

Christiane Berger
Körper denken in Bewegung

Mein Dank gilt allen, die mich während der Entstehung dieses Buches unterstützt haben: durch unermüdliche, kritische, immer aber produktive Diskussionen und inspirierende Anregungen, durch aufmunternde Worte in harten Zeiten und durch unkomplizierte tatkräftige Hilfe.

Christiane Berger (Dr. phil.) studierte Philosophie und Theaterwissenschaft in Tübingen, Gießen und Berlin und wurde 2006 an der Freien Universität Berlin promoviert. Sie forscht in Theorie und Praxis zum Bühnen- und Gesellschaftstanz des 20. und 21. Jahrhunderts.

CHRISTIANE BERGER

Körper denken in Bewegung

Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns

bei William Forsythe und Saburo Teshigawara

Die Dissertation wurde durch ein Promotionsstipendium der DFG gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2006 transcript Verlag, Bielefeld



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung & Innenlayout: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: »Here to Here« von Saburo Teshigawara; Internationales
Sommertheaterfestival Hamburg 1995; mit freundlicher Genehmigung von
Tina Ruisinger, tm.wORK – photography

Lektorat & Satz: Christiane Berger

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 3-89942-554-5

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

„Das Tanzen ist wie ein Lebewesen. Du kannst es nicht zwingen, du kannst es nicht zu dir holen. Du mußt dich wahrnehmend machen, und es kommt.“

(William Forsythe)

Inhalt

Einleitung:	
Wahrnehmung – Körper – Bewegung	9
 Wahrnehmen und Erinnern:	
Irritationen von Erwartung und Gewohnheit	29
Strukturen: Prägnanz	29
Statik/Dynamik: Verflüchtigung	36
Bedeutung: Desemantisierung	47
 Bewegen:	
Dynamik des Möglichen	51
Körpergedächtnis	54
Bindung an Vergangenes: Entwöhnung bei Forsythe	54
Möglichkeiten für Zukünftiges: Entdeckung bei Teshigawara	59
<i>Butô-Exkurs I: Medium des Überindividuellen</i>	61
Komplexität: Enthierarchisierung, Dezentrierung, Dynamisierung	63
Bewegungsfluss: Entspannung und Enthierarchisierung	69
<i>Tanzhistorischer Exkurs I: Zwischen Schritt und Pose</i>	72
Geschwindigkeit: Auflösung in Beschleunigung und Verlangsamung	75

Körper und Bewegung:	
Eigensinn und Bewegtheit	81
<i>Tanzhistorischer Exkurs II: Körperkonzepte im 20. Jahrhundert</i>	82
Materialisierung von Erfahrungen	86
Zwischen Kontrolle und Eigensinn	91
<i>Tanzhistorischer Exkurs III: Im Widerstreit von Muskel- und Schwerkraft</i>	93
Verwandlung und Verformung	106
<i>Butô-Exkurs II: Übergang und Wiedergeburt</i>	108
Bewegte Körper – körperliche Bewegung	109
 Wahrnehmung:	
Körperbewegung leiblich begreifen	111
Sinn: Leiblicher Mitvollzug	115
Zeit: Flächigkeit und Intensität des Augenblicks	125
Ästhetische Erfahrung	131
Widerständigkeit des Ästhetischen: der Beobachter bei Forsythe	132
Intensität der Empfindung: der Teilnehmer bei Teshigawara	134
 Schluss:	
Körper denken in Bewegung	139
<i>Tanzhistorischer Exkurs IV: Emanzipation von Handlung und Figur</i>	145
 Anhang	153
Personenglossar	153
Verzeichnis der Choreographien	156
Literaturverzeichnis	160

Einleitung:

Wahrnehmung – Körper – Bewegung

Der Körper schwebt, fließt ohne Widerstände, sich fortwährend verformend durch den Raum, löst sich zuweilen in der Dunkelheit auf. Er nimmt den ihn umgebenden Raum in sich auf, die Haut scheint als Grenze durchlässig geworden. Manchmal vermittelt er nur eine Ahnung von Bewegung, so langsam, so reduziert ist sie. Ich werde ins Geschehen hineingesogen – und sehe nichts. Meine Wahrnehmung wird unsicher, das komplexe Formenspiel verschmilzt zu einem unablässigen Bewegungsfluss. Ich fühle mich der Realzeit enthoben, frei schwebend, ohne jedes Empfinden für und ohne jeden Gedanken an Zeit. Das Geschehen scheint ein einziger ausgedehnter Augenblick. Ich vermag den Moment nicht festzuhalten, das Geschehen entzieht sich, ist im nächsten Augenblick vergessen. Gebannt starre ich auf den sich bewegenden Körper, ohne zu erfassen. Plötzliche Lichtwechsel und eine ohrenbetäubende Lautstärke bewahren den Tanz vor seiner Auflösung. Ich schrecke hoch.¹

1 Absätze, die wie dieser mein Erleben einer Aufführung schildern, sind in der gesamten Untersuchung kursiv abgesetzt, um die in einem anderen Stil geschriebenen Erinnerungen an Aufführungseindrücke auf den ersten Blick als solche kenntlich zu machen.

Diese Eindrücke der Solo/Duett-Performance² *Absolute Zero* (27.8.1999, Hebbel-Theater, Berlin) des japanischen Tänzers und Choreographen Saburo Teshigawara eröffnen den Horizont dieser Untersuchung, die sich mit der Wahrnehmung tänzerischer Körperbewegung befasst. Anlass der vorliegenden Reflexionen war meine Verwunderung darüber, dass sich im Anschluss an die Aufführung bei meinem Versuch, das Geschehen vor meinem ‚inneren Auge‘ Revue passieren zu lassen, keine Erinnerungsbilder³ einstellten, obgleich die Performance eine äußerst nachhaltige Wirkung auf mich ausübte. Meine Erinnerung war wenig anschaulich und lebendig, ich konnte das Wahrgenommene nicht im Nachhinein noch einmal in meiner Vorstellung nachbilden und es so aufleben lassen. Zwar waren die Bewegungsqualitäten, also die Art und Weise, wie die Bewegungen ausgeführt wurden, sehr eindrucklich, doch entzogen sich die Formen, die die Tänzerkörper im Raum bildeten, meinen Erinnerungsversuchen. So erinnerte ich mich an selten gesehene Geschwindigkeiten, ohne jedoch zu wissen, welche Bewegungen der Tänzer so schnell ausgeführt hatte. Auch seine Geschmeidigkeit ist mir gut im Gedächtnis geblieben, nicht jedoch die jeweiligen Raumpositionen. Es blieben also durchaus Eindrücke dessen, was ich zuvor gesehen hatte, doch ließen sie sich nicht visualisieren.

Die Ursache meiner Erinnerungsschwierigkeiten war, dass ich keine Körperpositionen im Raum hatte fixieren konnte, denen ich *ad hoc* eine Bedeutung hätte beilegen können. So stellte sich die Frage, welche Rolle Statik und Semantik für die Rezeption von Tanzbewegungen spielen beziehungsweise welche Eigenschaften der Choreographie und welche Eigenschaften der Wahrnehmung im Zusammenspiel dafür verantwortlich sind, dass trotz nachhaltiger Wirkung keine anschauliche Erinnerung möglich ist. Mit dieser Fragestellung als Fokus der Betrachtung fanden sich ähnliche Phänomene insbesondere bei weiteren Performances von Teshigawara sowie bei Aufführungen des Choreographen William Forsythe wieder, die daher exemplarisch den Analysen zu Grunde gelegt werden. Ihre Aufführungen irritierten und faszinierten mich zugleich: Sie irritierten, weil das Geschehen sich der Einordnung in gewohnte Kategorien verweigerte – und gerade weil sie dies nicht erlaubten, faszinierte mich die Art und Weise, wie sich die Tän-

-
- 2 Die Inszenierung besteht aus drei durch Pausen getrennten Teilen, von denen der erste und letzte ein Solo und der mittlere ein Duett ist.
 - 3 Der Begriff des Erinnerungsbildes ist hier im weiteren Sinne als figurative Ordnung zu verstehen und schließt über den optischen Eindruck hinaus auch die Wahrnehmungen anderer Sinnesorgane ein.

zerkörper bewegten, umso mehr. Die außergewöhnlichen und oft extremen Bewegungsqualitäten forderten die Grenzen meiner Wahrnehmung heraus und beanspruchten so meine gesamte Aufmerksamkeit. Auf diese Weise war mein Erleben vollständig auf den Augenblick fokussiert. Diese Grenzerfahrung, die als ästhetische Erfahrung zu verstehen ist, erlaubt wahrzunehmen, was und wie zuvor nicht wahrgenommen wurde. Die Herausforderung der Choreographien lag daher nicht darin, Bedeutungen zu verstehen und sie zu interpretieren, sondern auf einer grundlegenden Ebene darin, überhaupt wahrnehmend einen Zugang zu ihnen zu erschließen.⁴ Indem die dynamischen Qualitäten der Bewegung affektiv berühren, bringen sie auch den Körper des Zuschauers ins Spiel; zugleich berührten sie sein Verständnis von Körper und Bewegung: Indem nämlich das Tanzgeschehen den Zuschauer zwingt, mit seinen Wahrnehmungsgewohnheiten und Erwartungen zu brechen, schafft es Raum für ein verändertes Körper- und Bewegungskonzept⁵. Welchen Einfluss hat, so wird die Untersuchung fragen, die Art und Weise der Wahrnehmung darauf, wie tänzerische Körperbewegung rezipiert wird? Welche Rolle spielt das Körper- und Bewegungsverständnis des Zuschauers für seine eigene Wahrnehmung? Beeinflusst umgekehrt das Körper- und Bewegungsverständnis, das die Choreographien prägt, die Wahrnehmung des Zuschauers sowie sein Körper- und Bewegungsverständnis? Indem die Untersuchung die Wahrnehmung der tänzerischen Körperbewegung aus der Zuschauerperspektive thematisiert, geraten durch diese Wechselwirkungen auch die Entstehungsbedingungen der Bewegungen, das heißt die Produktionsperspektive, in den Blick.

-
- 4 Sowohl Wahrnehmung als auch Interpretation sind aktive Leistungen desjenigen, der wahrnimmt oder interpretiert, und bringen den Wahrnehmungs- beziehungsweise Interpretationsgegenstand allererst hervor. Sie unterscheiden sich dadurch, dass bei der Wahrnehmung der Deutungsprozess vorbewusst abläuft und daher der Reflexion unzugänglich bleibt, während er bei der Interpretation reflektierend nachvollzogen werden kann. Vgl. zum Wahrnehmungsprozess im ersten Kapitel S. 29ff.
 - 5 Die Selbstverständlichkeit, mit der im konstruktivistisch beeinflussten Diskurs die Begriffe Körper- und Bewegungsverständnis oder Körper- und Bewegungskonzept verwendet werden, beruht auf der grundlegenden – und von mir geteilten – Annahme, dass beides keine oder zumindest nicht nur natürliche, naturgegebene Phänomene sind: „First, the body and movement, the medium of dance, are not purely natural phenomena but are constructed, in concept and practice.“ (Novack 1990: 13) Vgl. zum Körperkonzept im dritten Kapitel S. 86ff.

Die Analysen werden zeigen, dass die eindeutige Zuordnung von Wahrnehmung und Zuschauer auf der einen sowie von Körper, Bewegung und Tänzer auf der anderen Seite der Komplexität der Wahrnehmung von Körperbewegungen bei weitem nicht angemessen ist. So werden die Beziehungen zwischen den Kategorien Wahrnehmung, Körper und Bewegung untersucht und gefragt, wie sich mit ihrer Hilfe das Verhältnis von Zuschauer und Tänzer bestimmen lässt. Das Ziel der Untersuchung ist es, eine Konzeption der Wahrnehmung tänzerischer Körperbewegung zu entwickeln, die die Kategorien Wahrnehmung, Körper und Bewegung ausdifferenziert und ihre Verbindungslinien nachzeichnet.

* * *

Als Material liegen der Untersuchung Beschreibungen meiner – naturgemäß – individuellen und persönlichen Wahrnehmungen der ausgewählten Aufführungen zu Grunde. Denn die subjektiv „heiklen‘ Momente“ der Choreographien, „die verstören und irritieren oder sich einer begreifenden Interpretation verweigern“ (Fischer-Lichte/Roselt 2001: 252), motivierten die vorliegenden Reflexionen. Die Subjektivität meiner Wahrnehmung ist dabei nicht als methodisches Manko, sondern mit Erika Fischer-Lichte als „*conditio sine qua non*“ (Fischer-Lichte 2001a: 234) der Analyse zu betrachten. Wahrnehmung ist notwendig perspektivisch und als solche ermöglicht und begrenzt sie zugleich:

„Ein jeder Gesichtspunkt schränkt die Sicht ein. Wenn aber ein Gesichtspunkt transzendente Bedingung der Möglichkeit der Sicht ist, dann ist die Beschränkung, die Einschränkung der Sicht selber transzendente Bedingung ihrer Möglichkeit. Dann aber bedeutet die Einschränkung aller Sicht durch ihre notwendige Bindung an einen Gesichtspunkt, dass nicht etwa in Abwesenheit einer solchen Schranke – an sich und *idealiter* – eine schrankenlose Sicht vorzustellen wäre, sondern dass ohne dergleichen Einschränkung im Gegenteil die Sicht erblindete und alles Sehen aufhören würde. Der Gesichtspunkt setzt in eins und zumal der Sicht die transzendente Bedingung ihrer Möglichkeit und ihre Schranke. Nicht ermöglicht er einerseits die Sicht, schränkt sie andererseits aber auch wieder ein. Ermöglichung und Beschränkung gehen in der transzendentalen Bedingung in ein und derselben Hinsicht zusammen.“ (Boehm 1966: VI)

Ziel der Untersuchung ist daher nicht, die ‚Angemessenheit‘ oder ‚Richtigkeit‘ meiner Wahrnehmungen zu hinterfragen – denn dafür

gäbe es schlicht keine über subjektive Momente hinausgehenden Kriterien. Zweifelsohne haben andere Zuschauer, die die untersuchten Aufführungen besucht haben, anderes wahrgenommen als ich; denn jede Wahrnehmung ist eine von vielen möglichen Wahrnehmungen, sie ist kontingent. Diese Tatsache differierender Wahrnehmungen ist nicht zu hintergehen: Auch durch Abstraktion von der individuellen Wahrnehmung lässt sich kein objektiver Gegenstand, kein „Gegenstand an sich“, konstruieren. Damit scheidet auch die Methode der quantitativen Forschung aus, die mit Hilfe einer repräsentativen Umfrage unter Zuschauern durch statistisches Mitteln versucht, eine überindividuell gültige Wahrnehmung der Aufführungen und damit einen für die Gesamtheit der Zuschauer repräsentativen, objektiven Gegenstand zu konstruieren.⁶ Unabhängig davon ist der Anspruch der Repräsentativität gerade für die Kunstwahrnehmung grundsätzlich in Frage zu stellen: Moderne Kunst ermöglicht dem Rezipienten nicht nur seine je individuelle, höchst subjektive Wahrnehmung, sondern sie fordert sie geradezu.

Die Untersuchung wählt also einen radikal subjektiven Ausgangspunkt, das heißt sie geht davon aus, dass eine Aussage über einen Gegenstand nur möglich ist, wenn und indem er wahrgenommen wird. Anders formuliert ist eine Aussage über einen Gegenstand vor beziehungsweise unabhängig von seiner Wahrnehmung nicht möglich.⁷ In diesem Sinne wird Wahrnehmung hier phänomenologisch als Wechselwirkung zwischen Wahrnehmendem und Wahrzunehmendem verstanden, durch die sich der Wahrnehmungsgegenstand erst konstituiert.⁸ Auf die Aufführung übertragen heißt das, dass sie als Zusammenspiel von Zuschauern und Akteuren zu verstehen und nicht unabhängig vom Publikum vorzustellen ist: Ihr Sinnpotential verwirklicht sich erst in der Rezeption durch den Zuschauer. Willmar Sauter beschreibt die Aufführung entsprechend als „communicative field between pre-

6 Ebenso wenig ist ein quantitativer Ansatz aufgrund seiner standardisierten Methoden der Datenerhebung geeignet, um subjektive Wahrnehmungen und Wirklichkeitskonstruktionen zu rekonstruieren. Vgl. hierzu z.B. Flick 1995.

7 Hier unterscheidet sich unser Alltagsverständnis: Wir gehen als ‚naive Realisten‘ im alltäglichen Leben davon aus – und um handlungsfähig zu sein, müssen wir dies tun –, dass uns unsere Sinne die Welt so zeigen, wie sie für jeden in gleicher Weise existiert; wir nehmen unsere Wahrnehmung für wahr.

8 Vgl. grundlegend Merleau-Ponty (1966) und im Anschluss an ihn Waldenfels (1999, 2000).

sensation and perception“ (Sauter 2000: 6)⁹, das auf drei Ebenen („symbolic“, „artistic“ und „sensory“; vgl. ebd.: 6ff.) stattfindet: „the creation of meaning, the enjoyment of artistry and skills, and the personal evaluation of the performer“ (ebd.: 4). Das bedeutet entsprechend, dass es unmöglich ist, das ‚Bühnengeschehen an sich‘, also unabhängig von der Wahrnehmung durch den Zuschauer, zu beschreiben. Daher befasst sich diese Untersuchung nicht mit objektiv gegebenen Körpern in einem physikalisch abstrahierten Raum, sondern setzt bei der Wahrnehmung der bewegten Körper an.

Auf der Seite des Wahrnehmenden spielen beim Wahrnehmungsprozess sowohl individuelle (biographisch-kulturelle) als auch überindividuelle Voraussetzungen eine Rolle, die er mit anderen Menschen aufgrund der gemeinsamen Prinzipien menschlicher Wahrnehmung und Erinnerung¹⁰ teilt: *Was* man wahrnimmt, ist individuell, doch *wie* man wahrnimmt, ist intersubjektiv gültig. Indem sich die Untersuchung auf diese allgemein gültigen Prinzipien konzentriert, kann meine Wahrnehmung als Beispiel dienen, um grundlegende und intersubjektiv gültige Probleme der Wahrnehmung tänzerischer Körperbewegung und ihrer wissenschaftlichen Analyse zu verdeutlichen. Der gewählte subjektive Ausgangspunkt vermag also zugleich eine generelle Problematik aufzudecken, die über diese speziellen Aufführungen und meine individuelle Wahrnehmung hinausweist: Wie nimmt der Zuschauer tänzerische Körperbewegung wahr, wenn er keine distinkten Raumformen zu erkennen vermag, die er *ad hoc* mit Bedeutung belegen könnte? Bei der Beantwortung dieser Frage werden Wahrnehmungsweisen und Formen des Sinns erkennbar, die jenseits der „Semantisierung“¹¹ der spezifischen Logik tänzerischer Körperbewegung Rechnung tragen.

9 Vgl. dazu auch Martin/Sauter 1995.

10 Vgl. hierzu z.B. Emrich 1990a, 1990b, 1999a, 1999b; Goldstein 1997; Kebeck 1994; Klatzky 1989.

11 Diesen Ausdruck verwendete Rudolf zur Lippe in seinem Vortrag auf dem „Denkfestival. Eine internationale Reflexion des Tanzes“ am 24.03.2006 in Freiburg: Die Semantisierung zielt auf die Transportfunktion körpersprachlicher Zeichen, wohingegen er seinen Fokus auf das Erleben vor der Bedeutungszuweisung richtet, in der die Bedeutung in der Leiblichkeit aufgehoben sei.

Die Vorgehensweise dieser Untersuchung ist frei nach Heinrich von Kleist¹² als ‚allmähliche Verfertigung der Methode beim Untersuchen‘ zu verstehen. Denn die Problematik der Beschäftigung mit der Wahrnehmung tänzerischer Körperbewegung liegt auch und gerade darin, dass es bislang keine ausgearbeitete Methode gibt, mit der das Phänomen so zu fassen wäre, dass nicht verloren ginge, was hier im Mittelpunkt stehen soll: der explizit dynamische Charakter der Körperbewegung, ihre Bewegtheit. Generell kann man in der Tanzwissenschaft, einer Disziplin, die sich im deutschsprachigen Raum gerade erst zu institutionalisieren beginnt¹³ – anders als in den *dance studies* im anglo-amerikanischen Raum – noch nicht von einer ausgearbeiteten Methodik oder ausformulierten Methoden sprechen.¹⁴ Hier könnte die Tanzforschung, verstanden als Spezialistin für Körper in Bewegung, eine Vorreiterrolle einnehmen, wenn es ihr gelänge, das Phänomen der Bewegtheit am Beispiel der tänzerischen Körperbewegung angemessen zu beschreiben. Dazu möchte diese Untersuchung einen Beitrag leisten.

Wenngleich also eine geeignete ausgearbeitete Methode fehlt, gibt es doch einige methodische und theoretische Anknüpfungspunkte für diese Untersuchung. Nachdem die Geistes- und Kulturwissenschaften den Körper Anfang der 1980er-Jahre mit dem programmatischen Titel *Die Wiederkehr des Körpers* (Kamper/Wulf 1982) als Forschungsgegenstand entdeckten¹⁵, kristallisiert sich innerhalb dieser Forschungsrichtung in den letzten Jahren eine neue Schwerpunktsetzung heraus: Der handelnde Körper, der Körper in Bewegung gerät verstärkt in den

12 Heinrich von Kleist (1805): Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden.

13 Zur beginnenden Institutionalisierung der Tanzwissenschaft sei verwiesen auf die Professur für Theaterwissenschaft mit dem Schwerpunkt Tanzwissenschaft von Gabriele Brandstetter am Institut für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin, die Professur für Soziologie der Bewegung von Gabriele Klein am Fachbereich Bewegungswissenschaft, Arbeitsbereich Soziologie und Psychologie von Bewegung, Sport und Tanz an der Universität Hamburg, die Professur für Tanzwissenschaft von Claudia Jeschke am Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft an der Universität Salzburg sowie die Professur von Inge Baxmann am theaterwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig mit dem Schwerpunkt Tanzwissenschaft und Tanzgeschichte.

14 Vgl. dazu den Band 4 der Reihe *TanzScripte* Brandstetter/Klein 2006.

15 Vgl. in den letzten Jahren u.a. Funk/Brück 1999; Fischer-Lichte/Fleig 2000; Benthin/Wulf 2001; Fischer-Lichte/Horn/Warstat 2001; Barkhaus/Fleig 2002a.

Blick.¹⁶ Mit dieser Betonung von Prozess- und Ereignishaftigkeit verschiebt sich die Perspektive von einer Logik der Repräsentation, in der der Körper als Zeichen, als Körperbild oder –text, auf etwas jenseits seiner selbst verweist, zu einer Logik der Präsentation, die sich für den körperlichen Vollzug der Bewegung, für Aktion oder Handlung¹⁷, und ihre je spezifische Qualität interessiert. Auf den *linguistic turn* (vgl. Rorty 1967) beziehungsweise den *iconic* oder *pictorial turn* (vgl. z.B. Mitchell 1997) folgt also gegenwärtig der *performative turn*¹⁸: Nicht mehr Text oder Bild gelten als das vorherrschende Kommunikationsmedium der Gegenwart, vielmehr rückt die Handlung in den Mittelpunkt des Interesses. Entsprechend stellen einige aktuelle kulturwissenschaftliche Forschungsprojekte, die sich ebenfalls mit Körper und/oder Bewegung auseinandersetzen, die Prozesshaftigkeit, die Ereignishaftigkeit, die Performativität in den Vordergrund.¹⁹ Die für diese Untersuchung wichtigsten sollen im Folgenden kurz charakterisiert werden:

Die Betonung der dynamischen Bewegungsqualitäten teile ich mit der Tanz- und Theaterwissenschaftlerin Claudia Jeschke, die den Blick in ihrer mit Cary Rick entwickelten Bewegungsnotation *Inventarisierung*

16 Vgl. u.a. Jeschke/Bayerdörfer 2000; Schürmann 2001; Fikus/Schürmann 2004; Klein 2004c.

17 Der Handlungsbegriff ist häufig zweckrational geprägt und entstammt einer Tradition, die die Rationalität des Menschen hervorhebt: Eine „Handlung ist die nach Situationsorientierung aus mehreren Möglichkeiten absichtsvoll gewählte, nicht kausal bestimmte Überführung einer Situation in eine andere im Sinne einer Entwicklung“ (Hübler 1973: 10). Sie setzt eine rational getroffene Entscheidung willentlich um. Da die vorliegende Untersuchung diese einseitige Betonung aufheben will, scheint der Aktions-Begriff angemessener, der diese Implikationen nicht mit sich bringt und offen lässt, ob die Aktion einer rationalen oder einer „praktischen Logik“ (Bourdieu 1987: 147ff.) folgt.

18 Vgl. dazu z.B. Köpping/Rao 2000; Martschukat/Patzold 2003; Fischer-Lichte 2004.

19 Neben den im Folgenden erwähnten Forschungsprojekten liegen eine Vielzahl von Aufsätzen vor, die sich mit für die vorliegende Untersuchung relevanten Fragen auseinander setzen. Diese Einzelveröffentlichungen zu Teilbereichen der Thematik werden im Hauptteil dieser Untersuchung an Ort und Stelle direkt in die Ausführungen eingebunden. Daher mögen an dieser Stelle als Überblick genügen: zur Wahrnehmung von Tanz Hagendoorn 2002; Siegmund 2003; zur Erinnerung von Tanz Brandstetter 1997a, 2000b; zur ästhetischen Erfahrung von Tanz Huschka 2004; zur Phänomenologie des Tanzes Köhne-Kirsch 1989; zur tanzspezifischen ‚Logik‘ Schoenfeldt 1997; zur Bewegung als Strukturform Witte 2006.

von Bewegung (vgl. Jeschke 1999, 2000) ebenfalls auf die „dynamischen Anteile im Bewegungsablauf“ (Jeschke 2000: 52) lenkt. Diese Fokussierung ihrer phänomenologischen Analyse wendet sich gegen das „in der Wahrnehmung von Tanz bislang zentrale[...] Bildhafte[...], Abbildhafte[...], Zeichenhafte[...]“ (Jeschke 1999: 1) und versucht, die hinter der „Erscheinungsform der Körperbewegung“ als „statischer Komponente der Bewegung“ (ebd.: 6) liegenden „Bewegungsprinzipien“ (Jeschke 1990: 160) aufzudecken, um die „ereignishaft, dynamische Eigengesetzlichkeit von Bewegung: den motorischen Prozeß“ (Jeschke 1999: 6) hervorzuheben. Kritisch sehe ich allerdings ihren Anspruch, eine neutrale Tanzschrift zu entwerfen, um zeit- und kulturunabhängig Tanz und Bewegung zu beschreiben (vgl. ebd.: 41). Meines Erachtens sind auch „motorische Identitäten“ nicht objektiv zu beobachten und infolgedessen auch nicht neutral zu beschreiben. Ich hingegen möchte explizit ein in der Gegenwart und unserer Kultur verortetes Bewegungs- und Körperkonzept entwickeln. Zudem unterscheidet sich meine Perspektive von der Jeschkes, insofern sie die Körperbewegung vom Ausführenden her analysiert. In dieser Untersuchung hingegen soll es nicht um eine „Inventarisierung“ der Bewegung gehen, sondern um die Frage, wie Bewegung vom Zuschauer wahrgenommen wird und auf ihn wirkt.

Auch die Sport- und Tanzsoziologin Gabriele Klein stellt die Kategorie der Bewegung in ihrer Prozesshaftigkeit in den Mittelpunkt ihres Projekts einer „Soziologie der Bewegung“, der es „[u]m die Herstellung von Praxis in der und durch die Bewegung [geht]. Damit rückt der Körper als Agens der Herstellung von Wirklichkeit in den Mittelpunkt.“ (Klein 2004a: 138) Sie bescheinigt dem Körper „eine eigenständige und mitunter der Ratio widerstrebende Praxis“ und bezweifelt, dass Bewegungen immer willensgesteuert, das heißt „gedanklich vorbereitet [...] und von einem intentionalen Bewusstsein geleitet“ (ebd.) sind. Während diese Auffassung von Körper und Bewegung mit der dieser Untersuchung konform geht, nimmt Klein im Unterschied zu diesem Projekt eine explizit soziologische Perspektive ein. Ihre „Soziologie der Bewegung“ versteht sich als „Theorie körperlichen Handelns in sozialen Beziehungen, als eine Theorie, die sich auf die Herstellung von sozialer Praxis in und über Bewegung konzentriert“ (Klein 2004b: 16). Damit rückt sie – anders als die meisten soziologischen Handlungstheorien – „die Performativität der Handlung, die Praxis des Handelns“ anstelle der „Handlungsmotive, -intentionen oder d[er] Funktionen des Handelns“ (Klein 2004a: 133) in den Mittelpunkt. Entsprechend

ihrer soziologischen Perspektive beschäftigt sie sich mit Gesellschaftstänzen im weiteren Sinne, die auch Phänomene wie HipHop und Techno einschließen. So stimme ich zwar mit ihrem grundlegenden Verständnis von Körper und Bewegung überein, doch ist die Perspektive dieser Untersuchung keine soziologische und fokussiert mit dem Bühnentanz einen anderen Gegenstandsbereich.

Eine dieser Untersuchung ähnliche, nämlich ästhetische Perspektive hingegen nimmt die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte mit ihrem Projekt einer „Ästhetik des Performativen“²⁰ ein. Der *performative turn*, den Fischer-Lichte in den 1990er-Jahren ansiedelt, gründe sich auf Entwicklungen in Europa seit Beginn des 20. Jahrhunderts, die zur Aufwertung und Zunahme von *cultural performances* geführt haben (vgl. Fischer-Lichte 2001a: 16). Damit verlagere sich das Forschungsinteresse „nun stärker auf die Tätigkeiten des Herstellens, Produzierens, Machens und auf die Handlungen, Austauschprozesse, Veränderungen und Dynamiken, durch die sich bestehende Strukturen auflösen und neue herausbilden. Zugleich rückten Materialität, Medialität und interaktive Prozeßhaftigkeit kultureller Prozesse in das Blickfeld.“ (ebd.: 9) Gegenüber den bisher ausgearbeiteten Theorien zur Aufführungsanalyse²¹, die sich im Anschluss an die hermeneutische Methode in erster Linie mit den Bedingungen der Möglichkeit des Verstehens beschäftigen und damit die (rationale) Bedeutungskonstitution in den Mittelpunkt stellen, wertet die Ästhetik des Performativen den Prozess der ästhetischen Erfahrung und damit das Erleben des Zuschauers methodisch auf. Entsprechend beschäftigt sie sich explizit mit dem Verhältnis von Zuschauer und Akteuren beziehungsweise Bühnengeschehen. An diesen Punkt schließt die vorliegende Untersuchung an und rückt dieses Verhältnis aus der Perspektive des Zuschauers in den Mittelpunkt. Wie auch in der Beschäftigung mit der tänzerischen Körperbewegung stellt sich in der Analyse des Performativen seine Widerständigkeit gegenüber einem herkömmlichen Wissenschaftsverständnis als problematisch dar: „Denn das Performative entzog sich immer wieder wissenschaftlichen Ansprüchen auf systematische Analyse, Überprüfbarkeit, Wiederholbarkeit und Konstanz. In seiner Flüchtigkeit warf und wirft es ernste methodische Probleme auf.“ (Fischer-Lichte

20 Vgl. das Projekt „Ästhetik des Performativen“ von Fischer-Lichte im Sonderforschungsbereich „Kulturen des Performativen“ an der FU Berlin (<http://www.sfb-performativ.de/seiten/b1.html>) sowie Fischer-Lichte/Kolesch 1998; Fischer-Lichte/Wulf 2001; Fischer-Lichte 2004.

21 Vgl. Fischer-Lichte 1995; Hiß 1993; Kleindiek 1973; Wille 1991.