

LiteraturForschung Bd. 17
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und
Kulturforschung

Erik Porath und Tobias Robert Klein (Hg.)

Kinästhetik und Kommunikation

Ränder und Interferenzen des Ausdrucks

Mit Beiträgen von

Zeynep Çelik Alexander, Daniel Avorgbedor, Ellen Fricke,
Gunter Gebauer, Axel Hübler, J. Scott Jordan, Einav Katan,
Tobias Robert Klein, Jens Loenhoff, Reinhart Meyer-Kalkus,
Norbert Meuter, Erik Porath, Armin Schäfer
und Margarete Vöhringer

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungsprojekt wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter dem Förderkennzeichen 07GW04 gefördert

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2013,

Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kv-kadmos.com

Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.

Umschlagabbildung: Archiv. W. Burckhardt

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN (10-stellig) 3-86599-190-4

ISBN (13-stellig) 978-3-86599-190-42

Aufmerksame Körper und verkörperlichter Geist. Über Wahrnehmung und Ausdruck im Tanz

EINAV KATAN

Eine jede ästhetische Erfahrung liefert Bedeutungen, denen durch andere Methoden der Verständigung nicht angemessen Ausdruck verliehen werden kann. Menschen artikulieren wortsprachlich Argumente und Behauptungen mittels Propositionen; letztere zielen hauptsächlich darauf, uns mit einem klaren und verständlichen Weltwissen auszustatten, was oftmals durch Verallgemeinerungen geschieht. Verschiedene Wissenschaften bieten mit Hilfe der Sprache Erklärungen über in der Welt befindliche Gegenstände und Sachlagen. Die Kunst hingegen funktioniert anders. Ein Kunstwerk verleiht seiner individuellen Bedeutung Ausdruck, ohne zu erklären und ohne nur Mittel zu einem Zweck zu sein, der darüber hinausgeht, sich selbst in Erfahrung zu bringen. Weil die Menschen aufgefordert sind, die innere Logik eines individuellen Kunstwerkes zu begreifen, ist die ästhetische Erfahrung eine einzigartige Erfahrung. Sie gibt ihnen die Möglichkeit, ihre Denk-, Verstehens- und Wahrnehmungskapazitäten in originärer Weise – unverfälscht durch externe Absichten – zu nutzen.¹ Ein jedes Kunstwerk eröffnet einen *spezifischen* Zugang für die Wahrnehmung von Gefühlen und Ideen, die unser Leben betreffen. Wie ein Kunstwerk Bedeutung zum Ausdruck bringt, hängt von seiner je besonderen Schöpfung innerhalb seines Mediums ab; wie eine Kunstgattung Ideen über das Leben zum Ausdruck bringt, hängt von ihrem Medium selbst ab. Es gibt Ideen und Bedeutungen, die nur durch Farben oder Klänge darstellbar sind, es gibt aber auch Ideen und Bedeutungen, die das Leben betreffen und nicht anders als durch Bewegung dargestellt werden können.²

In dieser Abhandlung möchte ich der Frage nachgehen, wie Tanzkunst Gegenstand philosophischer Untersuchungen sein kann. Das phi-

¹ Seit Kant sind es diese Merkmale, welche generell die Autonomie des Ästhetischen charakterisieren. Vgl. Immanuel Kant: *Kritik der Urteilkraft*, in: ders.: *Werkausgabe*, hg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. 10, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1974, S. 116: »Das Wohlgefallen, welches das Geschmacksurteil bestimmt, ist ohne alles Interesse«.

² Vgl. John Dewey: *Kunst als Erfahrung*, übers. v. Christa Velten/Gerhard vom Hofe/Dieter Sulzer, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1988, S. 228–231.

losophische Nachdenken über Fragen der Kunst ist generell eine schwierige Angelegenheit: In der Philosophie werden zumeist erklärende und verallgemeinernde Worte genutzt, um »Wie«- und »Warum«-Fragen darüber zu stellen, was immer einzigartige Erfahrungen sind, deren Logik zu weiten Teilen jenseits der Sprache liegt. Die philosophische Erkenntnis nutzt Worte; diese setzen die Philosophie in den Stand, das Verstehen einer originären Erfahrung eines einzigartigen Phänomens – mit Bezug auf bereits Vertrautes – zu artikulieren. Die Schwierigkeit, ästhetische Erfahrungen zu artikulieren, erschwerte jedoch nicht die Entwicklung großer Werke auf dem Gebiet der Ästhetik, sie hat im Gegenteil philosophische Leistungen inspiriert. Dennoch ist es nicht übertrieben zu behaupten, dass viele philosophische Erörterungen der Tanzkunst noch immer unzulänglich sind. Im Allgemeinen betrachtet, beschäftigen sich Schriften zur Ästhetik nur beiläufig mit der Tanzkunst und konzentrieren sich stattdessen auf andere Kunstformen. Ferner erborgen sich Tanztheorien ihre Argumente oftmals von anderen Künsten wie dem Schauspiel oder der Musik und passen sie dem neuen Medium an.³ Um aber ein wirkliches Verständnis der Tanzkunst entwickeln zu können, muss die Ästhetik die dem Tanz spezifischen Quellen untersuchen und ihre Begriffe von ihnen her entwickeln. Hier möchte ich darlegen, dass der tänzerische Ausdruck sehr spezifisch wirkt, womit er sich von dem anderer Kunstformen unterscheidet. Um eine philosophische Untersuchung auf den Weg bringen zu können, werde ich im Folgenden versuchen, den spezifischen Ausdruckscharakter des Tanzes, der diese Kunstform unverwechselbar macht, zu umreißen. Die Skizze wird sich mit dem Rahmen dieses Mediums beschäftigen, damit, was für den Tanz als solchen wesentlich ist, nicht jedoch mit einer bestimmten Technik, einem speziellen Stil oder Genre. Da verschiedene Tänze verschiedene Ideen und Bedeutungen in verschiedenen Gestalten und Formen verkörperlichen [embody]⁴, wird nicht die »Bedeutung« des Tanzes diskutiert, sondern die *Art und Weise* der Ausführung dieser Ideen.

Was *ist* Tanzkunst? Zunächst einmal ist der Tanz mit der Bewegung des menschlichen Körpers in Raum und Zeit beschäftigt und entstammt

³ Vgl. David Michael Levin: »Philosophers and the Dance«, in: Roger Copeland/Marshall Cohen (Hg.): *What Is Dance?*, New York u. a. (Oxford University Press) 1983, S. 85–94; Francis Sparshott: »Why Philosophy Neglects the Dance«, in: ebd., S. 94–102.

⁴ »To embody« wird in diesem Aufsatz mit »verkörpern« übersetzt, wenn es sich um Kunstwerke handelt, die physisch ein von der Person des Schöpfers getrenntes Dasein haben, nicht in dessen Gestaltungsbewegungen bestehen, sondern in einem anderen Gegenstand objektiviert, vergegenständlicht oder eben verkörpert sind. Beim Tanz trifft dies, wie im Folgenden dargelegt wird, nicht zu. Aus diesem Grund wurde in diesem Fall »verkörperlichen« statt »verkörpern« übersetzt. (Anm. d. Übers.)

als solcher dem Leben selbst. Als Darstellung allerdings lässt einen der virtuelle Bereich des Tanzes Raum und Zeit in anderer Weise erfahren – in einer solchen, die sich völlig von der des Alltagslebens unterscheidet, aber auch davon, wie die Welt mittels anderer Kunstformen erfahren wird. Ich behaupte, dass die Ambiguität zwischen der Unmittelbarkeit des handelnden Körpers und seiner Umstellung auf einen ästhetischen Erfahrungsmodus innerhalb eines virtuellen Bereichs die Grundlage des Tanzes als einer Kunstform ausmacht und in den Grundlagen seines außergewöhnlichen Ausdrucks verankert ist. Die ästhetische Erfahrung des Tanzes prägt eine außergewöhnliche Spannung zwischen den tatsächlichen Bewegungen des Tänzers, die von diesem als wirklich erfahren werden, und diesen Bewegungen als Darstellungen, die Ideen verkörperlichen. Die Spannung ist diesem Medium eigentümlich und unterscheidet es auch von anderen Formen der Aktionskunst. Während z. B. im Theater die schauspielerische Handlung künstlich von Anbeginn ist⁵, entsteht im Tanz die wirkliche Bewegung gemeinsam mit ihrem Schein. Der Schauspieler, der im Theater die Rolle des Ödipus spielt, wird sich nicht wirklich die Augen ausstechen und damit das Augenlicht nehmen. Im Unterschied dazu verschmilzt der Körper der Ballerina, die auf ihren Zehenspitzen steht, mit dem Ideal des Himmlischen, das er darstellt. Der »Körper«, so Frank Thiess, »soll schwerelos *erscheinen* und also vom künstlerischen Standpunkt aus schwerelos *sein*«. ⁶ Während in tanzenden Körpern die Spannung zwischen ihrer physischen Existenz und ihrer Erscheinung zur Darstellung kommt, sollte die Untersuchung des Tanzausdrucks den Tanzakt als physische Praxis in ästhetischem Modus betrachten.

Einerseits werden die Ausdrucksqualitäten tänzerischer Bewegungen realisiert, weil sie an und für sich selbst bedeutungsvoll sind. Dieses Merkmal unterscheidet die Tanzbewegungen von solchen Bewegungen, die im Alltag vollzogen werden, und verleiht ihnen ihren ästhetischen Charakter. Die alltäglich genutzten Bewegungen dienen uns generell gesagt dazu, externe Ziele zu verwirklichen, wie etwa ein Glas, aus dem man trinken möchte, zu ergreifen und zum Mund zu führen. Deshalb haben diese Bewegungen einen funktionalen Charakter und sind oftmals eher kurz. Konkret haben Menschen ihre Bewegungen betreffend normalerweise ein Gespür für die Ökonomie von Zeit und Aufwand, um

⁵ Im Falle des »clear theater« und anderer Aktionskünste findet sich diese Spannung auch, unterscheidet sich aber von der Art, wie sie im Tanz erscheint, weil die Handlung in bestimmtem Maße ihren Scheincharakter verliert.

⁶ Zit. nach Susanne K. Langer: »Virtual Powers«, in: Copeland/Cohen: *What Is Dance?* (Anm. 3), S. 40.

den Anforderungen des Alltags möglichst effizient zu entsprechen.⁷ Mit Bewegungen im Tanz hingegen verhält es sich anders: Deren Effizienz betrifft nicht die Erfüllung externer Aufgaben, sondern die physischer. Die Ökonomie von Aufwand und Zeit mag bei einigen Techniken aufs Neue erwogen werden, um Tanzbewegungen zu optimieren. Gleichfalls wird man in verschiedenen Sportarten die Art, in der physische Aufgaben erfüllt werden und deren Erfüllung optimiert wird, immer wieder neu durchdenken. Aber Tanzbewegungen unterscheiden sich auch von den physischen Aktivitäten im Sport. Anders als beim künstlerischen Tanz liegt im Sport der Schwerpunkt auf einer zu erfüllenden Aufgabe: Ein Leistungssport betreibender Läufer ist bestrebt, gegen die Zeit zu kämpfen, während eine Basketball-Mannschaft beabsichtigt, mehr Punkte zu erzielen als die gegnerische Mannschaft. Der Leistungssport macht aus der Produktivität des menschlichen Körpers und dessen taktischer Fähigkeiten eine Kunst; weil er aber den Schwerpunkt auf das Erreichen eines Ziels legt, bietet er im Allgemeinen keine ästhetische Erfahrung. Da die physischen Aufgaben des Tanzes nicht etwas Externes betreffen, werden seine physischen Qualitäten zu einem integralen Bestandteil seines ästhetischen Modus. Der Tanz beabsichtigt nicht, einen Sieg über Zeit, Raum oder Schwere zu erzielen, auch wenn es zuweilen aus seiner Erfahrung heraus *scheint*, dass Zeit, Raum und Schwere ihre Eigenart ändern. Ebenso sind Tanzbewegungen nicht taktischer Art, ihre Komplexität dient ihrer Existenz in der Komposition, während ihre Existenz in einer Komposition das Produkt einer ästhetischen Erfahrung ist. Was die Verwirklichung von Zwecken anbelangt, sind Tanzbewegungen unzweckmäßig; gleichwohl scheinen sie – in ihrer Zusammenstellung und Gestaltung zu einem Tanz – zweckmäßig zu sein.

Adorno behauptet über Kunstwerke: »Ihre Zweckmäßigkeit bedarf des Unzweckmäßigen. Dadurch gerät in ihre eigene Konsequenz ein Illusorisches hinein; Schein ist noch ihre Logik.«⁸ In Übereinstimmung mit anderen Kunstformen, bei denen gleichfalls die Komposition der Materialien ihr Medium formt, vermittelt die Assemblage der Tanzbewegungen Letzteren eine Kohärenz während des Tanzes. Deshalb besitzt die Assemblage Bedeutung. Gleichwohl sind die Bewegungen an und für sich genommen außerhalb des Tanzes bedeutungslos. Dies heißt, die Tanzbewegungen werden nicht so auf den Zweck eines Tanzes bezogen gebildet, wie eine Bewegung im Basketballspiel auf den

⁷ Vgl. Paul Valéry: »Philosophy of the Dance«, in: Copeland/Cohen: *What Is Dance?* (Anm. 3), S. 62.

⁸ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie* (1970), in ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1972, S. 155.

Zweck hin orientiert wird, einen weiteren Punkt zu erringen. Denn die Komposition *selbst* bezweckt nichts. Adorno verweist darauf, dass die Spannung zwischen der Unzweckmäßigkeit und der Zweckmäßigkeit der Kunstwerke diesen ihren Scheincharakter verleiht. Ein Kunstwerk, d. h. ein Tanz, hat Bedeutung, welche eine Eigenschaft der Gestaltung einer Form aus Materialien ist, des Komponierens eines Tanzes aus Bewegungen. Trotzdem operiert ein Kunstwerk nicht im selben Maße logisch wie eine Argumentation, es zielt nicht auf eine Schlussfolgerung. Dennoch besitzt ein Kunstwerk seine eigene konsistente Logik, die nicht-argumentativ ist und sich aus seiner eigenen Struktur ergibt.⁹ Weil das Kunstwerk keine Erklärung gibt, keine festen logischen Regeln besitzt und keinen äußeren Bezugspunkt hat, arbeitet dessen Logik, z. B. die einer bestimmten Choreographie, auf expressive Weise.

Vom Standpunkt der Produktion aus gesehen, ist Tanz ein Mittel des Ausdrucks, denn er ist das Ergebnis einer umsichtigen, schöpferischen Verknüpfung von Bewegungen zu einer kohärenten Komposition. Ausdruck ist, wie John Dewey erklärt, die andere Seite der Wahrnehmung. Er bedeutet die künstlerisch schöpferische Handlung und deren Ergebnis zugleich.¹⁰ Ein Objekt ist ausdrucksvoll, weil es die Impulse seiner Schöpfung und die Intentionen eines erkennenden [perceiving] Schöpfers verkörpert. Im Schöpfungsprozess nimmt, so bemerkt Dewey, der Künstler an einer ästhetischen Erfahrung teil. In *Kunst als Erfahrung* erklärt Dewey, die ästhetische Erfahrung sei »durch alle jene Ursachen eingeschränkt, die ein Erkennen [perception] der Beziehungen zwischen dem passiven Erleben und aktivem Tun beeinträchtigen«. ¹¹ Ästhetische Erfahrung ist Dewey zufolge die Kunst, ein Gleichgewicht zwischen dem Aufnehmen, Erfassen einerseits und dem Handeln andererseits innerhalb der Erfahrung eines Schöpfungsprozesses zu finden. Wer an einer solchen Erfahrung teilhat, nimmt nicht einfach Informationen auf, sondern er nimmt sie wahr, d. h., er ist sich der Logik seiner Schöpfung auf aktive Weise bewusst. Mithin bezieht Dewey die Identifikation eines Kunstwerks als eines künstlerischen Objekts in den Prozess seiner Herstellung ein: Gebäude, Bücher, Gemälde oder Tänze sind das Ergebnis wahrnehmender Schöpfer; sie verkörpern Ausdrucksbedeutung, denn zum Prozess ihres Herstellens gehören Wahrnehmungsakte der Künstler, die sie schaffen. Künstler stellen Materialien zu einem Medium zusammen, wodurch die formierten Materialien expressiv werden: »Alles hängt davon ab, wie das Material eingesetzt wird, wenn es als

⁹ Vgl. ebd., S. 205.

¹⁰ Vgl. Dewey: *Kunst als Erfahrung* (Anm. 2), S. 98.

¹¹ Ebd., S. 58.

Medium fungiert.«¹² So lassen sich also, wenn man Dewey hier folgt, künstlerische Objekte als Ausdrucksspuren eines wahrnehmenden und schöpferischen Geistes verstehen.

Wahrnehmende Erkenntnis [perception] ist Dewey zufolge nicht bloßes Wiedererkennen [recognition]. Während Wiedererkennen sich mit etwas befasst, das dem Gegenstand, welchen man wiedererkennt, äußerlich ist, weil es in umfassenderen Zusammenhängen operiert, in welchen es den jeweiligen Gegenstand bestimmt, ist mit Wahrnehmen [perception] das Erfassen dieses Gegenstands anhand seiner eigenen Eigenschaften und damit eine genuine Reaktion auf ihn gemeint.¹³ Wahrnehmung ist für Dewey eine aktive Anerkennung, die den wahrgenommenen Gegenstand als diesen thematisiert. Diese Definition stimmt mit Kants Bemerkungen über den ästhetischen Geschmack und dessen Freiheit vom äußeren Interesse überein.¹⁴ Kant geht es bei dieser Bestimmung des Geschmacks um das ästhetische Urteil des Betrachters, der sich an der ästhetischen Schönheit erfreut. In Deweys Definition aber betrifft die ästhetische Erfahrung nicht allein die Wahrnehmungserfahrung des Betrachters, sondern in ihr verbinden sich Erfahrung und ästhetischer Reiz des Betrachters mit der ästhetischen Erfahrung, an welcher der Künstler während des Schaffensprozesses teilhatte. Weil Dewey aber den Wahrnehmungsprozess innerhalb des Schaffensprozesses als für den Ausdruck eines Kunstwerks wesentlich bestimmt, eröffnet seine Ästhetik, so behaupte ich, einen Zugang zum Verständnis des Ausdrucks von Kunstwerken in Bezug auf die spezifische Wahrnehmung, die ihre Schöpfer während des Schaffensprozesses in Anschlag bringen. Jedes Kunstwerk besitzt seine spezifische Bedeutung vermöge der individuellen Erfahrung seines Schöpfers. Aus diesem Grund ist jedes Kunstwerk ein Kunstwerk *sui generis* im dem Maße, in welchem dem Künstler Individualität zukommt. Darüber hinaus gehören zur Erfahrung als Wahrnehmungsprozess die Interaktionen zwischen dem Künstler und seinen Materialien.¹⁵ Dieser Interaktionsprozess ist im Kunstwerk verkörpert und verschafft diesem seinen vollen Ausdruckscharakter. Da die Wahrnehmung des Künstlers in seinem Werk verkörpert ist, muss man den Künstler nicht bei der Arbeit sehen, um ein Kunstwerk wahrzunehmen. Es genügt die aufmerksame Wahrnehmung des geschaffenen Produkts.

¹² Ebd., S. 78.

¹³ Vgl. ebd., S. 34, 66.

¹⁴ Vgl. Kant: *Kritik der Urteilskraft* (Anm. 1), S. 116.

¹⁵ Vgl. Dewey: *Kunst als Erfahrung* (Anm. 2), S. 31.

Ausdruck ist immer ein Einzelfall. Im Unterschied zu wissenschaftlichen Aussagen, die beabsichtigen, etwas Bedeutsames über die empirische Welt mitzuteilen, ist die Bedeutung eines Kunstwerkes das Ergebnis einer zweckfreien Interaktion innerhalb seines Produktionsprozesses und deshalb mit der Struktur des Werkes *selbst* verbunden. Wie bereits gezeigt, ist mit der Behauptung, der Ausdruck zielt nicht darauf, Wissen über die Welt zu vermitteln, nicht gesagt, der Ausdruck habe keine Bedeutung. In seiner Theorie des ästhetischen Symbols unterscheidet Hegel zwischen Ausdruck und Bedeutung. Hegel zufolge ist Bedeutung Geistiges, Ausdruck hingegen eine sinnliche Erscheinung, ein die Sinne ansprechendes Bild.¹⁶ Außerdem bemerkt Hegel, dass die Bedeutung eines Kunstwerkes dadurch geschaffen wird, dass der Betrachter des Kunstwerkes dessen Ausdruck deutet und befreit. In Hegels *Ästhetik* erhält ein Symbol im Unterschied zu bloßen Zeichen seine Bedeutung direkt von seinem Ausdruck. Deweys und Hegels Vorstellungen zufolge wirkt Ausdruck in der Kunst mittels Symbolen. Während Worte und Zeichen auf eine jenseits ihrer befindliche Bedeutung zielen, erzeugt das Ausdrucksobjekt der Kunst seine Bedeutung – als Resultat einer sinnlichen Komposition – aus seinen sinnlichen Erscheinungen heraus. Ausdruck ist somit eine Sache der Erfahrung; das wahrnehmende Subjekt steht im sinnlichen Kontakt mit dem Objekt, es erfährt dieses und ist allein deshalb in der Lage, dessen Bedeutung durch eine Interpretation freizusetzen. Der Empfänger eines Zeichens bildet keine Interaktion mit dessen Phänomenalität, also damit, wie das Zeichen erscheint, sondern sein Wiedererkennen zielt über es hinaus, auf dessen Referenzobjekt. Das außergewöhnliche Ausdruckssymbol hingegen öffnet sich dem Allgemeinen, weil es sich mannigfaltigen Interaktionen und somit Interpretationen öffnet. Damit wird allerdings nicht behauptet, ein individueller Ausdruck könne allem und jedem Ausdruck verleihen, vielmehr, dass die Bedeutung eines Ausdrucks mit dessen sinnlicher Substanz verbunden und eine Frage der Erfahrungen ist, mit denen sie sich verbindet – der jeweiligen aktiven Wahrnehmung des Teilnehmers entsprechend.

Ein einzelnes Kunstwerk birgt in seinem Ausdruck die unverwechselbare Wahrnehmungserfahrung seines Schöpfers. Mit dieser meiner Behauptung möchte ich hier für einen Moment innehalten, um eine noch genauere Bestimmung von Wahrnehmung als einer aktiven Weise des Wahrnehmens zu beleuchten, die sich der Phänomenologie verdankt. Der Wahrnehmungsakt ist nicht etwas, das im Erkenntnisprozess eines

¹⁶ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Philosophie der Kunst oder Ästhetik* (1826), hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert/Bernadette Collenberg-Plotnikov, München (Fink) 2004, S. 69–73.

Menschen stattfindet, während er über die außer ihm befindliche Welt nachdenkt. Wahrnehmung ist vielmehr etwas, das man *tut* und *vollzieht*, während man Teil der Welt ist, die man sinnlich wahrnimmt und mit der man interagiert. Folglich unterscheidet Maurice Merleau-Ponty zwischen Wahrnehmung und Reflexion. So erweise sich in der Reflexion das »als dunkel, was zuvor klar erschien. Was Empfinden, was Hören, was Sehen ist, glaubten wir zu wissen, jetzt nennen diese Worte ein Problem.«¹⁷ Während sich wortsprachlich Wissensgegenstände aus ihrem Kontext lösen lassen, sogar dem der eigenen Wahrnehmung, ist Wahrnehmung selbst eine sinnliche Erfahrung, die zwangsläufig einen Kontext umfasst: den der Erfahrung, die man *mit* seiner Umwelt teilt. Menschen können deshalb wahrnehmen, weil sie physische Eigenschaften aufweisen, und sie sind fähig, die Welt wahrzunehmen, weil sie mit ihr vertraut sind; sie sind ein integraler Bestandteil dieser Welt, die sie erfahren, weil sie einen empfindungsfähigen Körper besitzen, der auf den Raum, in dem sie leben, einwirkt.¹⁸ Eine Bewegung hervorbringen zu können heißt, diese mit dem Körper im Kontext von Raum, zeitlicher Präzision und Einsatz innerhalb der physischen Umgebung zu erfahren, in der wir leben – in der gleichen Weise, wie das Schaffen eines Gemäldes das Mischen von Farben auf einer Oberfläche erfordert, welche ihrem objektiven Charakter nach zu einem Gemälde wird. Dass der Betrachter eines Tanzes Körperbewegungen wahrnehmen und fühlen kann, gründet in denselben Qualitäten: Zunächst einmal sieht der Betrachter den Tanz, er folgt ihm mit seinen Augen und den anderen Sinnen. Er nimmt den Tanz wahr, während er die physische Welt empfindet, die er mit den Tänzern auf der Bühne teilt. Die Rolle des Körpers beim Wahrnehmen und Verstehen der Welt wird auch durch den Enaktivismus in der Philosophie und den Kognitionswissenschaften berücksichtigt, welche damit an die Phänomenologie anknüpfen. Diesem Ansatz zufolge wirken Hirn, Körper und Welt bei der Erzeugung von Bewusstsein zusammen.¹⁹ So gesehen ist Wahrnehmung immer etwas, das wir *tun*; es ist eine Art überlegter Tätigkeit.²⁰ Für Alva Noë besteht Wahrnehmen nicht einfach darin, eine Empfindung zu haben, sondern eine solche Empfindung zu haben, die wir, über sensomotorische körperliche Fertigkeiten verfügend, verstehen und vollziehen. Wahrnehmen ist eine Frage sensomo-

¹⁷ Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin/New York (de Gruyter) 1974, S. 29.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 29 f.

¹⁹ Vgl. Francisco J. Varela/Evan Thompson/Eleanor Rosch: *The Embodied Mind*, Cambridge, MA (MIT Press) 1999.

²⁰ Vgl. Alva Noë: *Action in Perception*, Cambridge, MA (MIT Press) 2004.

torischer körperlicher Fertigkeiten, es ist aber auch eine Fähigkeit, die sich handelnd *verbessern* lässt. Die Wahrnehmung eines Künstlers wird optimiert, wenn er wiederholt und in je unterschiedlicher Weise in dem Medium agiert, mit dem er arbeitet; der Ausdruck eines Kunstwerks wird klarer und unmittelbarer, wenn er aus einem kunstfertigen und wahrhaftigen Explorieren innerhalb des Mediums resultiert. Ebenso verbessern sich die Fähigkeiten eines Betrachters, Kunst wahrzunehmen, wenn er physisch mit ästhetischen Erfahrungen beschäftigt ist, sie wahrhaftig betrachtet und ihren Eigenschaften nachspürt. Damit ist gesagt, dass in der ästhetischen Erfahrung die eigene Fertigkeit, einen neuen Kontext wahrzunehmen, mit der Befähigung kombiniert wird, in ihm zu reagieren, wobei dieser Kontext sinnlich eine genuine Reaktion auf seinen spezifischen Charakter erfordert. Damit ist eine ästhetische Erfahrung nicht nur die Erfahrung eines wahrnehmenden, schöpferischen Geistes, sondern die Erfahrung eines wahrnehmenden, schöpferischen, *körperlichen* Geistes.

Was ist dann aber wesentlich und charakteristisch für die Wahrnehmung in der ästhetischen Erfahrung speziell des Tanzes? Wie bereits gesagt, sind Kunstwerke verkörperte Resultate kunstfertiger Wahrnehmungen. Dies bedeutet, dass ein Kunstwerk Ergebnis einer überlegten physischen Interaktion zwischen Künstler und den Gegenständen ist, mit denen jener sich beschäftigt. Bei den Gegenständen des Tanzes handelt es sich um Körperbewegungen, die durch die tatsächliche physische Praxis der Tänzer entstehen. Um die Wahrnehmungen des Tanzes verstehen zu können, muss die konkrete physische Praxis untersucht werden. Tänzer und Choreographen haben sich in ihrer Praxis mit der Anatomie ihrer Körper, deren Physiologie und Bewegungsenergie zu beschäftigen. Ihnen muss es um die Organe und Teile ihres Körpers gehen, deren Verbindungen und die Möglichkeiten, diese zu trennen und zu verknüpfen. Ferner müssen sie sich mit den Verbindungen zwischen ihren eigenen Körpern, den Räumen, in denen sie sich befinden, und ihren Tanzpartnern beschäftigen. Zur Praxis des Tanzes gehört eine Untersuchung der Bewegungsmöglichkeiten, der Art, wie Tänzer in der sie umgebenden Welt agieren und auftreten. Bei der Wahrnehmung im Tanz als einer Praxis liegt der Schwerpunkt auf der physischen Existenz der Tänzer in ihrer physischen Umgebung. In der Welt zu sein ist eine Eigenschaft, die alle Menschen miteinander teilen; so gesehen ist das Tanzen eine Kunst, die sich mit unserer alltäglichen Lebenserfahrung beschäftigt. Allerdings entwickelt sich innerhalb eines choreographischen Werkes, d. h. einer Komposition ohne externes Ziel, das In-der-Welt-Sein von einem Moment des Alltagslebens zu einem ästhetischen Moment.

Somit ist physische Existenz im Tanz ein ästhetischer Ausdruck. Folglich ist Ausdruck im Tanz nicht nur die Kehrseite der Wahrnehmung, besteht nicht nur in den verkörperten Impulsen seines Schaffensprozesses. Vielmehr wird dieser Ausdruckscharakter im Tanz mit einem höheren Grad an Unmittelbarkeit praktiziert, denn die Wahrnehmung *per se* wird zur ästhetischen Qualität, zu einem Ausdruck. In der physischen Praxis des Tanzes sind Gegenstand und verkörperter, wahrnehmender Geist vereint. Der Körper eines Tänzers ist nicht etwas seinem Ausdruck Äußerliches. Im Gegenteil wandelt sich der Körper eines Tänzers, während er praktisch und performativ in physischer Weise seine Wahrnehmung ändert. Der sich bewegende Körper ist ein Gegenstand, der das Tanzmedium, d. h. die Ausdrucksform des Tanzes, steuert. Da dieser Körper aber in der Tat nicht von seiner Eigenschaft, ein menschlicher Körper zu sein, unterschieden werden kann, ist er darüber hinaus eine integrale und untrennbare Eigenschaft seiner wahrnehmenden Schöpfer. Werke der Choreographie lassen sich nicht von der in ihr aufgeführten physischen Praxis trennen, wie dies in anderen Bereichen der Kunst möglich ist, in welchen die genutzte Technik das Ergebnis bildet und Genre wie Stil schafft. Die einzigartige und charakteristische Spannung, die zwischen der physischen Wahrnehmung und ihrer Existenz als Ausdruck im Tanz besteht, bestimmt hingegen die Bewegungssprache als etwas, das weit mehr ist als nur Genre oder Stil.

Im Bestreben, die besten Wege zu finden, ihre künstlerischen Ideen aufzuführen und ihnen somit Ausdruck zu verleihen, überdenken Choreographen Möglichkeiten der Körperbewegung immer wieder aufs Neue. Unterschiedliche Bewegungstechniken sind der Einsicht geschuldet, dass verschiedene Bedeutungen nach verschiedenen Ausdrucksweisen verlangen. So fordert das Ideal des Himmlischen im romantischen Ballett den himmlischen Körper, der ohne merkliche Spuren von Anstrengung hoch springen kann. Gleichermäßen fordert das moderne Ideal kraftvoller Rhythmik, etwa in den Arbeiten von Mary Wigman, rhythmische Körperbewegungen. Weil die Körper jeweils unterschiedliche choreographische Ideen verkörperlichen, ist die Ausbildung der Tänzer in verschiedenen Tanzstilen eine unterschiedliche. Die Notwendigkeit, neuen Bedeutungen Ausdruck zu verleihen, veranlasst Wandlungen der Bewegungssprache, und neue Bedeutungen veranlassen verschiedene Weisen der Selbstwahrnehmung, der Wahrnehmung sowohl der anderen Tänzer als auch der physischen Umgebung innerhalb des Schaffensprozesses. Die Behauptung, dass Änderungen im Medium Stiländerungen wie auch Änderungen der ästhetischen Erfahrung darstellen, sollte auch auf andere Kunstgattungen bezogen

werden. Der Unterschied zum Tanz jedoch, der darin besteht, dass in ihm Gegenstand und die wahrnehmenden Schöpfer miteinander verschmelzen, ist noch ausschlaggebender, wenn die Ausdrucksqualitäten des Tanzes verstanden werden sollen. Denn Bewegungsänderungen sind nicht einfach Wandlungen des Stils, wie etwa die Unterscheidung zwischen Realismus und Expressionismus in der darstellenden Kunst, verschiedene Techniken nicht nur voneinander unterschiedene Formen und Gestalten der Komposition, wie etwa der aufgerichtete Körper der Ballerina oder der gewundene Rumpfkörper in der Graham-Technik. Sie unterscheiden darüber hinaus den wirklichen Körper des Tänzers und dessen wirkliche Vermögen, ihn aufzurichten, zu springen oder ihn zu drehen. Ein Balletttänzer muss lernen, seinen Körper zu lösen, ehe er einen Tanz von Trisha Brown aufführen kann, während ein moderner Tänzer, der im Balletttanz ungeübt ist, nicht fähig wäre, Marius Petipas und Lew Iwanows *Schwanensee* zu tanzen.²¹ So gesehen sind Unterscheidungen zwischen Bewegungstechniken weit mehr als solche des Stils – sie sind Unterscheidungen von Gegenständen. Um hier eine Analogie zur Malerei zu bieten: Der Übergang von der Graham-Technik zur Release-Technik gleicht dem vom Ölgemälde zum Aquarell. Aber diese Unterscheidung ist zu erweitern: Weil die Gegenstände des Tanzes vom wahrnehmenden Tänzer nicht getrennt sind, stellen verschiedene Techniken auch verschiedene Wahrnehmungsweisen dar und gestatten folglich verschiedene Weisen, Bedeutung zu generieren. Tänzer verschiedener Tanzstile sind geschult, die Welt in verschiedener Weise wahrzunehmen. Deshalb beschäftigen sich Choreographien mit verschiedenen Wahrnehmungsweisen; ihre verschiedenen Bedeutungen sind Resultate einer Assemblage von Bewegungen, welche die physische Praxis der Tänzer schafft. Um den Ausdruck im Tanz zu verstehen, muss die Philosophie des Tanzes folglich die Bedeutungen in Betracht ziehen, die im menschlichen Körper verkörperlicht werden. Eine Theorie der Bewegungsbedeutungen ist für den Tanz entscheidend, denn Bewegungsbedeutungen sind nicht nur symbolisch. Vielmehr werden sie in großer Vielzahl und Aktualität durch die physischen Intentionen der Tänzer und Choreographen erzeugt.

Es sollte jedoch erwähnt werden, dass ein Tanz – jenseits der Wahrnehmung eines Tänzers – verschiedenen Dingen Ausdruck zu verleihen vermag. Die Gesamtbedeutung eines Tanzes ist normalerweise auch mit den Beziehungen verknüpft, die zwischen den Bewegungen und der

²¹ Vgl. Susanne Leigh Foster: »Dancing Bodies«, in: Jane C. Desmond (Hg.): *Meaning in Motion*, Durham u. a. (Duke University Press) 1997, S. 235–258.

Musik, der Beleuchtung sowie dem Arrangement mit anderen Tänzern und den auf der Bühne befindlichen Objekten bestehen. Ein Tanz ist das Ergebnis der schöpferischen Arbeit des Choreographen und der Tänzer. Der Choreograph leitet das Stück, entwirft die verschiedenen Bewegungen, bringt sie in Konstellationen und verbindet all die visuellen und auditiven Elemente des Stücks zu einer Ausdrucksform.²² Dennoch ist die Wahrnehmung eines Tänzers ein *agens* der Ausdruckskraft seines Körpers in Bezug auf alle anderen auf der Bühne befindlichen Elemente. Tänzer sind wahrnehmende Interpreten der Choreographie, sie sind deren Vermittler, während sie diese ein jedes Mal, wenn sie zur Aufführung gebracht wird, neu schöpfen. In gleicher Weise, wie der Ausdruck einer ästhetischen Erfahrung, während sie sich verschiedenen Interpretationen öffnet, seinen eigenen außergewöhnlichen Charakter besitzt, verschafft die Interpretation eines Tänzers der Choreographie neue Ausdrucksqualitäten, die auf dessen tatsächlicher Erfahrung beruhen. Trotzdem bleiben, sofern der Tänzer ein wahrhaftiger Interpret ist, die ursprünglichen Ausdrucksqualitäten der Choreographie für das Stück grundlegend, da der Tänzer sie nicht willkürlich abändert.

Wie also werden Ideen im Tanz umgesetzt? Sie werden durch Körper umgesetzt, die sowohl künstlerische, zu einer Ausdrucksform kultivierte Gegenstände wie auch eine menschliche Größe sind. Gleich anderen ästhetischen Erfahrungen werden Bedeutungen im Tanz durch die sinnlich wahrnehmende Schöpfung eines physischen Urhebers erzeugt. Während sich jedoch in anderen Kunstgattungen die physische Kreation eines Künstlers letztlich auf sekundärer Ebene verkörpert, ist die physische Wahrnehmung des Urhebers im Tanz auf der Bühne gegenwärtig, verkörperlicht. Diese Präsenz erzeugt in Tänzen eine Spannung zwischen Schöpfung und Resultat und vermittelt Bedeutungen über menschliche Tätigkeiten und Wahrnehmungen, denen keine andere Kunstgattung angemessenen Ausdruck verleihen kann. Der Betrachter eines Tanzes nimmt sinnlich die Interaktionen innerhalb der Choreographie als choreographierte Dynamik und als Prozess physischer Interaktionen wahr. Deshalb sollte eine Tanztheorie, die den Ausdruckskräften des Tanzes nachgeht, zuerst bestimmen, was auf der Bühne geschieht und wie eine Bewegung zwischen sich wandelnden Positionen die menschlichen Körper selbst verwandelt, die innerhalb eines tänzerischen Werkes einen metaphorischen Wert erhalten. Indem die Betrachter eines Tanzes

²² Den Choreographen als denjenigen zu betrachten, der letztlich über die Gesamtheit der Elemente in einer Choreographie befindet, ist eine Verallgemeinerung. Sicherlich ließe sich die Ausdrucksfunktion etwa des Komponisten oder des Bühnenbildners im Rahmen einer Choreographie hinterfragen.

die ihm innewohnende Ausdruckskraft spüren, nehmen sie eine eigentümliche Konstellation von Möglichkeiten wahr, die sich in Raum und Zeit wandeln. Letztere geben den vielfältigen Möglichkeiten Ausdruck, als sich bewegender menschlicher Körper mit einem verkörperlichten Geist, der seine eigenen Bewegungen wahrnimmt, in der Welt zu sein. So gesehen erhält jede Konstellation eine universelle Bedeutung. Diese Möglichkeiten durch gesteigertes Bewusstsein kunstfertiger Tänzer zu erweitern, die ihre physische Wahrnehmung durch die tänzerische Ausbildung verbessern, bedeutet schließlich, dass Tanz auch ein Ausdruck des zunehmenden Zurückweichens der Grenzen ist, denen das aktive Leben in der Welt begegnet – und damit ein *Ausdruck von Freiheit*. In seiner *Phänomenologie des Geistes* betont Hegel, dass das Schöne den freien Geist verkörpert, welcher der absolute ist und die Erfahrung versteht, weil er sie als solche enthält.²³ Hegels Bestimmung des Schönen aufgreifend, möchte ich abschließend die Behauptung aufstellen, dass die Artikulation der verschiedenen Möglichkeiten des In-der-Welt-Seins, denen die sich bewegenden und wahrnehmenden Tänzer sowohl als ästhetische Symbole als auch als konkrete Menschen Ausdruck verleihen, die Quelle dessen ist, was der Betrachter als das Schöne im Tanz erkennen kann. Der Betrachter vermag die aufmerksame Körperlichkeit der innerhalb einer Choreographie agierenden Tänzer mittels seines eigenen verkörperlichten Geistes zu empfinden. Er vermag, während er den Bewegungen folgt, die physischen Möglichkeiten in aller Wandelbarkeit wahrzunehmen, die der dynamischen Erfahrung unseres In-der-Welt-Seins als solchen zugehören.

Aus dem Englischen von Veit Friemert

²³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes* (1807), hg. v. Johannes Hoffmeister, Hamburg (Meiner) 1974, S. 506 ff.