist bei Mónica Alarcón in der im Erscheinen begriffenen Dissertation mit dem Titel *Die Ordnung des Leibes. Eine tanzphilosophische Betrachtung über Leib, Körper und Raum* nachzulesen. Auch sei auf Rudolf zur Lippe's Buch *Naturbeherrschung am Menschen* hingewiesen, in welchem dieser das Ballett als jene Tanzkunst interpretiert, in der das Metrische und dadurch die Beherrschung der eigenen Natur die Oberhand gewinnt.

⁹⁵ Vgl. *L'extension de l'âme*, Portique 2003. S. 25

⁹⁶ *Das Gewicht eines Denkens*, Düsseldorf: Parerga 1995. S.10

⁹⁷ Ebd., S.11

⁹⁸ Wichtig ist hier hervorzuheben, dass mit Seele bei Descartes allein das (bewusste) Denken gemeint ist.

Anzweifelbaren) aus den unklaren, undeutlichen und damit unzuverlässigen Wahrnehmungen und Erfahrungen der Alltagswelt und gewinnt einen absoluten Boden der Gewissheit, ein *fundamentum inconcussum*: „das Denken (=Bewusstsein) ist es; es allein kann nicht von mir abgetrennt werden; Ich bin, Ich existiere, das ist gewiss (...)“⁹⁹

Mit der Entdeckung der Existenz des Denkens als erster Gewissheit und erstem Prinzip erfährt das denkende Ego einen bis dahin ungekannten Status: Zum ersten Mal liegt am Ende der 2. Meditation das Prinzip (der Philosophie und Wahrheit) im Subjekt des Denkens und nicht mehr in einer externen (göttlichen) Instanz verborgen. Die Daseinheit des Denkens ist der letzte Boden, der hält, nachdem Descartes alle Denkinhalte und sinnlichen Wahrnehmungen per Zweifel ausgeschaltet hat. Das Gewisseste, was die Methode des Zweifels findet, ist die Tätigkeit des Zweifels (Denkens) selbst. Dieses Phänomen ist mit „Immunität des Zweifels gegenüber dem Zweifel“ und „Selbstaufhebung des Zweifels“¹⁰⁰ bezeichnet worden. Die Methode sichert sich von daher von vornherein selbst ab. Descartes sucht ein einziges Gewisses (gleich einem archimedischen Fixpunkt), er schreibt: „(...) und sollte es auch die Gewissheit sein, dass es nichts Gewisses gibt“¹⁰¹.

Da diese erste oder letzte Gewissheit des Denkens eine Tätigkeit darstellt, spricht sich Röd für eine „Deutung der Grundlegung als Vollzug“ aus. Inwiefern dieser von allen Inhalten und Bezügen gereinigte, „tätige“ Denk-Boden aber ein Ich ist, ist mehrfach kritisiert worden. Die Daseinheit des Denkens ist nicht mit einer Washeit oder Werheit, also dem Denksubjekt, gleichzusetzen. Dennoch spricht Descartes in den Meditationen von einem Ego, das am gewissesten allein reines Denken ist: „Also, was bin ich nun? Ein denkendes Ding.“¹⁰²

Damit ist der Vorrang des Denkens vor dem Ausgedehnten (*res extensa*) gesetzt. Die Definition von Wahrheit als Gewissheit, die Strenge der (reduktionistisch verfahrenen) Methode, das Prinzip des klaren und deutlichen Erkennens, das Postulat apodiktischer Evidenz prägen den wissenschaftlichen und philosophischen Diskurs Descartes', markieren das Profil des Untersuchungsgegenstand und beeinflussen wesentlich das Ergebnis. So wird aus einer Person, die „ohne zu philosophieren“¹⁰³ weiß, dass sie eine Verbindung aus Denken und Körper ist (vgl. *Briefe an Elisabeth*), ein beschnittenes, körperloses Cogito. Die Methode reduziert so einerseits den Erkenntnisgegenstand auf das reine, begrifflich klar unterscheidbare, bewusste Denken, andererseits passt sie das Erkenntnissubjekt an, indem sie nur das per Zweifel herausisolierte reine Denken als Ego anerkennt.

⁹⁹ *Meditationes*, S.84.

¹⁰⁰ Vgl. Röd, Wolfgang: *Descartes*, München 1995.

¹⁰¹ *Meditationes*, S.77.

¹⁰² *Meditationes*, S.87.

¹⁰³ *Briefe*, Köln: Staufem-Verlag 1949. S. 272.

Wenn man die These von der „nur“ methodischen Unterscheidung von Denken und Ausgedehntem vertieft, kann man zeigen, dass aufgrund des Vorrangs des Denkens die Interpretationen des Cogito bei Descartes dahin gehen, dem Menschen einen „gebrochenen Weltbezug“¹⁰⁴ und aufgrund seiner Weltgebundenheit eine „paradoxe Struktur“¹⁰⁵ zuzuschreiben. Krankheit und Tod sind die wesentlichen negativen Erfahrungen, in denen der Körper das Vehikel ist, das die Freiheit des Menschen nur begrenzt sein lässt. Erfreulichere Phänomene dagegen wie sinnliche Lust oder ästhetischer Genuss, die aus der Weltgestricktheit und Weltverbundenheit des Menschen entstehen, bleiben meist unerwähnt. Dass sich die Situation des Menschen nicht zwangsläufig „paradox“ und „gebrochen“ darstellen muss, kann gezeigt werden, wenn das Denken sich nicht *gegen* den Körper versteht, sondern mit ihm vereint dieselbe Bewegung beschreibt.

b) Die Beweisart („épreuve“) des Körper-Denkens ist ein Spüren („éprouver“)

Die Subjekttheorie, die Descartes in der Öffentlichkeit vertritt („ego cogitans“), muss durch eine zweite ergänzt werden, die der ersteren widerspricht (nicht: „ego cogitans“, sondern: Leib-Seele-Union oder Körper-Denken). In den Briefen an Prinzessin Elisabeth von Böhmen, Äbtissin von Herford, von ihren Geschwistern genannt die „Philosophin“, entwickelt Descartes die Lehre von der Realunion von Körper und Seele. Er schreibt:

Und ich kann wahrhaftig sagen, dass die von Eurer Hoheit vorgelegte Frage die zu sein scheint, die man mir auf Grund der von mir veröffentlichten Schriften mit dem größten Recht stellen kann. Denn von den zwei Dingen in der menschlichen Seele, von der die gesamte über die Natur mögliche Erkenntnis abhängt, ist eines, das sie denkt, das andere, dass sie durch ihre Vereinigung mit dem Körper mit diesem handeln und leiden kann; ich habe fast nichts über das letztere gesagt und mich allein bemüht, das erste gut verständlich zu machen, weil es meine Hauptabsicht war, den Unterschied von Seele und Körper zu beweisen; dazu kommt, dazu konnte nur dieses dienen und das andere wäre dem schädlich gewesen. Da aber Eure Hoheit dermaßen klar sieht, so dass man ihr nichts verheimlichen kann, werde ich hier zu erklären versuchen, auf welche Art und Weise ich die Vereinigung der Seele mit dem Körper begreife, und wie jene die Kraft hat, diesen zu bewegen.¹⁰⁶ (Brief vom 21. Mai 1643; S.264)

Descartes gibt hier also zu, dass er in seinen Veröffentlichungen die zweite Seite des Leib-Seele-Problems „verheimlicht“. Über die Einheit und das Zusammenwirken von Körper und Denken erfahren wir in den wissenschaftlichen Publikationen nur einige Andeutungen. Es sind die Briefe an eine weibliche Leserin (nicht etwa die Briefe an seinen Beichtvater Mersenne), die ihm einen Diskursraum bieten, indem diese zweite Wahrheit zur Sprache

¹⁰⁴ Vgl. Schulz, Walter: *Der gebrochene Weltbezug*, Neske 1994. S.111-128

¹⁰⁵ Ebd., vg. S. 128

¹⁰⁶ *Briefe*, S.264

kommen kann. Descartes steht hier nicht mehr unter der Aufsicht der Akademie und der Kirchenautoritäten, die von ihm wissenschaftliche Beweise für die Unsterblichkeit der Seele und den Beweis Gottes verlangten. Das bedeutet, er kann die strenge Methode, den engen Wahrheitsbegriff und die wissenschaftliche Diskursform von Mathematik und Metaphysik hinter sich lassen, um von den „Wahrheiten des Lebens“ zu schreiben:

Die metaphysischen Gedanken, die das reine Begriffsvermögen üben, dienen dazu, uns den Begriff der Seele vertraut zu machen; das Studium der Mathematik, das hauptsächlich die Vorstellungskraft in der Betrachtung der Gegenstände und Bewegungen übt, gewöhnt uns daran, sehr deutliche Begriffe vom Körper zu bilden; und indem man schließlich nur das Leben und die alltäglichen Gespräche benutzt und sich des Nachdenkens und des Studiums von Dingen enthält, die die Vorstellungskraft üben, lernt man die Vereinigung von Körper und Seele begreifen.¹⁰⁷

Das Leben und die alltägliche Erfahrung lehren das Subjekt die Vereinigung von Körper und Seele begreifen. Es scheint nun aber, als sei im Gegensatz zur Verschiedenheit der beiden Substanzen die Einheit nicht beweisbar, und von daher wissenschaftlich irrelevant.

Descartes unterscheidet den „Begriff der Vereinigung (...), den jeder stets in sich selbst ohne zu philosophieren empfindet (spürt), dass es nämlich eine einzige Person ist, die zugleich einen Körper und Gedanken hat“¹⁰⁸, von den Begriffen des Denkens und der Ausdehnung. Jede Begriffskategorie teilt er eine Wissenschaft zu. Dem Denken die Metaphysik, den Körpern die Mathematik, der Vereinigung von beidem schreibt er das Leben und die alltägliche Erfahrung zu. Die Beweisarten und divergieren entsprechend der unterschiedlichen tätigen Vermögen: Das Begriffsvermögen tätigt das reine Denken (*claire & distincte*), die Mathematik wird auch vom Vorstellungsvermögen begleitet, die Sinne aber beschreiben den Bereich des Lebens (dunkel und verworren im Begriff). Die Beweisart des Körper-Seele-Zusammenhangs ist demnach ununterschiedenes, verworrenes, begrifflich unklares Spüren und Empfinden („éprouver“)¹⁰⁹.

Dieses Spüren stellt freilich ein Problem dar, ist es doch für das reine Begriffsvermögen (bewusste Denk-Seele; Metaphysik) schwer fassbar. Die Körper-Seele-Einheit wird aber alltäglich im Leben sinnlich erfahren und gespürt. Sobald ich aber zu philosophieren beginne, methodisch denke, und das heißt, klar und distinkt unterscheide, begrifflich und bewusst ordne, so geht das Wissen um die Einheit verloren. Es entzieht sich, sobald es begrifflich erfasst werden will. Jean-Luc Nancy schreibt, sobald ich denke, « dies ist mein Körper » oder

¹⁰⁷ Briefe: S. 271

¹⁰⁸ Ebd. S.272

¹⁰⁹ Hinweis: Im Französischen haben „spüren“ („éprouver“) und „Beweis“ („épreuve“) den selben Wortstamm. Auf diesen Zusammenhang bin ich bei Jean-Luc Nancy verwiesen worden (vgl.: *L'extension de l'âme*).

« ich habe einen Körper »¹¹⁰, entferne ich mich gerade von diesem Körper, den ich am wenigsten im reinen Denken erfasse, und am gewissesten begreife, wenn ich ihn spüre und erfahre. Das Körper-Denken oder die Realunion von Körper und Seele braucht folglich ein anderes Erkenntnisvermögen als das reine Denken. Das Denken erkennt das Denken. Die Körper behandelt das Vorstellungsvermögen. Die Einheit von Denken und Körper wird gespürt und verworren, begrifflich unklar und dunkel empfunden.

Doch auch das Spüren um die Einheit kann sich z.B. in Form von Krankheit geradezu als unanzweifelbar aufdrängen, und damit auf seine Weise „deutlich und klar“ sein. Allerdings ist diese Einheit nicht mathematisch beweisbar noch metaphysisch (d.h. begrifflich und bewusst) begreifbar, solange die Wissenschaften sich über eine strenge, in ihrem Unterscheiden ausschließende und begrenzende Methode definieren. Wie aber kann dieses Körper-Denken dann behandelt werden? Welche „Wissenschaft“ öffnet sich dem Bereich des Körper-Denkens, und zwar über die Schranken von Begriff und Bewusstsein hinaus? Letztlich ist dies auch die Frage nach der Entsprechung von Erkenntnissubjekt und –objekt: Welche Denk- und/oder Körper-Form entspricht dem gesuchten Körper-Denken?

¹¹⁰ Vgl. *Corpus*, Berlin : Diaphanes 2003.

3 Begriffe oder ursprüngliche Ideen:	KÖRPER	SEELE	VEREINIGUNG VON KÖRPER UND SEELE
	Ausdehnung (res extensa) <ul style="list-style-type: none"> - Gestalt - Bewegung - Schwerkraft - Wärme etc. (materiell) 	Denken (res cogitans) <ul style="list-style-type: none"> - Wahrnehmungen des Begriffsvermögens - Wille (immateriell) 	Union als Relation, d.h. wechselseitige Wirkung der Kräfte: Seele bewegt den Körper (Extension); Körper bewegt die Seele (Emotion) – Gefühle und Leidenschaften verursachen
Erkenntnisarten	Vorstellungskraft	Begriffsvermögen	Sinne
Evidenz/Beweisarten	Vorstellungskraft und Begriffsvermögen	clare et distincte ; apodiktische Evidenz des reinen Begriffsvermögens ; Wahrheit als Gewissheit	dunkel und verworren im Begriff; „eprouver“: Beweis („épreuve) wird gespürt
Disziplin	Mathematik; Physik	Metaphysik	„Leben und die alltägliche Erfahrung“

c) Die Gliedermaschine als hypothetischer Versuch

In *Über den Menschen* (1632) entwirft Descartes sein berühmtes Modell des Maschinenmenschen („l'homme machine“). Der Traktat trägt die Unterüberschrift „Wie eine Maschine gestaltet sein *müsste*, die unserem Körper ähnlich ist“¹¹¹ (Konditional; Hervorhebung von mir). Aus der Überschrift wird also schon ersichtlich, dass es sich um ein hypothetisches Modell handelt, das Descartes erfindet. Descartes stellt sich vor, „dass der Körper nichts anderes sei als eine Statue oder Maschine aus Erde“¹¹². Dabei nimmt er an, dass dieser Maschinenkörper ähnlich dem menschlichen Körper dieselben Funktionen (laufen, essen, atmen) nachahmen könne, die „aus der Materie ihren Ursprung nehmen“¹¹³. Der Antrieb der Bewegung dieses Körpers ist Descartes zufolge materieller Natur und wird maschinenintrinsisch verursacht. Er schreibt:

Ich wünsche, dass man bedenke, dass die Funktionen dieser Maschine alle von Natur aus allein aus der Disposition ihrer Organe hervorgehen, nicht mehr und nicht weniger, als die Bewegungen einer Uhr oder eines Automaten von der Anordnung ihrer Gewichte und ihrer Räder abhängen. Daher ist es in keiner Weise erforderlich, hier für diese (Maschine) eine vegetative oder sensitive Seele oder ein anderes Bewegungs- und Lebensprinzip anzunehmen als ihr Blut und ihre Spiritus, die durch die Hitze des Feuers bewegt werden, das dauernd in ihrem Herzen brennt und das keine andere Natur besitzt als alle Feuer, die sich in unbeseelten Körpern befinden.¹¹⁴

Da Descartes allein dem bewussten, begrifflichen Denken den Begriff „Seele“ zukommen lässt, hat das vegetative und sensitive Vermögen (Pflanzen, Tiere) keinen Seelenstatus (wie etwa in der aristotelischen Seelenlehre), sondern lediglich die Funktion, die Maschine „Körper“ in Gang zu halten. Am Schluss des Traktats betont Descartes noch einmal den Grundgedanken seines Konzepts eines hypothetischen Menschen. Im Fokus seiner Untersuchung steht der Versuch, die unbewussten (vegetativen und sensitiven) Lebensfunktionen und Bewegungen des Körpers mit Hilfe der Anatomie und der Mechanik physiologisch und kausalistisch zu erklären. Ich möchte jedoch noch einmal betonen, dass Descartes selbst immer wieder darauf hinweist, dass seine Untersuchung hypothetischer Natur ist und keinesfalls als das Endergebnis wissenschaftlicher Erkenntnisse verstanden werden kann.

¹¹¹ *Über den Menschen*, S. 43

¹¹² Ebd. S. 44

¹¹³ Ebd. S. 44

¹¹⁴ Ebd. S. 135

In *Beschreibung des menschlichen Körpers* (1648) knüpft er zwar an das Modell vom Maschinenmenschen an. Diesmal unterscheidet er allerdings Funktionen und Bewegungen, die nicht von der (bewussten) Seele abhängen, von denen, die von ihr abhängen. Das Problem der Zusammen- und Wechselwirkung von Körper und Seele drängt sich in seinen späteren Studien immer mehr in den Vordergrund. So erforscht Descartes in *Die Leidenschaften der Seele* (1649) den Ursprung der Tränen, die Verbindung der Körperteile mit der Seele, das Verhältnis von den Bewegungen der Seele und den Bewegungen des Körpers sowie von Tun und Leiden (vgl. § 30, 31, 32, 43 usw.). Er entwickelt dort seine Theorie der Zirbeldrüse, in der er den Hauptsitz der Seele vermutet.

d) Psychosomatische Menschenkenntnis bei Descartes

In der Korrespondenz mit Elisabeth offenbart Descartes ein ausgeprägtes Wissen psychosomatischer Zusammenhänge. Descartes beschreibt nicht nur seine eigene Leidens- und Krankengeschichte¹¹⁵, sondern gibt tröstliche und verständige Ratschläge in Bezug auf die häufigen Krankheiten Elisabeths¹¹⁶. Wir finden dort eine Beschreibung und Interpretation verschiedener Krankheitssymptome. Descartes vermutet, dass der Grund für Elisabeths Leiden in der Heftigkeit der ihr zugefügten Schicksalsschläge zu finden sei. So ist z.B. in einem Brief vom 18. Mai 1645 zu lesen: „Die gewöhnlichste Ursache des schleichenden Fiebers ist die Traurigkeit; und die Hartnäckigkeit des Schicksals in der Verfolgung Ihres Hauses gibt Ihnen fortgesetzt Anlass zum Verdruss...“¹¹⁷ Er ist der Meinung, dass einschneidende Erfahrungen die Menschen oft „so traurig stimmen, dass der Körper, mit dem sie verbunden sind, davon krank wird.“¹¹⁸

Als heilendes Mittel empfiehlt Descartes,

was die Ärzte zu empfehlen pflegen, nämlich seinen Geist von jeglicher Art trauriger Gedanken gänzlich zu befreien und sogar auch von jeglicher Art ernsthafter Überlegungen über die Wissenschaften und nur diejenigen nachzuahmen, die sich einbilden, an nichts zu denken, indem sie die Frische eines Gebüsches, die Farben einer Blume, den Flug eines Vogels und derartige Dinge betrachten, die keinerlei Aufmerksamkeit verlangen. Das heißt nicht, seine Zeit verlieren, sondern sie gut anwenden; denn man kann sich inzwischen mit der Hoffnung beruhigen, dass man durch dieses Mittel eine vollkommene Gesundheit wiedererlangen wird, die die Grundlage aller anderen Güter ist, die man in diesem Leben haben kann.¹¹⁹

¹¹⁵ vgl. *Briefe*: S. 294

¹¹⁶ vgl. ebd. v.a. auch S.292ff

¹¹⁷ Ebd. S. 289

¹¹⁸ Ebd. S.291

¹¹⁹ S. 293

Aus diesem und anderen Ratschlägen in den Briefen leite ich die These ab, dass Heilung von Krankheit für Descartes (wie bereits oben angeführt) eben nicht der „Reparatur mechanischer Automaten“¹²⁰ entspricht, sondern auf dem Spüren psychosomatischer Zusammenhänge beruht. Durch bestimmte Verhaltensweisen (Enthaltung von anstrengender Denkarbeit; Muße; fröhliche Gedanken) kann der Heilungsprozess dann gefördert werden.

Descartes betont, dass Philosophie, soll sie nicht schädlich für das Wohlbefinden der philosophierenden Person sein, nur wenige Stunden jährlich betrieben werden darf:

Und ich kann wahrhaftig sagen, dass die Hauptregel, die ich immer in meinen Studien beobachtet habe und der ich mich, wie ich glaube, am meisten bediene, um irgendeine Kenntnis zu erwerben, die gewesen ist, immer nur sehr wenige Stunden täglich auf die Gedanken zu verwenden, die die Vorstellungskraft beschäftigen, und sehr wenige Stunden jährlich auf die, die das reine Begriffsvermögen beschäftigen, und dass ich meine gesamte übrige Zeit der Erholung der Sinne und der Ruhe des Geistes widmete; ich rechne zu den Übungen der Vorstellungskraft sogar alle ernsthaften Gespräche und alles, wofür man Aufmerksamkeit haben muss.¹²¹

Im Hintergrund steht der Gedanke, dass, sobald ich zu philosophieren beginne, ich die selbstverständlich gespürte Einheit von Körper und Seele verliere, die Verschiedenheit von Körper und Seele begreife und beides schwerlich zusammendenken kann. Der Verlust dieser selbstverständlichen Einheit im wissenschaftlichen Erkennen des Dualismus ist laut Descartes der Gesundheit eines Menschen nicht zuträglich und soll sich deshalb auf wenige Stunden jährlich beschränken. Er empfiehlt, die einmal im Begriffsvermögen erkannten Schlüsse „in seinem Gedächtnis und in seinem Glauben zu bewahren und dann die übrige verfügbare Zeit für das Studium und die Gedanken zu verwenden, bei denen das Begriffsvermögen mit dem Vorstellungsvermögen und den Sinnen zusammenwirkt“¹²². Descartes schreibt dem selbstverständlichen, sinnlichen Spüren des Menschen damit einen hohen Stellenwert zu. Er anerkennt, dass der Mensch nicht ohne Schaden davon kommt, wenn er sich allein auf das reine Denken (vgl. das „Ego cogitans“ der *Meditationes*), d.h. auf das tätige Begriffsvermögen, konzentriert bzw. reduziert.

e) Körper-Denken als Tanz: *Die Geburt des Friedens* oder das Ballett des Descartes

¹²⁰ *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, S.191

¹²¹ *Briefe*, S.272

¹²² *Ebd.* S.273/74

Erschienen im selben Jahr 1649 wie *Die Leidenschaften der Seele*, dem Werk, in welchem Descartes am hartnäckigsten nach einer Verbindung von Körper und Seele sucht, schreibt er ein Ballett für die Königin Christine von Schweden mit dem Titel *Die Geburt des Friedens*.¹²³ Mit dem Ballett soll das Ende des 30-jährigen Krieges und der Frieden von Münster gepriesen werden. Der Tanz drückt dabei aus, dass der Krieg die Erde vieler Schönheiten beraubt, und dass das Beste, was der Krieg uns liefert, der darauffolgende Friede ist. Deshalb ist nun die Geburt des Friedens aus dem Krieg zu feiern. Das Ballett gibt in seiner Leichtigkeit die Freude über den Frieden sinnbildlich wieder. Der Gegenpol bildet die Schwere und der Ernst des Krieges, der von einer tanzenden Militärparade unter der Anführung von Pallas Athene dargestellt wird. Nicht Mars, dem Gott des Krieges, sondern der Pallas Athene, der Göttin der Weisheit und des Friedens, gebührt der Ruhm.¹²⁴ Pallas Athene, heißt es, ist die „Chefin unseres Körpers“, ohne die unser Körper nicht leben kann. Sie ist „das Haupt, dem Körper Geist zu leih“¹²⁵. Die Weisheit der Pallas Athene vereint sich mit dem Körper. Tanzend leitet sie die Geburt des Friedens aus dem Krieg.¹²⁶

Dem Tanz wird im Text des Balletts von Descartes eine zentrale Rolle zugesprochen. Und zwar geht es hier in erster Linie nicht um eine metrisch korrekte, mechanische Ausübung der strengen Ballett-Choreographie, sondern um den (durchaus seelischen) Ausdruck der Freude und der Unbeschwertheit nach dem Ernst des Krieges. Descartes' Modell vom unbeseelten Gliedermaschinen-Körper ist nur schwer mit der tanzenden Pallas Athene vereinbar, die die Freude über die Geburt des Friedens mit ihrem Körper metaphorisch ausdrückt. Dies unterstützt noch einmal die These von der (nur) hypothetischen Natur des Gliedermaschinen-Modells.¹²⁷

¹²³ Descartes (1649) / Aragon (1946): *Die Geburt des Friedens*. Dt. von Hans Paeschke, Neuwied: Lanzelot 1949. S.11.

Louis Aragon (Résistance-Kämpfer, Surrealist neben Breton; Symbolismus 1946) verwendet das Ballett, um das Paris während der Pétain-Regierung zu beschreiben. In seinem Gedicht *Les lilas et les roses* befasst er sich mit der „Panik“ der Soldaten. Zentrales Thema ist der Übergang zum Leben (Frieden).

¹²⁴ Anmerkung: Was Descartes mit dem Tanz zum Frieden nach dem 30-jährigen Krieg ausdrückt, kann allgemein übertragen werden: Der Dualismus von Körper und Seele bedeutet Krieg; und die Vereinigung des Körpers mit dem Denken führt zum Frieden. Denn im Krieg werden ja nicht zuletzt um einer geistigen Idee willen die menschlichen Körper dahingemetzelt. Der Krieg opfert die Körper für eine geistige Idee. Einen Körper um einer geistigen Idee willen töten aber heißt, den Dualismus in seiner stärksten Form in die Tat umsetzen. Frieden jedoch meint die Vereinigung des körperlichen Wohlergehens mit der geistigen und politischen Haltung.

¹²⁵ *Die Geburt des Friedens*, S. 14

¹²⁶ Sie ist eine Frau und weiser als der Kriegsgott Mars. Ihre Weisheit ist eine Weisheit der Einheit des Geistes mit dem Körper. Der Friede folgt aus dem Wissen um diese Einheit von Körper und Geist.

¹²⁷ Inwieweit der Tanz natürlich auch ein Training mechanischer Bewegungsabläufe, metrischer Gesetzmäßigkeiten und körperlicher Raumerfahrungen ist, innerhalb dessen die funktionale Dimension des Körpers eine wichtige Rolle spielt, kann ich nur andeuten. Doch wie bereits oben erwähnt, liegt das Wesen des

Meine These ist nun aber, dass der Tanz sich das Wissen um die Einheit von Körper und Seele, das wir haben, solange wir nicht Philosophie betreiben, solange wir also nicht bewusst unterscheidend und begrifflich klar denken, zur Methode macht. Der Tanz stellt das Denken dar, das nicht begrifflich-bewusst denkt, sondern das sich als Bewegung artikuliert. Die Kon-Zentration dieses Denkens zentriert sich in der Mitte des Körpers, am Punkt der Schwerkraft¹²⁸, das Bewusstsein spürt sich in den einzelnen Gliedern und im Erleben von Raum und Zeit. Es ist weder der Körper allein, der auf dieses Wissen, das sich als Spüren vermittelt (wie wir bei Descartes gesehen haben), antwortet, noch ist es das Denken, das dieses gespürte Wissen mit Worten übersetzen könnte (bei Descartes sind es „Erfahrung“ und „Leben“, die dieses Wissen lehren). In der gemeinsamen Bewegung von Körper und Seele, im Moment, in dem die „Ausdehnungen“ von Denken und Körper dieselbe Bewegung beschreiben, wo Ausgedehntes und Bewusstsein deckungsgleich sind, wo Raum und Zeit in eine Präsenz fallen, da antwortet das Spüren (rezeptive Aktion) tanzend (Exposition). Das gespürte Körper-Denken artikuliert (sich) tanzend. Mit anderen Worten: Der Tanz ist die „Philosophie“ oder Wissenschaft, die dem Körper-Denken entspricht.¹²⁹ Descartes’ Gliedermaschine und das isolierte „Ego cogitans“ der Metaphysik werden wieder ganz im Tanz.

Tanzes eben gerade nicht (nur) in der Perfektion des Mechanischen und Metrischen, sondern im darüber transportierten „Geist“ des Tanzes.

¹²⁸ Vgl. hierzu Heinrich von Kleists berühmten Text *Über das Marionettentheater*

¹²⁹ Ich möchte darauf hinweisen, dass in Descartes’ Werk die Ästhetik als Wissenschaft fehlt. So stellt das von ihm verfasste *Compendium musicae* eine musikwissenschaftliche Theorie der richtigen Maße (Intervalle, Harmonien etc.) dar, und steht damit in enger Verbindung zur Mathematik und Physik. Jedoch kommt der Zusammenhang von Sinnlichkeit und ästhetischer Wahrnehmung in Descartes’ Werk meines Wissens nicht vor.

f) Das tanzende Subjekt: Jean-Luc Nancy Weiterführung des kartesischen Gedankenguts Descartes geht in der Korrespondenz mit Elisabeth sogar soweit, der Seele Schwerkraft und materielle Ausdehnung zuzuschreiben. Dennoch lässt er nicht von seiner dualistischen Lehre ab. Er betont, dass die Ausdehnungen der Seele von anderer Art sind als die Ausdehnungen der Körper. Descartes sieht das Problem, wie diese Einheit zweier Substanzen gedacht werden kann, wenn doch genauso evident die Verschiedenheit der Substanzen einleuchtet. Die Formel „Einheit der Zweiheit“ enthält den Widerspruch schon in sich. Der menschliche Geist ist nicht fähig, zugleich und sehr deutlich den Unterschied und die Vereinigung von Körper und Seele zu begreifen, weil man sie dafür zugleich als ein einziges Ding und als zwei begreifen muss, was sich widerspricht. Auf das Problem der Ausschließlichkeit einer Wahrnehmung in derselben Zeit hatte bereits Aristoteles hingewiesen.¹³⁰ Ich kann nicht zugleich deutlich zwei voneinander verschiedene Gedanken fassen. Desgleichen kann an dem Ort, wo ein ausgedehnter Körper ist, nicht zugleich ein anderer sein.

Ausdehnung des Körpers	Ausdehnung des Gedankens	Ausdehnungsbewegung der Körper-Seele-Einheit
Ausschließlichkeit im Raum: Ein ausgedehnter Körper kann nicht da sein, wo ein anderer auch ist.	Ausschließlichkeit in der Zeit: Ich kann nicht gleichzeitig zwei voneinander verschiedene Gedanken denken.	Vereinendes Moment ist die (Ausdehnungs-) Bewegung: Das Denken bewegt den Körper; der Körper bewegt die Seele. „Gleichzeitigkeit“/“Gleichräumlichkeit“ bzw. Ineinander und Zugleich von Raum und Zeit.

Die Gleichzeitigkeit von Körper und Denken („zweite“ Subjekttheorie des Descartes) jedoch ist wohl möglich: „Ohne zu philosophieren“¹³¹, empfindet jeder stets in sich selbst, dass er eine einzige Person ist, die zugleich (und an einem Ort) einen Körper und einen Gedanken hat. Auch gibt es eine interne mögliche Wechselwirkung beider Substanzen: Der Gedanke kann den Körper bewegen (Wille u.a.) und der Körper die Seele (Schmerz u.a.). Die Leib-Seele-Einheit oder das Körper-Denken stellt folglich ein Ineinander und Zugleich von Ausgedehntem und Denken, von Raum und Zeit, dar.

Jean-Luc Nancy beschreibt die Einheit von Körper und Seele, die Descartes untersucht, mit „indistinkter Identität“¹³². Er weist darauf hin, dass es beim vereinten Körper-Denken nicht

¹³⁰ Vgl.: *De sensu* 7, 447 a 12ff. Auf diese Stelle bin ich bei Bernhard Waldenfels verwiesen worden: *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004. S. 17.

¹³¹ *Briefe*, S. 272

¹³² vgl. *L'extension de l'âme*, S. 13, S. 23

mehr um die Ordnung der Substanzen geht, sondern um das Phänomen der Relation. Das vereinenden Moment liegt in der Relation und in der (Ausdehnungs-)Bewegung. Seele und Körper dehnen sich in Zeit und Raum aus. Seele und Körper kommunizieren und berühren sich. Nancy spricht neben der „Relation der Res“ vom „Kontakt zweier Intakter“, in welchem oder durch welchen das Subjekt zustande kommt. Im Gegensatz zum „Ego cogitans“ als Denk-Substanz und Res ist das Subjekt im Sinne eines vereinten Körper-Denkens folglich als Beziehung und Bewegung zu verstehen. Das vereinte Subjekt („sub-iectum“) entsteht permanent im Zwischen der Substanzen, in der Beziehung von Denken und Körper, in der Wechselwirkung von seelischen „Emotionen“ und leiblichen „Extensionen“. Das Subjekt selbst ist (wie auch der „Sinn“ oder die „Welt“) Entstehen und Geburt im Zwischen der Res. Nancy liest den kartesischen Dualismus als Ontologie des „Zwischen“, des Abstands und der Ex-position. Seine These ist, dass nur in diesem Zwischen-Raum die Entstehung von Subjekt, Sein und Sinn überhaupt möglich ist. An anderer Stelle heißt es: „Sinn ist ein geteilter, oder ist nicht.“¹³³ Und: „Die Wahrheit des Sinns ist eigentlich nur das Teilen des Sinns, das heißt sein Passieren zwischen uns (zwischen uns, die wir immer andere sind als wir selbst) und sein internes Aufgehen (...)“¹³⁴

In diesem Sinne (und „Sinn“ ist Übergang und Zwischen) kann man sagen: der Sinn ist das Passieren einer Geburt im Zwischen. Dies wird im Tanz *sichtbar*.¹³⁵ Wie die Gegenwart bei Nancy die Geburt einer Präsenz und wesentlich Entstehung ist¹³⁶, so ist das tanzende Subjekt die Präsenz des sich gebärenden Körper-Denkens. Im Zwischenraum der Gegenwart, „die sich im Abstand zu sich selbst vergegenwärtigt, Raum und Zuckung“¹³⁷, schreibt Nancy in seinem Text zu *Allitérations* (ein Tanzstück mit Mathilde Monnier), findet der Anfang oder die Geburt, das Prinzip des Tanzes seinen „*Ur-Sprung*“¹³⁸.

¹³³ *Eine Freistellung von Sinn (Une exemption de sens)*, Übersetzung von Miriam Fischer anlässlich eines Vortrags an der Johann-Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt am Main WS 2004/05. (bisher unveröffentlicht)

¹³⁴ Ebd. (bisher unveröffentlicht)

¹³⁵ Der Sinn wird sichtbar, ohne aber *benennbar* oder *fixierbar* zu sein. Alain Badiou schreibt in *Kleines Handbuch der In-Ästhetik*, Wien: Turia + Kant 2001, S.85: „Somit zeigt der Tanz das Denken als Ereignis an, aber *bevor ihm ein Namen gegeben wird*, knapp vor seinem wahren Vergehen, vor seinem Verschwinden selbst, ohne vom Namen beschützt zu werden. Der Tanz ahmt das noch unentschiedene Denken nach. Ja, im Tanz findet sich die Metapher des Unfixierten.“ Ich ergänze: Im Tanz findet sich nicht nur die Metapher des Unfixierten, sondern er selbst ist Ausdruck des Unfixierten und der Entstehungsbewegung des Sinns.

¹³⁶ vgl. *Vom Gewicht eines Denkens*, S. 9ff

¹³⁷ Vgl. Jean-Luc Nancy / Mathilde Monnier : *Allitérations*, Paris : Galilée 2005. Die deutsche Übersetzung von Miriam Fischer ist in diesem Band veröffentlicht.

¹³⁸ Ebd.

Abschließende Podiumsdiskussion
am Samstag, den 25.03.2006 in der Aula der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

Diskussionsteilnehmer:
Prof. Dr. Friedrich A. Uehlein
Prof. Dr. Rudolf zur Lippe
Prof. Dr. Hermann Schmitz
Bernd Ka
Eva Wagner

Moderation: Mónica Alarcón

Mónica Alarcón:

Ich schlage vor, wir beziehen uns noch einmal auf den Vortrag von Eva Wagner, da mir scheint, es gibt noch Diskussionsbedarf.

Ein Zuhörer (bezieht sich auf Eva Wagners vorangegangenen Vortrag):
Mich wundert, dass das Wort Musik in Ihrem Vortrag nicht aufgeführt worden ist. Denn gerade wenn man die Ephemerität von Tanz thematisiert, so zeigt sich eine große Ähnlichkeit des Tanzes mit der Musik. Das Zeichensystem der Musik ist relativ gut. Wir sind beim Tanz in der Frühphase der Notation. Forsythe hat immer eine Fachkraft für Notation dabei. Mich würde interessieren, wie dieses praktische Problem von der Philosophie her beleuchtet wird, bzw. wie dort auf das Problem der Notation von Tanz und Musik eingegangen wird.

Uehlein:

Ich wollte nachfragen, ob Sie in der Musik ein ähnliches Problem sehen, wie heute morgen [Lecture Performance *Allitérations*] vorgeführt wurde?

Zur Lippe:

Ich finde die Frage deshalb wichtig, weil darin eine grundlegende Beobachtung liegt: In der Notationsgeschichte, die vielleicht mit Arnault in Italien etwa im 16.Jh. beginnt, werden anfangs ganz rudimentär Positionen notiert, und das setzt voraus, dass Tanz über die Stellung der Füße, vielleicht der Schritte, festgehalten wird. Im 18.Jh. wird dann über solche Linien noch hinzugefügt, was die rechte und die linke Hand tut. Das sind aber immer additive Momente an die Grundposition des Schritts, vielleicht weniger von der Position als vom Schritt her gedacht. Die Definition des ganzen klassischen Balletts, die fünf Grundpositionen, ist die Grundlage dieses Systems, die aber auch absolut überholungsbedürftig war. Laban hat ja dann etwas ganz anderes zu machen versucht, obgleich wir ja gestern auch gesehen haben [siehe Cornelia Widmers Beitrag], dass er eine geometrische Systematisierung als Gerüst gesucht hat. Das führt mich auf diese Beobachtung, die ich gerne mitteilen wollte, aus unseren Gesprächen über und mit ChoreographInnen, TänzerInnen, und zwar aus der westlichen Welt und aus Asien, die wir im vorigen Jahr gemacht haben. Da hat sich doch grundlegend durchgängig gezeigt, dass die westliche Tradition bis in den heutigen Tag beherrscht ist von einer Formgeschichte. Die Form ist vorherrschend. Dann ist von der östlichen Seite ganz stark die Energie zu spüren, die im einzelnen Moment des Tanzes natürlich immer zu Formen führt, aber es geht nicht um die Form. Und dann sagt eine so wunderbare deutsche Tänzerin wie die Susanne Linke, ja, aber bei uns ist Energie natürlich auch sehr wichtig, denn ich brauche Energie, um die und die Form herzustellen. Das ist etwas ganz anderes, und zu meiner Beglückung auch etwas ganz anderes als wir heute morgen [Lecture Performance *Allitérations*] erlebt haben. Also ich sagte zu den Tänzern: Es war so aufregend zu

beobachten, wie es nie von Formen ausging, sondern immer von Bewegungsimpulsen, die dann zu Formen führen, wo plötzlich ein Tänzer oder eine Tänzerin merkt, ich glaube, ich habe von ihnen die Erlaubnis das so zu sehen bekommen: „jetzt ist eine Form entstanden, die muss ich wieder auflösen“, und dann dem Impuls nachspürt, den diese Form beinhaltet und von der Form aus weitergeht. Das hängt natürlich ganz eng damit zusammen, worum ich ringe, dass wir eben Tanz überhaupt weniger vom Visuellen her wahrnehmen, sondern dass das Visuelle uns nur in der Synästhetik der Sinne in das Mitvollziehen hineinzieht.

Bernd Ka:

Ich kann sie da nur unterstützen, bis auf einen Punkt: Dass Sie nämlich gesagt haben sollten, es gibt das Westliche und Östliche. Wenn man den postmodernen Tanz, der sich in den 70-er Jahren in den Vereinigten Staaten entwickelt hat, betrachtet, zeigt sich, dass das ja genau das war, diese Gegenbewegung gegen Formen. Daraus hat sich ja auch in den 80-er Jahren eine sehr kleine Bewegung hier in Europa entwickelt, erst mal in England, wo es dann New Dance hieß, wo gerade die Priorität der Form praktisch negiert wird. Das führt natürlich auch zu so einer Aussage wie: „Jede Bewegung kann Tanz sein.“ Es wird viel mit Improvisation gearbeitet. Es gibt Improvisation über Formen, aber auch Improvisation über Impulse, über, jetzt muss ich vorsichtig sein, wenn ich das Wort „Inhalt“ benutze, weil es geht nicht um Inhalt wie bei einem Pantomimen, also um darstellenden Inhalt, sondern, Sie haben's dargestellt, es geht um Energie. Also wenn ich nur an die ersten Forschungen, es wurden ja „Forschungen“ betrieben, Tanzforschungen, Judson Church in New York oder Steve Paxton... Und es kam die Zeit, in der man sich wieder in Formen realisiert hat. Wir hatten jetzt bei unserem Festival Sasha Waltz hier, und sehr viele waren enttäuscht, denn man konnte sich nicht an Formen ergötzen. Die Form spielte keine Rolle. Ich würde sagen, es gibt auch eine westliche Entwicklung, die sehr klein ist, und über die man natürlich sagen kann, dass sie sich auch an der östlichen orientiert hätte.

Zur Lippe:

Wenn ich noch kurz etwas ergänzen dürfte, um richtig verstanden zu sein: Wir haben ja auf vielen Gebieten die Entwicklung, zu festgefahrene Formen aufzulösen. Im Sport ist das sehr deutlich: von der Verregelung der Spiele bis hin zur Kritik am „Höher-schneller-weiter“. Da ist aber dann eine Welle, die auch aus den USA kam, beherrschend gewesen: „The right to do the wrong thing.“, also eine vielleicht chaotische, vielleicht hilfreiche Welle, aber eine Hilflosigkeit zunächst. Und was ich meinte, ist mit Energien etwas, das man vielleicht doch noch erläutern muss: Der Osten, ich habe eben aus der Zen-Übung ebenso wie im Aikido gelernt, geht ja von der Vorstellung, nein, der Erfahrung, dem Bewusstsein aus, dass die ganze Welt von Energien durchlebt und durchwirkt ist, und dass das, was in meinem Leib an Energien sich regt, nicht etwas ist, das mir gehört. Ich bestimme es mit, aber ich bin eigentlich nur eine spezifische, aber eine Durchgangsstation. Dürckheims großes Wort war Durchlässigkeit. Durchlässig zu werden. Und das ist, glaub ich, das große Ringen des Butoh, in einer selbst für die japanische Tradition nochmals revolutionären Bewegung.

Bernd Ka:

Ich weiß nicht, woraus der Widerspruch entstanden ist, denn der postmoderne Tanz hat sich ganz stark an östlichen Bewegungsformen orientiert. Als ich meinen ersten Lehrer fragte: „Was mach ich, wenn du nicht da bist?“, hat er zu mir gesagt, er kam übrigens aus England: „Geh ins Aikido, mach Tai Chi!“ Wir haben als Teil unserer Ausbildung Kampfkunstformen gehabt, also nicht im Sinne von Schlägern, sondern von dem Innern. Wir haben selber mit Butoh gearbeitet, waren in Japan gewesen. Also, ich glaube, wir sprechen da von anderen Dingen.

Schmitz:

Der Gegensatz von Form und Energie ist mir etwas undeutlich, wenn wir uns nicht genügend klar machen, was hier eigentlich Form heißt. Wenn ich Herrn Prinz zur Lippe richtig verstanden habe, dann ist Form von Ihnen verstanden als Bildkastenform, was man in einem Bild feststellen kann, und das ist meinem Sinn nach als eine außenräumliche Form zu verstehen, weil man Lage und Abstände markiert. Es muss so und so weit weg sein, in der und der Richtung, weiter rechts, weiter links, und dergleichen. Das ist aber eine ganz bestimmte Sorte von Form. Wenn man Form allgemeiner versteht als Gestalt, so ist natürlich Gestalt im höchsten Maße realisiert gerade nicht in solchen Bildern, sondern etwa in der Musik. Das fängt schon in der Melodie an. Christian von Ehrenfels sprach von Gestaltqualitäten. Musik ist in höchstem Maße gestaltet. Und das Entsprechende beim Tanz, bei der Eigenbewegung besteht also in der Gebärde. Der spontane Impuls findet seine Entfaltung, seine Darstellung, in einer ganz bestimmten Form, in einer gebärdenhaften Form. Und diese Gebärde braucht ja nicht vorgezeichnet zu sein aus dem Standardrepertoire; sehr wohl kann sie aus dem Augenblick geboren sein. Aber dann hat sie eine ganz prägnante Form, eine ganz prägnante Gestalt. Die ist aber in meinem Sinne richtungsräumlich, da sind unumkehrbare Richtungen. Da sind nicht etwa Lagen und Abstände, die man mehr vergleichen muss. Und das ist eben die Dynamik der Bewegung, der leiblich spürbaren Bewegungssuggestion., die aber überhaupt nicht in Gegensatz zu einer Formung gestellt werden darf, sie kann sich sehr wohl auflösen, hat aber andererseits ihre Beständigkeit. Sie kann dann auch reproduziert werden. Es liegt einem etwas gewissermaßen im Griff, in der Hand, ein ganz bestimmter Impuls kommt ganz von selbst. Und er nimmt einfach von selbst eine bestimmte Form an, die charakterisiert ist ganzheitlich durch Abgehobenheit und nach außen durch Kohärenz und einen Zusammenhang in sich, und kann dann auch reproduziert werden. So entstehen künstlerische Stile, dass den Leuten plötzlich sozusagen etwas in der Hand liegt, im Griff liegt; und dann entsprechend auch Formen annimmt und dann eben gesteuert werden kann; und das kann man in vielen Beispielen verfolgen, und das habe ich auch getan. Und deswegen ist der Gegensatz von Form und Energie in diesem Sinne falsch. Die zum Bildhaften erstarrte Form ist natürlich etwas, wovon sich unserer Tänzer mit recht lösen wollen.

Zur Lippe:

Sie haben eben sehr zu recht gesagt „Gestalt“, sie haben einen zweiten Begriff gewählt, und die Geschichte des Formbegriffs von der *idea* ist eben doch in der abendländischen Philosophie und Praxis eher eine statische. Und davor muss man sich halt hüten. Das Formen ist ein Verb. Und ich habe ja, was ich sagte, nicht umsonst eingeleitet mit einem Hinweis auf die Formengeschichte des klassischen Balletts, wie man sie versucht hat über die Hilfskonstruktion der Notation zu transponieren, zu transkribieren, zu überliefern. Da ist natürlich etwas von der Formseite her zu unterscheiden, so wie ich finde, dass eben auf der Energieseite etwas zu unterscheiden ist. Sie könnten genau dasselbe gegen meinen Begriff von Energie einwenden, wenn Sie nämlich an Helmholtz und die Geschichte der Physikalisation der Vorstellung von Energie denken. Und in beiden Fällen sind wir immer in der Schwierigkeit, uns auszudrücken, und ich hätte das eigentlich auch zu meinem Wort „Energien“ von vornherein hinzufügen müssen.

Uehlein:

Der Form- und Gestaltbegriff zusammen mit der Energie ist in unserer ältesten Tradition verbunden, nämlich die Form ist aristotelisch *entelecheia* und die ist natürlich der Übergang von *dynamis* und *energeia*, also die Form wird erst statisch viel später, und wird zum Formenschematismus.

Zur Lippe:
Nämlich bei Platon.

Uehlein:
Nein, bei Platon ist es nicht so, weil bei Platon das *eidos* wirklich wird in der Welt durch *somatosis*, durch Einleibung, und das ist ja selber ein atomischer Begriff.

Zur Lippe (zeigt nach oben):
Aber da sind sie doch schon, die Ideen.

Uehlein:
Aber wie sind sie dort oben? Sie sind dort als das Lebewesen, heißt es bei Platon. Wir wollen das nicht ausbreiten. Ich wollte nur sagen, die Schematisierung des Formbegriffs ist eine späte Geschichte und natürlich auch eine Verfallsgeschichte dieses ursprünglichen dynamischen Begriffs des Sichbildens und –ausbildens, wenn, selbst platonisch, das Ausbilden der Nachahmungsprozess der ewigen Form ist.

Zur Lippe:
Also dazu müssen wir ein philosophisches Zweiergespräch führen.

Uehlein:
Das spielt auch keine Rolle. Ich wollte eigentlich nur auf den Grundbegriff eingehen, dass Form und Energie eigentlich nicht konträr sind.

Zur Lippe:
Nicht konträr sein müssen.

Schmitz:
Man sollte dennoch etwas vorsichtig sein. Aber allein die Verwendung des Formbegriffs, ich erinnere an Hanslik, der erklärte, was Musik eigentlich sei: tönend bewegte Form. Da hat er also Form, und das ist ebenso eine Tradition, das ist ein klassischer Musikästhetiker, man kann einiges gegen ihn sagen. Im übrigen hat Herr Uehlein natürlich völlig recht, wenn er sagt, dass gerade die aristotelische Form im wesentlichen Energie ist. Aristoteles konzipiert das *eidos* von der Energie, dem Typus der Operation, der Tätigkeit her. Als Typus verstanden. Und bei Platon ist das in der Tat etwas statischer, würde ich auch sagen, wesentlich statischer, und das ist gefährlich. Aber da sind wir vielleicht verschiedener Meinung, das kann man immer sein. Was hier aber Energie heißt, um das zu präzisieren, schlage ich tatsächlich meinen Begriff des vitalen Antriebs vor. Das ist also dieses Ineinander von Engung und Weitung als Spannung und Schwellung, wie wir das heute morgen [Lecture Performance *Allitérations*] auch beim Tanzen gesehen haben. Das wird ja nicht nur am eigenen Leib gespürt, sondern das ist unser ganzes Weltverhalten, unsere ganze Kommunikation, das ist immer z.B. der Blickwechsel: Ihr Blick trifft mich, engt mich ein. Ich werfe ihn zurück, befreie mich dadurch, weite mich wieder, indem ich Ihnen ins Auge sehe. Dadurch treffe ich Sie in einer irgendwie doch nicht ganz harmlosen Weise, und so ergibt sich eine Art Ballspiel. Und von dieser Art ist im Grunde das ganze kommunikative Verhalten und dieses ganze Spiel von Energien, sodass man sich von diesem inzwischen gar zu physikalisch gewordenen und unaristotelisch gewordenen Begriff Energie etwas lösen sollte. Das sind also leiblich spürbare, aber nicht nur eigenleibliche Kräfte, die da ineinander greifen.

Zur Lippe:

Absolut einverstanden, wenn es nicht nur menschlich ist. Wenn es kosmisch verstanden wird. Und das wäre doch noch ein großer Schritt.

Schmitz:

Ja, ja.

Bernd Ka:

Die Frage der Energie. Sie haben jetzt Energie erklärt. Für mich ist es so, es fühlt sich trotzdem physikalisch an, ich drück das jetzt mal so aus. Was ist das, wenn ich tanze? Oder bleiben wir bei dem Beispiel: Sie werfen einen Blick, und, Sie haben davon gesprochen, ich kann das wiederholbar machen. Ich behaupte: Wenn ich einen Blick zehnmal werfe, ist es zehnmal ein anderer Blick. Was ist das, was den Unterschied macht? Ist das auch Energie? Das ist einfach meine Frage in Ihrem System.

Schmitz:

Das ist immer Energie, die eine aktuelle Situation heraufbeschwört, beantwortet, modifiziert. Und diese aktuelle Situation wechselt sich von Moment zu Moment. Es wird aber irgendetwas artikuliert, etwas herausgeholt, aus dem, was, volkstümlich gesagt, in der Luft liegt.

Zur Lippe:

Wenn wir sagen, es liegt in der Luft, dann können wir ja auch gleich sagen: Der Geist weht, wo er will. Also, es kann auch das Wehen sein. Ich denke, dass das eben noch ein anschaulicheres Bild für die Bewegtheit unserer ganzen Welt ist, und, das fände ich so bedeutsam in der gegenwärtigen Tanzkunst, dass sie uns hilft, die Welt als eine bewegte, sich bewegende wieder zu begreifen, nachdem sie so statisch, geometrisiert, so verdinglicht, verfestigt praktisch, aber auch theoretisch wird. Also, in Fluss zu kommen. Natürlich wird die gleiche Bewegung nie dieselbe sein, weil die Zusammenflüsse auch der verschiedenen Resonanzen einer energetischen Strömung sich unterschiedlich mischen. Da können wir doch nochmal Aristoteles nehmen, der ja bei der *entelecheia*, dem Auf-etwas-angelegt-sein unterscheidet: dieses Angelegtsein und den jeweiligen unvollendeten Stand der Entfaltung. Diese Spannung drückt das natürlich wunderbar aus.

Miriam Fischer:

Ich wollte nur noch einmal auf Nancy zu sprechen kommen, und deshalb noch einen neuen Begriff in den Zusammenhang einbringen. Nancy würde vielleicht sagen: Sinn passiert; wobei „passieren“ zum einen im Sinne von „sich-eignen“ verstanden sein müsste, aber auch im Sinne von „vorüber gehen“. Er passiert, also er geht vorüber von einem zum anderen, er wird nicht konstituiert in einem Bewusstsein oder von einem Subjekt, sondern Sinn ist etwas, was geteilt wird und was sich bewegt. Ich würde gerne das Wort „Sinn“ in die Diskussion einführen.

Schmitz:

Da muss aber doch vorsichtig sein. Das ist natürlich grundlegend, und wir Menschen sind immer noch da. Das ist die Art und Weise, wie Tiere kommunizieren. Da werden tatsächlich immer Bälle zugespielt, aufgenommen und wird weitergespielt, in denen ganzheitliche Situationen beantwortet werden. Aber wir Menschen explizieren tatsächlich, wir haben dieses wunderbare Werkzeug der satzförmigen Rede, mit der wir also auch Bezugspunkte schaffen und festhalten können. Wir leben überhaupt nur, indem wir Situationen in Konstellationen übersetzen und vernetzen und Sinn festhalten. Die große Gefahr heute ist, dass man über den Konstellationen die Situationen vergisst und nur noch Vernetzungen hat von einzelner, und alles in ein Netz einfangen will. Dann hat man sich sozusagen den Ast abgesägt, auf dem man

sitzt, man kann nicht aus Situationen schöpfen. Und dann ist es wunderbar, wenn unsere Tanzfreunde jetzt wieder in diesem Sinne spontan werden, dass sie das also durchbrechen. Aber dass wir uns das so nehmen sollen, und wieder so spontan werden und bleiben sollen wie die Tiere, das wäre auch zuviel.

Fischer:

So habe ich das nicht gemeint. Aber ich glaube, wenn Sie Sinn festhalten wollen, dass das problematisch ist. Denn gerade wenn wir das französische Wörtchen „sens“ heranziehen, haben wir mehrere Bedeutungen von Sinn: „Richtungssinn“, „Sinnesorgan“ und „Bedeutungssinn“. Worauf ich nun aber hinaus will, ist die Tatsache, dass Sinn entsteht, aber auch wieder vergeht, und dass der Tanz dies sichtbar machen kann.

Schmitz:

Ich kann mit Ihnen nicht diskutieren, wenn Sie mir nicht einen präzisen Sinn von Sinn angeben. Da sind wir wieder bei den festen Formen. Wenn Sie mit mir sprechen wollen, dann müssen wir genau wissen, worüber wir sprechen, und dafür müssen wir Sinn festhalten.

Fischer:

Es ging mir darum zu betonen, dass Sinn nicht als eine feste Bedeutung verstanden wird, sondern Sinn als eine Konstellation, die entsteht, die man versteht und auf die man vielleicht auch antwortet. Aber die schon wieder anders beantwortet wird woanders, also, das verändert sich ja weiter. Sinn in dem Sinn nicht als etwas, das sich festhalten lässt, sondern das beweglich bleibt.

Eva Wagner:

Entschuldigung, kann ich nachfragen, was ist der Gewinn eines solchen Sinnbegriffs? Man kann natürlich beliebig jonglieren mit Worten, man kann an jedes Konzept ein bestimmtes Wort ketten oder nicht. Ich denke, wenn man sich derart vom traditionellen Sinnbegriff entfernt, dann will man auf eine Pointe hinaus, und ich muss sagen, diese Pointe entzieht sich mir. Sinn findet meines Erachtens immer statt in der Interpretation. Sinn ohne Subjekt ist für mich nicht denkbar. Was sich ereignet, ist vielleicht Sinnfähigkeit oder -potentialität.

Fischer:

Vielleicht komme ich zurück auf das, was Bernd gesagt hat: Wenn ich zehnmal blicke, ist es jedes Mal ein anderer Blick. Und jedes Mal, haben wir gesagt, steht vielleicht eine andere Energie dahinter, und ich würde jetzt sagen: Jedes Mal ist ein anderer Sinn herauslesbar. Und ich kann diesen Sinn so nicht wiederholen, ich kann ihn nicht festhalten. Ich kann den Blick so nicht noch einmal zeigen, er verändert sich, er vergeht, er hält sich nicht.

Wagner:

Wenn ich mich hier wieder anschließen darf: Wäre der Gegenbegriff nicht so etwas wie das Dogma, also der Sinn, den ich einmal erworben habe und zu jederzeit mit gleichbleibender Relevanz und ohne jede Veränderung konservieren möchte. Dann würde es beispielsweise keine Philosophie geben, wenn jeder Sinn sich entwickeln würde, oder von einem Sinn zum anderen usw.

Fischer:

Nein, es geht mir um das Verstehen. Wenn wir sagen, wir müssen die Energie des Blicks verstehen, könnten wir auch sagen, die Energie ist so etwas wie ein Sinn, den wir verstehen.

Uehlein:

Das Problem, das entstanden ist, scheint mir durchaus lösbar. Wenn die zehn Blicke unterscheidbare Blicke sind, dann gibt es Bestimmtheiten. Und darum ging es, Herr Schmitz, um Bestimmtheiten. Dass diese Bestimmtheiten aber nicht fixiert werden, ist eine ganz andere Frage. Also, wir dürfen Sinn nicht so fluid nehmen, dass er uns in allem quallenhaft verläuft, sondern er lässt sich dauernd artikulieren, und er muss artikuliert werden und er wird artikuliert. In jeder Geste, aber auch in jedem vernünftig gesprochenen Wort. Und deswegen können wir über das Wort auch streiten. Über die qualligen Wörter können wir eben nicht streiten. Die Balance ist das Entscheidende. Ich glaube nicht, dass es ein ausschließender Gedanke war, den Sinn als ein Geschehen zu sehen, artikuliert durch durchaus feststellbare Bedeutungen.

Zur Lippe:

Die Grundeinsicht der Hermeneutik beharrt immer auf dem konstitutiven Nicht-Verstehen für alles Verstehen. Natürlich ist der Blick erst dann überhaupt wirklich als dieser Blick angekommen, wenn ich mich frage, was er meint. Ich glaube, vielleicht zu wissen, aber ich werde immer auch noch Fragen haben. Der Sinn wird, wenn wir davon sprechen wollen, immer hin- und herfließen, und bestimmter, aber auch unbestimmter werden. In einem Vorgang, es geht darum, man sagt zu so etwas heute gerne Prozess, dass es nicht ein Einrasten auf ein Signal ist. Ich glaube, das ist das Entscheidende bei diesem, worauf Sie, Frau Fischer, bestehen, und ich denke an eine Figur, eben eine Form im klassischen Ballett: Eine Pirouette in Schwanensee verstehe ich als idealiter immer gleich, und die Abweichungen sind eben Defizienzen. Mal sind sie besser gelungen, mal eben leider nicht ganz so gut. Während in einer Aufführung von sicher auch schon Cunningham, aber ich glaube vielmehr dem, was wir heute etwa gesehen haben, miterlebt haben [Lecture Performance: *Alliterationen*], es um etwas vollkommen anderes geht.

Schmitz:

Ich wollte nur sagen, dieses ganze Problem der Dauer im Wechsel, da gibt es ja zwei Typen des Dauern: Das eine ist, das die aktuellen Situationen immer in zuständlichen Situationen eingebettet sind. Diese sind konstant. Das ist schon bei den Tieren so, die Sitten z.B. oder bei uns die Sprache, die ganzen Regelmäßigkeiten des Lebens sozusagen, das sind Zuständlichkeiten. Und das zweite ist eben, was wir Menschen können und nicht die Tiere, dass wir einzelne Bestimmtheiten, einzelne Bestimmungen, einzelne Gattungen, einzelne Sachverhalte herausholen können und fixieren können. Worum es eigentlich geht, können wir einzeln sagen und das können wir dann auch festhalten. Und das ist nicht nur notwendig irgendeine verschrobene Idee wie in der abendländischen Kultur, dass man alles zu sehr fixiert, das wollte man auch, das ist ein großes Verhängnis, aber dahinter, da ist eine große Chance für das Flüssige, dass es sich an etwas Festgestelltem, etwas Einzelnem gewissermaßen, will nicht sagen, brechen kann, aber dass es eine neue Gestalt annehmen kann. Es wird uns Menschen ungeheuer viel möglich dadurch, dass wir als einzelne Subjekte aus bestimmten Standpunkten Stellung nehmen können zu allem, was fließt. Das, was bei den Tieren auch schon da ist an Gefühlen, an Impulsen, wird ungeheuer verfeinert und vervielfältigt durch unser menschliches Vermögen, den Impulsen auch Widerstand zu leisten, aus einer ganz bestimmten Position, von einem Standpunkt aus. Und alles das ist unter Umständen äußerst fruchtbar, und nicht nur im Umgang mit dem ganzen Platonismus, den Herr Uehlein anders sieht als ich.

Eva Wagner:

Ich wollte noch einmal zuspitzen, das konstitutive Nicht-Verstehen ist meines Erachtens Motor für Sinnsuche. Ich werde mich nicht mit gleichbleibender Offenheit dem Nicht-Sinn irgendwie hingeben.

Zur Lippe:

Sagen wir doch auch, andere Kulturen, die Mehrzahl wahrscheinlich der Kulturen auf dieser Welt, haben ganz andere Sprachen, die wie etwa die chinesische, zwar auch gedruckte, aber wesentlich flexiblere und polyvalente Zeichen haben. Also, die chinesische Grammatik ist ja nicht wie die SVO-Regel ein Pfeil vom Subjekt über das Verb zum Objekt, sondern immer eine der Wechselbeziehungen, die offen dafür ist, was das Betrachtete mit dem Betrachter tut. Aber da sind glaub ich große Welten zu entdecken von unserer europäischen Perspektive aus, sehr überraschend und sehr interessant in einigen Zusammenhängen.

Mónica Alarcón:

Wir schließen damit unsere Podiumsdiskussion und unser Denkfestival. Ich hoffe, dass die Praktiker theoretische Anregungen mitnehmen, und die Theoretiker praktische Anregungen. Ich hoffe, dass wir alle demnächst wieder zusammenkommen und weiterdiskutieren und tanzen.

SCHLUSS

Lecture Performance am 26.03.2006 im Rahmen des Tanzfestivals im E-Werk zum Thema „Tanz und Philosophie“

Mitwirkende:

Lilo Stahl (Tanz), Harald Kimmig (Violine), Prof. Friedrich A: Uehlein (Text), Bernd Ka (Moderation)

Ka:

Guten Abend, meine Damen und Herren, liebe Kollegen und Kolleginnen, ich darf Sie herzlich willkommen heißen zu unserem Themenabend „Tanz und Philosophie“. Es ist der dritte Themenabend, den wir im Rahmen der Festivals veranstalten. Wir haben begonnen vor vier Jahren mit dem Thema „Verschiedene Ansätze der Improvisation“; das letzte Mal war das Thema „Contact Improvisation“, der einen großen Anklang fand. Wie Sie sehen, waren beides Themen, bei denen wir uns gut auskennen. Dieses Mal haben wir uns etwas weiter hinaus gewagt in das Thema „Tanz und Philosophie“. Die Veranstaltung ist in Zusammenarbeit mit einem Denkfestival der Universität Freiburg entstanden, das jetzt an diesem Wochenende stattgefunden hat. Dies ist jetzt sozusagen wie die letzte Veranstaltung dieses Denkfestivals, das von Mónica Alarcón, Miriam Fischer und mir organisiert worden ist, wobei die beiden die Hauptorganisatorinnen waren.

Ich möchte heute Abend recht herzlich begrüßen Prof. Friedrich Uehlein von der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg. Er lehrt und forscht dort in den Schwerpunkten Ästhetik, Antike und Englische Philosophie. Des weiteren werden wir heute Abend sehen, die Tänzerin Lilo Stahl, meine Kollegin und auch Ko-Leiterin von Bewegungsart, und den Musiker und Komponisten Harald Kimmig, die zusammen hier improvisieren werden.

Uehlein:

Rilke: *Vorfrühling*

*Härte schwand. Auf einmal legt sich Schonung
an der Wiesen aufgedecktes Grau.*

Kleine Wasser ändern die Betonung.

Zärtlichkeiten, ungenau,

greifen nach der Erde aus dem Raum.

Wege gehen weit ins Land und zeigens.

Unvermutet siehst du seines Steigens
*Ausdruck in dem leeren Baum.*¹³⁹

[Lilo Stahl tanzt; Harald Kimmig mit Geige improvisiert.]

Uehlein:

Sie haben den Vorfrühling getanzt. Wir sind gegenwärtig. Was bringt den Text in Bewegung?

Stahl:

Vielleicht muss ich zunächst sagen, dass ich nicht damit beschäftigt war, den Text zu tanzen oder zu interpretieren. Das war eine Entscheidung, die ich vorher getroffen habe; wohl wissend, dass jede Bewegung unter dem Aspekt des Textes gesehen und erlebt wird. Alle durften freilich interpretieren. Ich wollte mich im wesentlichen auf die physische Ebene beziehen.

Uehlein:

Das kommt dem ursprünglichen Gedanken sehr entgegen, einen Text zu nehmen, der nicht narrativ ist, der keine Geschichte erzählt, sondern der etwas hinstellt, dem sie etwas physisch tanzend entgegenstellen können. Und beides kommt zusammen in der Rezeption, die wir in unserer Präsenz hier bei dem Tanzen und dem Text leisten müssen. Mein Hintergedanke bei der Frage war, wie wird überhaupt so etwas Bewegung, wenn eine Vorstellung, ein Bild, eine Assoziation, eine rhythmische Sache, sei sie vom Gedicht kommend oder von der Musik, wie wird das zur Bewegung bei einem Tanzenden?

Stahl:

Ich glaube der erste Schritt ist, dass ich den Kontakt aufnehme zum eigenen Körper, zu den physischen Möglichkeiten und Gesetzmäßigkeiten. Also immer noch, der Text existiert irgendwie im Raum und wird mich auch in irgendeiner Weise beeinflussen, doch meine Fokussierung war anders gewählt.

Uehlein:

Ich will Sie nachher beeinflussen, indem ich in Ihren Tanz sozusagen Textsplitter hineingebe, als ein Impuls wie analog in einer Contact Improvisation. [Mit dem Finger berührt er Lilo Stahl am Arm.]

Sie sagen, Sie konzentrieren sich auf den Körper und dessen Gesetzmäßigkeiten. Da liegt ungeheuer viel drin, in diesem schlichten Satz. [Zum Publikum:] Wir haben uns nicht abregen

¹³⁹ Aus: Rainer Maria Rilke: Ausgewählte Gedichte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973.

können. Sie merken, was wir hier tun, ist improvisiert. Das geht gar nicht anders, sonst wird das auch steril werden. Was liegt in dem? Es liegt darin, dass Sie auf Ihren Körper sich besinnen, das heißt, Ihr Erleben, Ihre Konzentration, sei sie eng, oder in dem Fall sogar wahrscheinlich weit, richtet sich auf den eigenen Leib und seine Gesetzmäßigkeiten. Das Erleben also kann den eigenen Körper bestimmen zu einem äußeren Tun, z.B. zu einer Bewegung. Dabei gehorcht aber der Körper und das Erleben, das ihn bestimmt, einer Gesetzmäßigkeit, die er nicht macht, über die er nicht verfügt, sondern die die organische Organisation unseres Leibes ist. Dank dieser Organisation, die uns verfügt ist, ist unser Leib auch nicht nur Sphäre des äußeren Tuns, sondern auch des Erlebens. Wir nehmen auf, wir erleben dadurch, dass unser Körper in seiner Formung auch ein Naturding ist. Hier sind wir bei einem wichtigen Thema: Wie ist das eigentlich mit der Naturbestimmtheit? Da nehmen wir alles zusammen, wir nehmen als Stichwort, als Abkürzung, die Gravitation. Aber da sollen alle anderen Gesetze und Bestimmungen darunter fallen. Wie geht der Tänzer jetzt mit dieser Naturbestimmtheit seines eigenen Körpers, auf den er sich besinnt und den er bestimmt, wie geht mit den unverfügbaren und unbestimmbaren Strukturen und Variationen der Natur seines Körpers um?

[Lachen und Applaus im Publikum]

Wie gehen Sie mit der Schwere um? Das haben wir ja schon auf den Punkt gebracht.

Stahl:

Ich kann mit der Schwerkraft gehen, oder ich kann mich gegen die Schwerkraft wehren und lehnen.

Uehlein:

Wir können Sie nicht los werden.

Stahl:

Nein. Sie ist permanentes...

Uehlein:

Wollen wir sie loswerden?

Stahl:

Ja, manchmal schon.

Uehlein:

Dann würden wir fliegen? Nein, wir würden nicht mal fliegen. Auch der Vogel fällt, sonst könnte er gar nicht fliegen. Den Zustand der Schwerelosigkeit, das ist ein ganz eigenartiger, künstlicher, den gibt's im Weltraum. Wir wollen die Gravitation eigentlich nicht loswerden.

Stahl:

... aber mit ihr umgehen lernen.

Uehlein:

Ja, wir wollen eigentlich mit dieser Schwerkraft umgehen, aber anders als, sagen wir, mühselig wie in der Arbeit oder auch wie stellenwert im Sport. Wir wollen... beherrschen, das wäre das beste Wort. Die Kunst, die Tanzkunst, hat das was mit Körperbeherrschung zu tun?

Stahl:

Mit Körperbewohnung.

Uehlein:

Sie bekräftigen das zur rechten Stunde. Ich will Ihnen entgegenkommen: Mein Gedanke war, es ist die Beherrschung eines Unbeherrschbaren. Und aus dem Grund ist das Wort Beherrschung, das ja im Tanzdiskurs durchaus eine gängige Vokabel zumindest gewesen ist. Diese Vokabel können wir problematisieren, die können wir überwinden, weil der Körper gar nicht beherrscht werden kann. Und wenn er beherrscht wird, dann wird er nicht bewohnt, oder wir werden gleich sehen, ein anderes Wort noch, sondern er wird eigentlich genommen wie ein Ding. Wenn ich sage „bewohnen“, deswegen finde ich nämlich Ihr Wort so schön, dann bin ich in ihm drin, ich bin in ihm behaust, in ihm bewohnt. Und seine unverfügbaren Naturgesetze - wie gehe ich mit denen dann um, wenn ich nicht gegen sie arbeite, sondern in ihnen wohne?

[Stahl und Kimmig antworten mit einer Fortsetzung der Improvisation.]

Ka:

Vorhin bei Ihrem Dialog ist mir etwas aufgefallen, und zwar haben Sie gefragt, wie Frau Stahl über den Text zu Ihrem Tanz gefunden hat, und Frau Stahl hat geantwortet, dass sie sich nicht darauf bezogen hat. Aber der Text war ja da, er stand im Raum. Da ist natürlich für mich die Frage, vielleicht auch eher an Sie [bezieht sich auf Prof. Uehlein], kann ich mich auf den Text nicht beziehen?

Uehlein:

Wenn ich ihn gehört habe und ihn negiere, reagiere ich darauf. Das Besondere ist, dass das Gehörte zugleich das Empfundene ist. Das ist das Interessante des Tanzes für die Philosophie. Soll ich ein Wort dazu sagen?

Ka:

Ja, bitte.

Uehlein:

Auf der einen Seite haben wir eine esoterische Ausdünnung des Menschen, auf der anderen Seite eine geradezu härteste Verdinglichung, sodass von dieser Einheit, die im Wohnen liegt, Frau Stahl, wie Sie gesagt haben, dass diese Einheit zweier Momente von Erleben und Äußerem, was zugleich ein Naturding ist, zerspalten worden ist auf die eine Seite, die nur noch das Naturding kennt, der Mensch als Naturding betrachtet, wenn er nur gravitieren würde, und wenn er nicht Gravitation erleben und denken würde, wenn er nicht mit ihr umgehen könnte, und zwar umgehen könnte nicht nur arbeitend mechanisch, sondern frei bewegt, und das ist der Tanz. Es ist das Spiel mit der Gravitation, es ist das Spiel mit unserer Naturbestimmtheit. Und diese Einheit zweier Momente, die wir hier in der Praxis sehen, durchgeführt sehen, vorgeführt sehen, und zwar so ansteckend, dass wir beim Zusehen resonieren durch unsere Eigenleiblichkeit darauf, das macht den Tanz für die Philosophie interessant. Sie hat hier ein Phänomen, das sie gar nicht wegbringen ..., geschweige denn, will, „kann“ habe ich bewusst weggelassen, nämlich das Phänomen der Einheit von Erleben und Leib. Mit dem Erleben, das haben Sie gemerkt, meine ich das ganze weite Gebiet der Wünsche, der Triebe, das ganze Reich der Empfindungen, eigentlich bis hin zum Denken – darüber will ich nicht reden, das wäre ein eigener Gedankengang, dieses zusammenzubringen, aber einen Titel werde ich ansagen, wie das bis zum Denken hinaufreicht, und der Titel heißt: Im Wahrnehmen, im Spüren z.B. einer geführten Bewegung, wenn sie glücklich geführt wird, auch gefühlten Geste, wird etwas gespürt, es wird etwas unterschieden, und dieser Akt des Unterscheidens, der hält sich durch von elementarsten Empfindungen, Spürungen, bis hinauf zum Denken. Dort wird unterschieden im Begriff, nicht zerrissen, sondern nur unterschieden. Unterscheiden heißt auch wiederum, das Unterschiedene zusammenzuhalten, im Kontrast beides zu haben und zu denken. Ich fasse meinen Gedankengang zusammen: Was am Tanz so interessant ist, meine Damen und Herren, das ist die Einheit von Erleben und Körper, und zwar die Einheit, die eben nicht nur Äußerlichkeit oder eine leiblose Innerlichkeit wäre, sondern wirklich eine Einheit zweier unterscheidbarer, unterschiedener Seiender. Punkt eins. Zweiter Punkt: Dieser Körper ist selber ein in sich noch mal unterschiedener. Er ist nämlich auf der einen Seite vom Erleben

bestimmt, aber was er bestimmt, ist zugleich ein Unbestimmbares, eine unbestimmbare, ihm vorgegebene Struktur. Oder: Es ist vom Erleben ein beherrschter Körper, den wir im Deutschen, und im Tanzdiskurs tun wir das, häufig Leib nennen. Die andere Seite von diesem Leib, die ja nicht nachträglich, sondern wiederum zugleich ist, ist, dass er ein Naturding ist. So haben wir zwei Einheiten: die Einheit von Erleben, dem unterscheidenden Haben bis hinauf zum Denken, dem Erleben und dem Körper, der Körper selber unterschieden in zwei Momente, einmal beherrschter, beherrschbarer Organismus mit einer unbeherrschbaren Seite, das Naturding. Und dieses Natürliche erlaubt uns, dass wir wahrnehmen, erlaubt uns, dass wir agieren in den Raum hinaus, erlaubt uns, dass wir tanzen.

Ka:

Sie haben gerade ein Stichwort gegeben: Raum. (...) Außerdem habe ich so Begriffe gehört. Also, wir haben uns ja auch vorher ein bisschen unterhalten. Ich denke, dem Philosophen stehen Begriffe wie Leib, Körper, Leibkörper, beherrschter Leib oder beherrschter Körper usw. viel näher. All das war mir als Tänzer zunächst etwas fremd. Deswegen, wenn wir Tänzer von Raum sprechen, haben wir eine klare Idee, was da gemeint ist. Was können Sie aus Ihrer Perspektive zum Raum, zum Umgang mit Raum sagen?

Uehlein:

Raum ist für uns zunächst von der Naturwissenschaft her: wie viel Kubikmeter hat die Bühne hier? Das ist der Raum. Da kann man dann ein Koordinatensystem aufstellen, mit Höhe, Breite, Tiefe. Scheint alles geklärt zu sein. Aber was ich Ihnen eigentlich zeigen will, ist, das können Sie wiederum am Tanz erkennen, dass dieser Raum, dieser metrische Raum, ein Späteres ist. Was wir erleben, was wir sehen, ist ein Raum, der ganz andere Strukturen hat. Ein Raum, den wir wohl nachträglich vermessen können, aber ursprünglich ist der Raum der, den Frau Stahl jeweils geöffnet hat, wenn sie hier und dort im Kreis gegangen ist, oder am Anfang, wie sie hier mit kleinen Schritten entlanggegangen ist, den Raum einmal nach oben oder nach hinten geöffnet hat usw. [macht zur Veranschaulichung Bewegungen im Raum]. Für uns wiederum, für Sie vielleicht auch, ist interessant, dass Sie bei Raum nicht sofort einhaken und sagen: „3 Kubikmeter“ oder „Höhe-Breite-Länge-Tiefe“, das ist eine Abstraktion, die wir nachher machen, in der wir den Erlebnisraum neutralisieren. Das ist gar nicht mehr der enge Raum des Scheinwerfers, der weite Raum, den Sie mir hier eröffnen, wenn Sie auf der Bühne vorgehen, ist nicht mehr der weite enge Raum, ist ein völlig neutraler Raum. Deshalb können Sie mit dem metrischen Raum einen jeden Raum vermessen, aber erleben können Sie ihn nicht. Erleben können Sie nur die von den „Leibern“, ich muss sagen, von den „Leibkörpern“, oder wenn Sie so wollen, sagen wir

„Körper“, aber Sie wissen, was gemeint ist [Lachen im Publikum], die doppelte Zweiseitigkeit, ich hab so lange darüber geredet, von Erleben und Körper, und der Körper selber als Leib und Naturgegenstand... Wenn Sie das festhalten, dann ist Ihnen völlig klar, dass diese Konstellation den erlebbaren, erlebten Raum eröffnet. Ob das der Tänzer allein ist, der immer natürlich auf dem Boden ist oder die Höhe hat, oder einem Gegenstand gegenüber ist, oder all dies zusammen.

Ka:

Ich habe noch eine Frage: Wir sind ja mehr oder weniger zufällig überhaupt zu diesem Thema „Tanz und Philosophie“ gekommen, und da habe ich erfahren, dass es eigentlich ganz wenig Literatur und erst mal auch ganz wenig Auseinandersetzung der Philosophie mit dem Tanz gab. Können Sie dazu etwas sagen? Weshalb hat sich die Philosophie so spät mit dem Tanz beschäftigt? Also jetzt gerade im Augenblick beginnt ja erst die Aufmerksamkeit für den Tanz.

Uehlein:

Herr Ka, das ist eine Riesenfrage eigentlich. Es gibt hier historische Antworten darauf. Es war der Tanz lange eine minderwertige Kunst. Es gab die Jongleure, die Tänzer und Pfeifer, also die Musiker, die waren in der historischen Zeit ja keine Künstler. Künstler waren die andern. Es war also ein Phänomen, das gar nicht zum Gegenstand des Denkens gemacht wurde. Aber das ist nur eine halbe Antwort. Man könnte ja fragen: Warum eigentlich nicht? Man könnte ja gerade diese Minderwertigkeit durchschaut haben. Nun, das wird wohl daran liegen, dass das leibliche Dasein des Menschen, seine Vereinzelung, dass er einer unter andern ist, leibhaft mit anderen da ist, lange kein Problem war. Deswegen würde ich es nicht thematisieren. Der Tanz wird also erst dann virulent, wenn der Mensch zerhackt wird. Wenn der Mensch in zwei Seiten zerlegt wird, in die Seite seines Denkens, Fühlens, und in die Seite seiner Äußerlichkeit. Und erst in dieser Zerspaltung wird der Tanz interessant als ein Sache, die nicht zerspalten werden kann. Man kann nicht denken, dass ein Tänzer eine Bewegung führt und würde sie nicht empfinden. Man kann ihn nicht zum Naturding machen. Das wäre die Marionettenpuppe bei Kleist. Und man kann ihn aber auch nicht zu einem nur der Introspektion zugängigen Inneren machen, sondern er ist immer Inneres auch als Verleiblichung. Also, verstehen Sie, durch Zuspitzung, die wir, um historische, nur schlechte und ungenaue Wörter zu sagen, mit kartesischer Philosophie und dann dem Triumph des Balletts zusammenbringen können, in dieser Zerspaltung wird der Tanz als das unreduzierbare Phänomen der Einheit des leiblichen Daseins des Menschen für uns virulent.

Ka:

Wir wollten die Diskussion auch noch etwas öffnen, sodass der ein oder andere auch noch etwas dazu sagen kann.

Zuschauer 1:

Mir fehlt die ganze Zeit die Musik, der Ton, der ist überhaupt nicht beachtet worden.

Uehlein:

Oh doch, aber nicht direkt. Es ist völlig richtig, was Sie sagen. Warum ist nicht von der Musik geredet worden? Aus Komplexitätsgründen, weil wir das gleiche Problem, ein analoges Problem, an der Musik zu erörtern hätten, wie wir das mit dem Tanz gemacht haben. Der Tanz steht als Thema im Vordergrund dieses Abends. Ich sehe das selber als ein Versäumnis an, wusste aber nicht, wie das zu machen ist. Wenn Sie spezifisch etwas fragen wollen, vielleicht kann ich antworten.

Kimmig:

Wir haben uns im Vorfeld Gedanken gemacht, worüber wir sprechen, worüber will ich sprechen usw. Also, zum einen geht es um Fokussierung. Das Thema ist endlos groß. Wir haben schon überlegt, wir haben eigentlich so viele Fässer aufgemacht: Wir haben einen Text von Rilke, wir haben eine Bewegung, wir haben philosophische Gedanken und wir haben Musik. Wir haben also unendlich viele Ebenen, und jede Ebene ist allein schon wert, mindestens einen Abend lang betrachtet zu werden. Deswegen haben wir gedacht, reden wir mal gar nicht über Musik, weil es wird unendlich komplex. Natürlich ist es unendlich komplex, aber nur bis zu diesem einen Moment wie auch jetzt, in dem eigentlich alles verschmilzt in die Aktion, weil wir machen ja eigentlich, also die Musik erklärt sich hier auf eine Art und Weise selbst, der Tanz auch. Was wir jetzt machen, ist, dass wir versuchen, die Sachen gegenseitig zu erklären, aber eben nur Tanz und Philosophie.

Zuschauer 1:

Mir kam es besonders in dem Moment, als es um das Raumöffnen ging, so vor, als ob die Musik genauso wie der Tanz Raum öffnet. Da hat mir das gefehlt.

Uehlein:

Ja, das ist völlig richtig. Und es öffnet den Raum auch in analoger Weise, nämlich jeweils in einem spezifischen Erlebnisraum, die Musik, und nicht in einem metrischen. Da wäre also die Analogie. Ob Sie jetzt hier hinten eine Flöte spielen, oder ob Sie wie Herr Kimmig mit der Violine spielend hervorkommen oder in großen Zügen das machen, eröffnet für uns einen anderen Raum. Bin ich Ihnen ein bisschen nahe gekommen?

Zuschauer 1:

Ja.

Zuschauerin 2:

Ich möchte in andere Richtung. Ich hab das gemacht, was das Publikum machen soll, nämlich zugucken, auch Ihnen, Herr Prof. Uehlein, zugucken und nicht nur zuhören, und ich hatte schon das Gefühl, dass Sie auch gar nicht anders können als tanzen. In eine Synchronität gedrängt, und auch wenn Sie sprechen, dann tanzt Ihr rechter Arm permanent. Permanent in einer ganz bestimmten kreisförmigen Gestik, die ein Bild zeichnet, das vielleicht etwas mit den Gedanken zu tun hat. Das heißt, Tanz und Gedanken beziehen sich aufeinander. Das Modell, das Sie gebaut haben, ist ja die Vorgängigkeit der Bewegung gegenüber der Begrifflichkeit. Aus meiner Position, aus der Sportpädagogik, da spielt es eine ganz große Rolle: Gibt es so etwas wie eine reflexive Ebene in der Bewegung, also im Körper? Reagiert der Körper intelligent auf irgendwelche Einflüsse, musikalische, textuelle, Lebenswelteinflüsse, Rhythmik usw.? Was glauben Sie: Gibt es da eine Intelligenz des Körpers in Führungsstrichen, oder ist die an Begrifflichkeiten gebunden?

Uehlein:

Darf ich einen Schritt zurückgehen?

Zuschauerin 2:

Aber gerne.

Uehlein:

Der Schritt zurück heißt ... [Uehlein geht beim Sprechen mehrere Schritte vorwärts. Lachen im Publikum.] Ich komme vor, ich gehe nur in Ihrem Satz ein Stück zurück. Sie haben von der Vorgängigkeit der Bewegung vor dem Begriff gesprochen. Da sehe ich ein Problem, es sei denn gegenüber dem begrifflichen Denken, wenn Sie das meinen, gut, aber damit nicht gegenüber dem Erleben, das ja mit dem Spüren beginnt. Nämlich Sie können keine Bewegung, das wissen Sie besser wie ich, denken, ohne dass sie eine gefühlte ist, eine kinästhetische Bewegung. Das vergessen wir nur, weil wir alles automatisiert haben. Das Andere, Sie fragen nach einem Körper-Denken, können Sie es noch einmal in einem Satz zuspitzen?

Zuschauerin 2:

Eigentlich nicht Körper-Denken. Sondern: Ist die Reaktion, wenn getanzt wird, eine intelligente Reaktion, ohne dass sie begrifflich gefasst ist?

Uehlein:

Gut, schön. Ich habe Sie verstanden. Ich glaube, sie ist intelligent. Wir müssen nur fragen, was Intelligenz ist. Wenn wir Intelligenz bestimmen in dem Modell, das ich Ihnen für das Denken sagen wollte, dass der Grundakt vom Spüren bis zum Denken Unterscheiden ist, und zwar vorbewusstes, vorsprachliches, das sehr wohl bewusst zu machen ist, reflektierbares beim Spüren, man kann ja mit Sprache darauf zurückkommen, ohne dass es ursprünglich sprachlich wäre, so wird auch dieses Reagieren, überhaupt alle Aufmerksamkeit, die auf anderes eingehen kann, eingehen will, und die offen ist für anderes, indem sie aufmerkt auf anderes, als Intelligenzleistung verstanden, als nämlich Unterscheidung von Erlebtem, Empfangenen, Sich-verhalten-zu.

Ka:

Darf ich da noch etwas anschließen, nicht aus der philosophischen Ecke. Die Frage ist doch genau, was ist Intelligenz dann, wie wird die Intelligenz des Körpers definiert. Wir arbeiten z.B. damit, dass wir Improvisation lernen, lehren und trainieren. Wenn man das lehren will, kann man nichts anderes machen als wie wenn man Choreographie lehrt: Wie gehe ich mit dem Raum um? Wie gehe ich mit Timing um? Das heißt, ich gehe bestimmte paar Meter, die lerne ich, und anschließend werden sie abgerufen. Das heißt, der Unterschied für mich, wenn ich sie abrufen kann, dann habe ich irgendetwas hoffentlich vorher gelernt, sonst könnte ich es nicht abrufen.

[Improvisation von Stahl und Kimmig]

ENDE

Kurzvita der AutorInnen:

Mónica Alarcón, Tanzphilosophin. Studium der Philosophie in Chile, Valparaiso. Mitglied verschiedene Tanzgruppen in Chile und Brasil. 2003 Magister an der Albert-Ludwigs Universität in Freiburg: „Die Ordnung des Leibes. Eine tanzphilosophische Betrachtung über Leib, Körper und Raum“. Die korrigierte Fassung der Arbeit wird demnächst als Dissertation erscheinen. Zur Zeit gibt sie Seminaren über Tanzphilosophie in Deutschland, in der Schweiz und Südamerika, arbeitet in interkulturellen Projekten mit der Methode der „Educación Popular“ und organisiert interkulturelle- Interdisziplinären Projekte. Seit Juli 2006. Dramaturgin des Tanzprojektes „Schattenland. Probability calculus“ vom M. Langeneckert.

Christiane Berger, Dr. Des.,

Studium der Theaterwissenschaft und Philosophie in Tübingen, Gießen und Berlin. Tanzwissenschaftlerin mit eigener Tanzerfahrung in Ballett, Modern Dance, Zeitgenössischem Tanz und Tango Argentino. Promotion über Wahrnehmung tänzerischer Körperbewegung am Beispiel von Choreographien von William Forsythe und Saburo Teshigawara (Diss. Im Erscheinen begriffen beim transcript-Verlag Bielefeld).

Dominik Borucki (Barcelona)

Absolvent der Tanzausbildung bei Bewegungsart 1992-93. danach reiste er 7 Jahre, um mit verschiedenen Choreographen in Europa und Amerika zu arbeiten und zu lernen. Seit 1999 ist er in Barcelona ansässig. Seine Tanz-Stücke zeigte er im ganz Europa und im spanischsprachigen Raum Amerikas.

Beim Tanzfestival im E-Werk zeigte er sein Stück „El arte de volar“ (dt. Die Kunst zu fliegen).

Miriam Fischer

Studium der Romanistik und der Philosophie in Freiburg und Barcelona. 2004/2005 Mitglied im Graduiertenkolleg „Zeiterfahrung und ästhetische Wahrnehmung“ an der Johann Wolfgang-Goethe-Universität Frankfurt am Main. Seit 2005 Doktorandin der Philosophie an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, Dissertation mit dem Arbeitstitel „Vom Sinn der Sinnlichkeit – Leiblichkeit bei Descartes, Merleau-Ponty und Nancy“. Veröffentlichung der Magisterarbeit „DAS UNDENKBARE DENKEN – Zum Verhältnis von Sprache und Tod in der Philosophie Maurice Blanchots“ beim fwpf-Verlag Freiburg 2006. Eigene Tanzerfahrung in Zeitgenössischem Tanz, Ballett, New Dance, Contact Improvisation und Tango Argentino. Tanz- und Theaterprojekte.

Robert Gugutzer, Dr. phil.

Studium der Soziologie, Psychologie und Politikwissenschaft in Tübingen und München. Promotion 2001 an der Universität Halle-Wittenberg zum Thema „Leib, Körper und Identität- Eine phänomenologisch-soziologische Untersuchung zur personalen Identität“ (erschienen bei: Westdeutscher Verlag 2002), deren empirische Grundlage u.a. eine Studie zu Balletttänzerinnen war. Zur Zeit als Soziologe an der Fakultät für Sportwissenschaft der TU München tätig. Jüngste Buchpublikation in diesem Arbeitsfeld: 1) „Soziologie des Körpers“ (Bielefeld: transcript Verlag 2004); 2) „body turn. Perspektiven d Körper- und Sportsoziologie“ (Bielefeld: transcript Verlag 2006)

Professor Rudolf zur Lippe

Rudolf zur Lippe studierte Rechts-, Staats- und Wirtschaftswissenschaften in Bonn und Göttingen (dipl. rer. pol.) und anschließend mittlere und neuere Geschichte in Heidelberg und Paris. 1965 promovierte er mit einer Dissertation zur französischen Deutschlandpolitik gegenüber der Weimarer Republik (Dr. phil.). 1969 begann er bei Theodor W. Adorno seine philosophische Arbeit an einer Geschichte des Leibes in der Moderne, die er 1973 mit der *venia legendi* für Sozialphilosophie und Ästhetik an der Philosophischen Fakultät der Universität Frankfurt abschloss. 1971 bis 1976 lehrte er in Frankfurt Philosophie, zuletzt auch Soziologie auf der Professur für Kulturtheorie. Seit 1974 war er Inhaber des Lehrstuhls für Ästhetik an der Universität Oldenburg, wo er sich zunächst wesentlich dem Bundesmodellversuch "Einphasige Lehrerausbildung" und der Erprobung des interdisziplinären Projektstudiums widmete. 1989 initiierte er die von der Stiftung Niedersachsens getragenen "Karl Jaspers Vorlesungen zu Fragen der Zeit" mit internationalen Gastprofessoren und Colloquien. In den Jahren 1981 und 1982 war er Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin. 1982 gründete er das Institut für praktische Anthropologie e.V., mit dem er eine wissenschaftliche Ausstellung zur "Geometrisierung des Menschen" in verschiedene Länder der Welt bringt. Darüber hinaus ist er Herausgeber der Zeitschrift "POIESIS - praktisch-theoretische Wege ästhetischer Selbsterziehung".

Jean-Luc Nancy

studierte in Paris Philosophie und promovierte bei Paul Ricoeur mit einer Arbeit über Immanuel Kant. 1968 wurde er Assistent an der Université Marc Bloch in Strasbourg, wo er später auch als Professor lehrte.

Jean-Luc Nancy gilt als einer der bedeutendsten Philosophen unserer Zeit. Er ist Autor zahlreicher Bücher, darunter mehrere zu den Themengebieten „Kunst“ und „Körper“, aber auch zu Politik und Gemeinschaft. Auf Deutsch sind u.a. erschienen: Am Grund der Bilder,

Berlin 2006; Singular plural sein, Berlin 2005; Corpus, Berlin 2003; Der Eindringling, Berlin 2000; Die Musen, Stuttgart 1999.

Professor Hermann Schmitz

Hermann Schmitz ist emeritierter Professor der Philosophie in Kiel. Seine gesamte philosophische Arbeit dient der Überbrückung der Kluft zwischen der unwillkürlichen Lebenserfahrung und der in unserer Kultur dominierenden Vergegenständlichung, die vom Reduktionismus der griechischen Philosophen und der modernen Naturwissenschaften geprägt ist. Als Systematiker hat Schmitz dieser Aufgabe ein zehnbändiges Werk „System der Philosophie“ gewidmet. Seine Methode ist Phänomenologie in neuem, empirisch ernüchtertem und weit gespanntem Stil. Als Historiker der Philosophie hat sich Schmitz in einer Reihe von Bänden der Erforschung der Motoren jenes Reduktionismus angenommen. Für den klinischen Psychologen, Psychotherapeuten, aber auch für Pädagogen und andere Angehörige psychosozialer Berufe hat Hermann Schmitz neue Wege aufgewiesen, auf Menschen zuzugehen und sie umfassender verstehen zu lernen.

Eva Wagner

Eva Wagner absolvierte zunächst ein Studium der Romanistik und Philosophie an der Albert Ludwigs-Universität in Freiburg/Breisgau und dann der Lettres Modernes an der Université de Stendhal de Grenoble in Frankreich. Sie erhielt ein Stipendium für den Master européen en étude du spectacle vivant an der Université Libre de Bruxelles in Belgien.

Eva Wagner betätigte sich für Festivals, unter anderem für das deutsch-französisch-schweizerische Regio-Tanz-Festivals *mobil(e)* 2002, sie arbeitete als Redaktions- und Produktionsassistentin im Tanzfilminstitut Bremen, als Dramaturgin bei dem Ballett Freiburg Pretty Ugly, als Pressereferentin am Freiburger Theater und Landestheater Tübingen.

Sie ist Doktorandin bei Prof. Dr. Reinhard Krüger, Universität Stuttgart, und Prof. Dieter Heitkamp, an der Hochschule für Darstellende Künste in Frankfurt/Main. Ihr Thema ist: *Die Berliner Tanztheatergruppe Rubato. Zeichenhaftigkeit, Performativität und Textlichkeit im Bühnentanz.*

Sie hat Lehraufträge zu verschiedenen theaterwissenschaftlichen Themen an der Pädagogischen Hochschule Freiburg 2002 und 2004, an der Eberhard Karls-Universität Tübingen 2003 und an der Universität Stuttgart 2005 und 2006.

Renate Wehner (Freiburg)

Dipl. Sozialpädagogin, Ausbilderin im Zentrum für Alexandertechnik, Yoga und Tanz (ZAYT; Link: www.zayt.de), Lehrerin bei Bewegungsart im Ausbildungsprojekt und Kursprogramm, Tänzerin (Neuer Tanz).

Cornelia Widmer (Villingen-Schwenningen)

Diplom-Choreographin, Tanzpädagogin, Tanztherapeutin, Leiterin des Forum Tanz in VS.

Studium der Pädagogik (Freiburg 72-76), Tanzpädagogik (Wien/Staßburg 83-86), Tanztherapie (München 88-91), Choreografie (Dresden 00-02). Seit 1985 eigene solistische Arbeiten und Mitwirkung in verschiedenen Tanzprojekten mit Auftritten in D., A., CH., und NL. Seit 1987 eigene Tanztruppe und Ausweitung der choreographischen Arbeiten. Werkverzeichnis: www.widmer.de Seit 1991 Gründung und Leitung des Forum Tanz in VS und Lehrtätigkeit als Gastdozentin. Persönliche Lehrer: Rosalia Chladek, Cary Rick, Isamel Ivo, Amos Hetz, Mitsutaka Ischi/ Kazuo Ono, u.a.

Dank:

Unser Dank gilt besonders Herrn Prof. Dr. Günter Schnitzler, dem Leiter des Studium Generale der Universität Freiburg, der uns die Durchführung des Denkfestivals überhaupt ermöglicht hat. Außerdem danken wir dem Kulturred der Stadt Freiburg, ohne dessen finanzielle Unterstützung unsere Veranstaltung so nicht zustande kommen hätte können, sowie dem Dorint Novotel, das einen Teil der Übernachtungen übernahm. Des weiteren möchten wir all denen ein großes Dankeschön sagen, die uns unentgeltlich unter die Arme gegriffen haben: dem Suppenladen-Catering-Service, der uns rund um die Uhr mit Getränken und kleinen Gerichten versorgte, Gregory, der uns in kurzer Zeit die Webseite einrichtete und gestaltete (www.gregwork.de/tanzphilosophie), Lorena, die unsere Tagung dokumentierte und uns beim Gestalten des Flyers half, Francisco und allen anderen, die die Technik während der Veranstaltungen bedienten, Christoph und dem Uni-TV-Team, die eine Kurzdokumentation über unser Festival ins Fernsehen brachten ([Link: www.uni-tv.uni-freiburg.de](http://www.uni-tv.uni-freiburg.de)).

Wir möchten nun für die Veröffentlichung dem fwpf-Verlag danken, der sich freundlicherweise bereit erklärt hat, unsere Tagungsdokumentation zu publizieren. Die Publikation wird gefördert von der Andrea-von-Braun-Stiftung München, die sich zum Ziel gesetzt hat, interdisziplinäre Projekte und Konzepte zu unterstützen. Wir bedanken uns dafür herzlich.

Mónica Alarcón, Miriam Fischer (Herausgeberinnen)