

Bewegungserkenntnis.

Zu einigen Modellen, dem Kinetischen gerecht zu werden

FRANZ ANTON CRAMER

Tanz ist mehr als die Summe choreographischer Werke. Zugleich kann nur aus der Betrachtung des Einzelfalls tänzerischer Praxis Erkenntnis über die Form gewonnen werden, in der Tanz erscheint. Doch ist dieser Einzelfall je und je geprägt von Motiven, Triebkräften und Bedingungen, welche über das Werkhafte hinausgehen. Die Erscheinungsweise von Tanz als choreographische Realität ist immer auch ein kultureller Prozess, der sich in der bloßen historischen Faktizität des Werkes weder erklärt noch erschöpft. Die Entstehung von Analyseformen, die über das ästhetisch-kritische Instrumentarium hinausgehen und nach grundlegenden Wesenszügen forschen, die Bewegung zu Tanz werden lassen und die umgekehrt die Praxis des Fragens selbst beeinflussen, indem sie Bewegung in sich einschließen, prägt das erste Drittel des 20. Jahrhunderts.

Die Einsicht in das Ungenügen der herkömmlichen Instrumente, Welt zu erfassen und Erkenntnis zu konstruieren, führt zu einem gesteigerten Interesse an körperbegründeten Formen kultureller Praxis und an mit ihnen verbundenen wissenschaftlichen Disziplinen wie etwa der Ethnologie und Anthropologie. Sichtbar wird dies auch durch die Etablierung einer neuen Kunstgattung mit dezidiertem Anspruch auf Eigenständigkeit: dem Tanz. Dieser Konnex ist durch zahlreiche Versuche charakterisiert, das Körperliche selbst als Paradigma des Wissens zu analysieren und konzeptionell darzustellen. Dabei berufen sich viele Autoren, soweit sie nicht ausdrücklich auf künstlerischer Ebene argumentieren, gar nicht unmittelbar auf den Tanz und seine Fragestellungen, obwohl ihre Thematiken auf das Engste mit den phänomenologischen Mustern und Erscheinungsweisen von Bewegung als Tanz und ihrer materiellen Träger, der Körper, verbunden sind.

Helmuth Plessner

In seinem 1928 veröffentlichten Werk »Die Stufen des Organischen und der Mensch« geht Helmuth Plessner von der Frage aus, wie und warum der Mensch als biologisches Wesen Kultur als seine spezifische Lebenswelt herstellen konnte: »Wie aus körperlichen Tatsachen geistige Dimensionen werden« (Plessner 1975: 5) bleibt letztlich rätselhaft. »Wie [...] der schöpferische Geist zu dieser konkreten Existenz ›in‹ einem Menschen, zu dieser Abhängigkeit von seinen physischen Eigenschaften kommt, bleibt ebenso rätselhaft.« (Ebd.)

Diesem Rätsel nachzugehen, wird im 20. Jahrhundert eine Aufgabe des Tanzes, der Tanzwissenschaft und der konzeptionellen Bannung von Bewegung. Dabei gehen die künstlerischen Impulse zunächst von Deutschland aus; die philosophische Beschäftigung mit Phänomenen der Dynamik von Wissen und Kultur ist dagegen in Frankreich besonders ausgeprägt.

Das Nachdenken über Kultur jenseits von Körpern und die Herstellung von Empirie und Objektivität durch dem Körper abgelassene, aber scheinbar von seinen Unvollkommenheiten abgelöste Verfahrensweisen und Methoden (vgl. Crary 2002) scheint Plessner unzulässig. Man übersehe damit gerade jene Möglichkeiten von Erkenntnis und Verstehen, die sich aus der körperlichen Konstitution der Wahrnehmung und des Philosophierens ergeben: »Die fortschreitende Erfahrung von der Verschiedenheit der menschlichen Kulturen und ihrer Weltbilder hat diesen letzten Rest von Naivität und das Vertrauen in die Zeitentzogenheit der Erkenntniskategorien untergraben.« (Plessner 1975: 10)

Plessner arbeitet an der Begründung des Ästhetischen als einen autonomen, unmittelbaren Raum des Zugriffs auf Wirklichkeit. Die Dimension des Erlebens selbst wird dabei Teil der theoretischen Begründung für die Unmittelbarkeit des Vorgangs: Weil es einen Moment des Unmittelbaren (als Erfahrung) gibt, muss dieses Unmittelbare auch behauptet werden gegen die empiristische Vereinzelung des Wissens. Es geht gegen den »sterile[n] Dualismus von Erfahrungswissen einerseits, Erkenntnistheorie andererseits« (ebd.: 30).¹

Raymond Bayer

Anders geht der französische Kunsthistoriker Raymond Bayer vor. In seiner zweibändigen Abhandlung »Ästhetik der Grazie« (1933) über Phänomene der Anmut als Grundlage einer rational begründeten Ästhetik – sie heißt im Untertitel »Einführung in das Studium strukturellen Gleichgewichts« (*Introduction à l'étude des équilibres de structure*) – widmet Bayer dem Tanz zwei Kapitel, jeweils überschrieben mit *Mechanik* und *Ästhetik*. Bayers

1 | Siehe hierzu auch den Abschnitt »Anthropologie, Bewegung, Wissen« in Cramer 2008: 155-186.

Ansatz ist weitgehend deskriptiv: Er betrachtet die tatsächlichen Schritte und Figuren des klassischen Vokabulars, befasst sich mit deren Kraftlinien, ihrem räumlichen Umfang, ihrer körperlichen Disposition und den visuellen Wirkungen dieser Bewegungen. Grundiert bleibt der Blick von einer humanistischen Emphase, wonach die wahre Anmut eine Art ›Sieg‹ sei.

Sämtliche Haltungen des akademischen Tanzrepertoires, wie *attitude*, *arabesque* oder *temps de pointe*, seien »gedankenschwer. Jede Einzelne stellt einen Zustand der Ästhetik des Gleichgewichts dar.« (Bayer 1933: 247) Jedoch bleibt dieser Zustand – wie jedes Gleichgewicht – paradox und doppelsinnig: »Verausgabung, die wie Einsparung (*épargne*) wirkt« (ebd.: 266). Dieser visuelle Effekt des Tanzes aber soll rational erklärt, und vor allem aus dem Zustand des Paradoxes herausgelöst werden. Das dem Tanz inhärente, ausgewogene Wechselspiel aus Beschleunigung und Verlangsamung, aus Schwere und Gegenkraft, aus Leichtigkeit und Verausgabung soll in die systemische Betrachtung des mechanischen Wirkungszusammenhangs eingepasst werden. Dabei vermischt Bayer beständig mechanische mit ästhetischen und humanistischen Betrachtungen:

»Was die Grazie uns zu geben vermag, ist also nicht bloß die Darbietung einer ganzen umfassend konstituierten Disziplin, sondern der Verweis auf jene Bereiche, in denen die Bewegung entsteht: die Transfiguration der mechanischen Prämissen des Tanzes. [...] Die Grazie taumelt beständig in den Randbezirken von Norm und Wunder. Grazie ist Nimbus. Und hier liegt der choreographische Auftrag: Dinge *natürlich* erscheinen lassen, *die es nicht sind*.« (Ebd.: 268f.)

Bayers Ausführungen verharren in einem klar umrissenen Paradigma. Seine beschriebenen Modelle sind Elevinnen der Ballettschule an der Pariser Oper, sie tragen Vornamen und verlieren sich doch immer wieder im Allgemeinen der Tanzform, welche Bayer seiner Analyse zugrunde legt. Statt »Nicole, Fanchette, Mireille, Marguerite« (ebd.: 256) ist die letztinstanzliche Begründung immer nur »der Tänzer« oder »der Tanz«. Und obwohl er, anders als etwa Paul Valéry, ungemein ausführlich einzelne Tanzfiguren behandelt und in langen protokollartigen Passagen darstellt, sind seine Ableitungen doch immer ins Unbestimmte gerichtet.

»Über dem Mechanischen steht aber das Ästhetische. Die Erscheinungsweise als solche [...] hat ihre eigenen Gesetze, ihre Anordnungen für das Auge, die unmittelbar wirksam sind. In der gymnastischen Analyse des Tanzes, übergehen die mechanistischen Theorien völlig den zweiten Aspekt der Betrachtung, in dem doch reichhaltige Lehren verborgen sind. [...] Für eine Gesamtschau des Tanzes ist es unerlässlich, auf diese höhere Ebene zu gelangen. Doch müssen wir allein in diese Neue Welt vordringen.« (Ebd.: 270)

Das Pathos solcher Einlassungen darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass genau in dem Zeitraum, als Bayer an seiner »*Ästhetik der Anmut*« schrieb, das Internationale Tanzarchiv von Paris (*Archives Internationales de la Danse*,

A.I.D.) gegründet wurde (vgl. Baxmann 2008), dessen wesentliches selbst gestecktes Ziel darin bestand, die Auseinandersetzung mit dem Tanz aus anderen Perspektiven zu ermöglichen und zu denken als bislang üblich. Wenn Bayer also beklagt, es gebe noch keine im eigentlichen Sinne kunstwissenschaftliche Analyse des Tanzes, dann belegt er diesen Befund selbst in der Art seiner Auseinandersetzung, die weithin im Bereich der Anmutungen verharret. Gleichzeitig aber ist er zentraler Protagonist einer sich konstituierenden ästhetischen Wissenschaft und ihres Interesses an Tanz und Körperpraktiken.

Rolf de Maré und Pierre Tugal unterdessen sind als Gründungsfiguren der A.I.D. überdeutlich in ihrer Kritik an den bisherigen Methoden der Verwissenschaftlichung von Tanz und Tanzbetrachtung. Nach ihrer Ansicht habe es darum zu gehen, das reine Kennertum, die Attitüde des Connaisseurs aufzugeben und »objektive« Kriterien und Kategorien zu entwickeln (vgl. Baxmann 2008). Mit ihrem *Centre de Recherches sur l'esthétique de la danse*, dessen Gründung 1937 angeregt worden war, wollten die A.I.D. genau diese Neuorientierung festigen. Raymond Bayer selbst war bei den A.I.D. nicht in Erscheinung getreten, doch war er für den Beirat dieses Forschungszentrums vorgesehen, das aufgrund des Kriegsausbruches 1939 seine Tätigkeit nie aufnahm.

Bayers Ansatz zielte nur mittelbar auf den Tanz als spezifische Form der Produktion kultureller Tatbestände. Er bestimmt die Grazie als ästhetische Kategorie; der Tanz sei wesentlich mit der Verwirklichung dieser Ausgleichsstruktur befasst und stehe daher auch über sein eigenes Genre hinaus für eine dynamisierte Ästhetik der Bewegung und der kinetischen Erscheinungsform.

»Diese Spuren des Tanzes findet man überall, oft kaum spürbar, in der lebendigen Bewegung wie in deren Darstellung durch den Menschen, in Bild oder Skulptur. [...] vermittels der Choreographie bis zu jenem Darstellungsaspekt des Tanzes vorzudringen, den Malerei und Bildhauerei so meisterlich beherrschen, [...] heißt nunmehr also, das innere Gesetz zu finden, welches in so vielen Künsten wirksam ist [...]. Tanz im engeren Wortsinn geistert, sofern er als Grazie erscheint, durch alle Formwelten (*hante tout l'univers des formes*).« (Bayer 1933: 275)²

Entscheidend ist in Bayers Betrachtung der vorhandenen ästhetischen Kategorien des Tanzes der performative Aspekt und somit die Feststellung, wonach stets nur die Beobachtung des Einzelfalls und die konkrete Ausführung Aufschluss über das Gesamtphänomen geben können. Das Partikulare wird zum Vehikel für ein Verständnis des Ganzen, auch wenn Bayer, wie fast alle am Tanz interessierten Autoren seiner Zeit, bereits auf eine Vision festgelegt ist.

2 | Siehe hierzu auch Faure 1933 und Florisoone 1933.

»Machen wir uns wieder ans Werk. Beharren wir. Machen wir unseren Geist wendiger: um den Metamorphosen zuvorzukommen. Versuchen wir, die Ballerina in ihren ruhigeren Rhythmen zu erfassen, an der Stange, beim Port de bras, beim Adage. Halten wir den Film einfach an: *Fixieren wir das Bild, nach dem wir suchen*. Und schauen wir, was es in sich selbst ist, von wo es kommt, wohin es geht.« (Ebd.: 287, H.d.V.)

Die Schwierigkeit ist offenkundig: Einerseits soll das Bewegungsereignis als Gesamtheit erfasst und betrachtet werden, eben als performative Selbster-scheinung, als ein In-Erscheinung-Treten der eigenen Regelmäßigkeit und der eigenen ästhetischen Spezifik. Andererseits kann gerade das als substantiell Gesetzte, nämlich die Bewegung, nicht anders gebannt werden als im Stillstand, im Anhalten des Filmes und der Festschreibung einer Bildlichkeit. Diese Aporie der Bewegung als stoffliche Grundlage formaler Betrachtung löst Bayer auch nicht durch den Umweg über das Graziöse, über die Anmut als spezifische Artikulation von Kräften und Ausgleich – oder Einklang – von Gegensätzen und Widersprüchen auf. Das Begehren der Kunstwissenschaft nach Regelmäßigkeit und spezifischer Analyse künstlerischer Erscheinungsweisen gelangt bei Bayer nicht über die Behauptung hinaus.

Allerdings bemerkt er dies selbst. Den Schluss seiner Abhandlung widmet er der Frage, wie sich die untersuchten Aspekte struktureller Gleichgewichts-Erscheinungen ästhetisch manifestieren und welcher Werkcharakter ihnen zugrunde gelegt werden kann. »Das Werk mit seiner kristallisierten Energie erscheint uns als [...] notwendige Etappe, ein Relais der Verwandlung zwischen Erzeuger und Betrachter. Dieser weitreichende Mechanismus rechtfertigt den Platz der Kunst insgesamt unter den Kräften des Inneren.« (Ebd.: 555) Dieser Aspekt der inneren, der individuellen Kraft, welche durch die Kunst zu ihrem Ausdruck gelangt, belegt ihrerseits ein spezifisches und emphatisches Verhältnis zur Kunst, dessen Grundierung immer ein energetisches ist, verstanden als Umwandlungsprozess affektiver Kräfte: »Die menschliche Empfindung geht niemals verloren. Das ist die Grundlage einer energetischen Vorstellung der *Transformation*.« (Ebd.: 554) Ein Teil dieser Umwandlungsprozesse ist das Kunstwerk als Ergebnis eines anhaltenden Prozesses der Überarbeitung, der Verwerfung, der Veränderung:

»Nur dieses abgewandelte (*transfiguré*) Objekt mit seinen eigenen Rhythmen und seinem eigenen Gleichgewichtszustand bietet sich aber unseren Empfindungen an. [...] Wir überblicken alle Kämpfe des Künstlers: die Geschichte eines in andere Proportionen übertragenen Gleichgewichts – und die Strategie der Hervorbringung, der Schlachten, welche der Künstler zwischen Zwang und Freiheit zu schlagen hatte.« (Ebd.: 556)

Das dabei neu entstandene Werk ist aber nicht notwendig *neu*, sondern vermag, der erfolgten Transformation zum Trotz, das Ursprüngliche zu be-

wahren: die anfängliche Empfindung, den inneren Rhythmus, die formale Wiedererkennbarkeit.

»Wir sind nur dann wahrhaft Zuschauer einer Darbietung, wenn wir uns die Regeln dieser Darbietung zu eigen gemacht haben. Doch verschafft die derart einem Regelwerk unterliegende Darbietung nur ein sehr trockenes Vergnügen: das Wiedererkennen. Der Wissenschaftler in seinem Laboratorium mag dieselbe Befriedigung empfinden.« (Ebd.: 561)

Der Wert eines Kunstwerks liegt somit in dem Bereich, in dem es spezifische und damit auch individuelle Interpretationen und Zeugnisse der Regel mit der Veränderung wahrnehmbar macht. Das »reine ästhetische Wohlgefallen« (*le plaisir esthétique pur*) sei »die Frucht [...] der in uns sich ereignenden Gleichzeitigkeit unserer Empfindung und des Bildes der Sache; einer erhobenen, ausströmenden (*fluante*) Menschlichkeit und der gebannten Form des Werkes.« (Ebd.: 562) Die spezifische Vermittlung zwischen der »reinen Form« im metaphysischen, kategorialen Sinne, wie sie etwa der Kunsthistoriker Henri Focillon entwickelt hatte (Focillon 1934), und dem »Rohmaterial«, welches einer Formung je nach den eigenen, spezifischen Bedingungen und seiner Beschaffenheit unterworfen werden muss, ist Kunst, aber im weitgefassten Sinne als humane, humanistische Praxis: »Wir müssen zu einer Kunst kommen, die gleichzeitig das Heterogene der Übertragungen (*transcriptions*) und die unveränderliche Dynamik des Geistigen postuliert.« (Ebd.: 570) Philosophisch betrachtet »spannt sich die Ästhetik zwischen zwei Polen aus«, nämlich dem »Einzelnen« (*unité*) und dem »System«:

»Der Metaphysiker gelangt vom Allgemeinen zum [...] Einen; auf der anderen Seite verweisen die Techniken mit dem Speziellen ihres Stoffes, das sich niemals reduzieren läßt, den Praktiker oder den Kritiker ans entgegengesetzte Ende, an die Relativität des Vielfältigen, das ihm völlig uneinheitlich (*irrénifiable*) scheint.« (Ebd.: 570)

Bayers aufwendiges Projekt macht deutlich, in welche Richtung die Analyse weitergeführt werden müsste: bis zur individuellen Verwirklichung, bis zum einzelnen künstlerischen Schaffensakt, bis zur Aneignung der Regel im Werk. Der Zusammenhang zwischen Individuum, Werk und Wirkung wird in der französischen Kunstwissenschaft der Zwischenkriegszeit denn auch zur zentralen Fragestellung.

»Zwischen der irreduziblen Besonderheit einzelner Praktiken, welcher sich der Techniker bedient, und der letztgültigen Rückführung der Genres (*espèces*), wie sie der Philosoph vollzieht, ist es statthaft, wenn sich ein wissenschaftliches Fach mit eigenem Forschungsfeld als unabhängiges konstituiert, seinen Gegenstand präzisiert und die Methoden zur Auslegung ihrer Ergebnisse vervollkommen.« (Ebd.: 570)

Diese epistemologisch immer weiter ausdifferenzierte Hinwendung zum Körper und seiner Einzelheit, zu seinem Rang im kulturellen Geschehen und in der Verwirklichung und Manifestwerdung gesellschaftlicher Wissensbestände prägt einen großen Teil der geisteswissenschaftlichen Anliegen dieser Zeit.

Gaston Bachelard

Es ist eine Neukonfiguration wissenschaftlicher Parameter und Arbeitsweisen, aber auch die Veränderung von Konzeptionen des Wissens und seiner Grundlagen. Sie wirkt sich sowohl in Kulturwissenschaft, Ethnographie, Anthropologie und Geisteswissenschaft aus wie auch in der Tanzforschung. Ähnliche Fragen werden darüber hinaus auch im Bereich der Naturwissenschaft verhandelt. 1934 schreibt Gaston Bachelard in »*Le nouvel esprit scientifique*« (»Der neue wissenschaftliche Geist« 1988):

»Es ist daher sinnvoll [...] die Wissenschaftsphilosophie ohne vorgefaßte Meinungen und auch ohne die allzu engen Zwänge des traditionellen philosophischen Vokabulars anzugehen. Die Wissenschaft bringt in der Tat Philosophie hervor. Die Philosophie muß daher ihre Sprache so anpassen, daß sie das zeitgenössische Denken in seiner ganzen Flexibilität und Veränderlichkeit auszudrücken vermag.« (Bachelard 1988: 8f.; ders. 1934: 7)

Der klassische Weg der Zerlegung des Komplexen in Einzelfragen, die rational zu beantworten sind, kann nicht mehr hinreichen. Es ist im Gegenteil erst der Widerstand gegen das Offensichtliche, welcher kognitiven Fortschritt überhaupt erst ermöglicht. »Jede neue Wahrheit entsteht trotz gegenläufiger Evidenz, jede neue Erfahrung trotz des unmittelbar Gegebenen.« (Ebd.: 12; 1934: 10) Man kann eben keinen unilateralen Bezug mehr postulieren zwischen einer zu enthüllenden Wahrheit oder Erkenntnis und den Methoden, die hierfür notwendig sind: »So werden wir ganz unabhängig von den Erkenntnissen, die sich ansammeln und zu fortschreitenden Veränderungen im wissenschaftlichen Denken führen, auf eine für den wissenschaftlichen Geist nahezu unerschöpfliche Quelle der Erneuerung stoßen, auf eine Art essentieller metaphysischer Neuheit.« (Ebd.: 12f.; 1934: 11) Der Zusammenhang zwischen »Welt« und »Geist« könne im Lichte moderner Fortführung des wissenschaftlichen Denkens nicht länger mystifiziert werden. Aus diesem neuen Ansatz aber entstehe eine ganz neue Umgangsform mit den Gegebenheiten des Wissens.

»Dürfen wir angesichts dieser Blüte der Epistemologie noch von einer fernen, undurchsichtigen, massiven und irrationalen Wirklichkeit sprechen? Wer das täte, vergäße, daß die wissenschaftliche Realität bereits in einem dialektischen Verhältnis zur wissenschaftlichen Vernunft steht. Nach einem Dialog, der nun schon so viele Jahrhunderte zwischen der Welt und dem Verstand stattfindet,

kann man nicht mehr von stummer Erfahrung sprechen.« (Ebd.: 14; 1934: 12f.)

Denn jede These beruht auf Beobachtungen, auf Wahrnehmungen und Zuordnungen ihres Gegenstandes und seiner Beziehungsgefüge, weswegen ein zu beobachtender Gegenstand überhaupt nicht jenseits der Beobachtung und des Kontextes, den man ihm dadurch verleiht, konstituiert werden kann: »Die Objektivität vermag sich nicht von den sozialen Aspekten des Beweises loszumachen. Objektivität läßt sich nur erreichen, wenn man eine detaillierte diskursive Methode der Objektivierung aufzeigt.« (Ebd.: 17; 1934: 16)

Es ist dieser innige, dieser schöpferische und gleichzeitig auch dieser unbequeme Zusammenhang zwischen dem definitorischen Einen und dem phänomenologisch Vielen, welcher sowohl die ästhetische wie die kulturhistorische und wissenschaftstheoretische Diskussion der 30er Jahre in Frankreich nachhaltig prägt. Damit verbunden ist die beständige Aufforderung, errungene Positionen in Zweifel zu ziehen und sich nicht auf vorschnellen Gewissheiten auszuruhen.

In diesem Sinne zeugt sowohl die Arbeit eines Gaston Bachelard als auch das kulturelle Interesse an den unstabilen Wissenszuständen des Körperlichen und des Künstlerischen von einer grundlegenden Auseinandersetzung mit der Frage, wie die Gesellschaft sich in ihrem Wandlungsprozess stabilisieren kann, ohne das Prozesshafte, das Freiheitliche und das Individuelle zu negieren.

»[Das] heutige wissenschaftliche Denken versucht, das komplexe Reale hinter der einfachen Erscheinungsform zu erkennen; sie bemüht sich, den Pluralismus unter der Identität zu entdecken, Möglichkeiten auszudenken, wie sie die Identität jenseits der unmittelbaren Erfahrung brechen kann, die allzu rasch zu einem Gesamtbild zusammengefaßt wird. Diese Möglichkeiten bieten sich nicht von selbst an, sie finden sich nicht an der Oberfläche des Seins, in den Modalitäten, in der pittoresken Erscheinung einer ungeordneten, schillernden Natur. Vielmehr müssen wir tief in der Substanz und im Gewebe der Attribute nach ihnen suchen.« (Ebd.: 139; 1934: 143)

Dieses Denken, welches das Plurale und das Identische zugleich gelten lässt und in ein heuristisches Verhältnis setzt, impliziert einen neuen, gleichsam methodologisch inspirierten Bewegungsbegriff: »Die Materie ist kein bloßes Hindernis mehr, das die Bewegung zurückwirft. Sie transformiert die Bewegungen, und sie transformiert sich selbst.« (Ebd.: 139; 1934: 144)

Dieser Übergang von einer Anschauungsform zur anderen, oder vielleicht auch von einer Wahrnehmungsform zur anderen, dynamisiert aber nicht nur das Denken selbst und die Grundlagen, auf denen es sich als vom Körperlichen Losgelöstes vollzieht, sondern bringt auch in die analytischen Verfahren ein Element der Gewohnheit und des Erfahrungswissens ein, welches sich hinsichtlich der »Phänomene ganz selbstverständlich auf zwei Bereiche verteilt: auf den des statischen Phänomens (Ding) und den des dynami-

schen Phänomens (Bewegung).« (Ebd.: 144; 1934: 144f.) Ein Denken und eine Analyseform ohne Einbeziehung des fundamentalen dynamischen Prinzips seien, so Bachelard, irrig: »Wir müssen dem Phänomen all seine Bezüge zurückgeben, und zuallererst müssen wir mit dem Konzept der Ruhe brechen.« (Ebd.: 140; 1934: 145) André Lepecki hat in seiner Studie »*Exhausting Dance*« (2006) eine ontologische Kinetik analysiert, wie sie in der Philosophie des frühen 20. Jahrhunderts aufscheint. Eine solche dynamisierte Seinsvorstellung aber erschüttert zuletzt die Erkenntniskategorien insgesamt. Denn wie lässt sich überhaupt ein Ding noch als etwas Unbewegliches, Distinktes und Objektivierbares denken? »In der Mikrophysik ist es absurd, sich Materie in Ruhe vorzustellen, da sie für uns nur als Energie existiert und uns Botschaften allein in Form von Strahlung zukommen lässt. Was wäre das für ein Ding, das man nie im Zustand der Bewegungslosigkeit untersuchen könnte?« (Bachelard 1988: 140; 1934: 145) Es ist, als bezöge sich Bachelard unmittelbar auf die körperliche Erscheinungsweise von Bewegung als Tanz, der sich gleichfalls niemals als Phänomen der Ruhe, sondern immer nur als ein Phänomen des Wandels, der Veränderung und eben des Kinetischen darstellen lässt.

»Es gibt keine einfache Idee, denn [...] eine solche Idee, soll sie verstanden werden, [muß] in ein komplexes System aus Gedanken und Erfahrungen eingebracht werden. Anwendung bedeutet Komplizierung. Die einfachen Ideen sind Arbeitshypothesen, Arbeitskonzepte, die revidiert werden müssen, damit sie ihre wirkliche epistemische Rolle erhalten. Und keineswegs bilden sie die endgültige Grundlage der Erkenntnis.« (Ebd.: 147f.; 1934: 152f.)

Encyclopédie Française

Im Jahr 1935 waren die ersten Bände des ambitionierten Projekts einer neuen »*Encyclopédie Française*« (*Société de gestion de l'encyclopédie française*), einer französischen Enzyklopädie erschienen, welche das gesamte Wissen des Menschen aus moderner Perspektive neu und humanistisch grundiert darstellen sollte.

Das Interesse gilt auch hier der Pluralität von Wahrheiten und Ansätzen des Wissens:

»Angesichts der zunehmenden Vielfalt der Wissenschaften mit ihren Theorien, ihren Gesetzen, ihren Axiomen, ihren Annahmen und Hypothesen, scheint es aber doch immer deutlicher, daß eine umfassende Formel, gleich welcher Art, ob Evolutionsgesetz oder etwas ganz anderes, nicht mehr hinreicht, um den unablässigen, aber auch ungeordneten und widersprüchlichen Zustrom all jener Geistesarbeiter in sich aufzunehmen [...], deren Besorgnis und Unruhe das Feld menschlichen Wissensdranges ins Grenzenlose erweitert.« (*Encyclopédie Française* 1935: 1.04-7)

Es geht mit anderen Worten um eine Mobilisierung des Wissens, eine be-

wegliche Anordnung der Gegenstände und der Aggregatzustände dessen, was gewusst werden kann. Und es geht um jene Anpassungsfähigkeit an die Gegebenheiten der gesellschaftlichen und diskursiven Neuerungen, die die Ermittlung eines aktuellen Wissensbestandes zu einem nie abgeschlossenen Projekt machen.

Das zweite Kapitel des 16. Bandes ist mit dem Rubrum *Bewegung* versehen (*Encyclopédie Française* 1935: 16.44-1). Bewegung bekommt eine eigenständige Qualität, gleichsam eine eigene Wesenhaftigkeit zugewiesen:

»Der Betrachter von Bewegung wird [...] vom Künstler als Schiedsrichter in Fragen der menschlichen Wahrheit hinzugezogen. Der Zuschauer hat hier tatsächlich Teil am Geschehen. Der Zuschauer wird selbst zum Akteur. In einer Zeit wie der unseren, wo der Zuschauer versucht ist, selbst zu handeln, anstatt dieses Handeln an Schauspieler oder Akteure zu übertragen, die dieses Handeln darstellen, scheint es normal, daß die auf Bewegung gegründeten Schauspiele – Tanz, Sport, Kino –, wo die Handlung durch das Handeln selbst entsteht, heute beim Publikum am beliebtesten sind.« (*Encyclopédie Française* 1935: 16.44-3)

Und unter dem Stichwort *Der Tanz* (*Encyclopédie Française* 1935: 16.44-7) ist zu lesen:

»Weit davon entfernt, die Form dem Ergebnis unterzuordnen, ist der Arbeiter hier bemüht, das Resultat im Erhalt der Form zu suchen, und zwar durch die Wahl seiner Bewegungen und die letztgültige Zusammenführung, bei der der menschliche Körper als veritables Werkzeug der Kunst den Fortgang seiner eigenen Meisterwerke erschafft.« (*Encyclopédie Française* 1935: 16.44-7)

Die Instanzen sind dabei radikal im Eigenen selbst (oder auch im eigenen Selbst) zu suchen und lassen daher keine fremden Mächte und Beeinflussungen zu – das ist das anti-totalitäre Moment der »*Encyclopédie*«:

»Die Techniken haben vielleicht kein anderes Ziel, als dem Mensch alles zu geben, als ihm die endgültige Kontrolle darüber zu verschaffen, was die Kunst zum Leben zu erwecken vorgibt. Ein wirkliches Kunstwerk ist eines, das keiner der schlichten Wahrheiten des Körperlichen widerspricht. [...] Das zweckfrei errichtete Konstrukt des Geistes hat keine Dauer, wenn es nicht einer ewig gültigen Wirklichkeit des Menschengeschlechtes entspricht. In der Kunst hat der Körper Vetorecht.« (Pierre Abraham in *Encyclopédie Française* 1935: 16.62-4)

Und vielleicht gilt das eben nicht nur für die Kunst.

Vielleicht hat auch im Wissen der Körper mit seiner Bewegung immer ein Vetorecht.

Vielleicht kann man überhaupt nur aus dieser Bewegung heraus Erkenntnis gewinnen.

Literatur

- Bachelard, Gaston (1934): *Le nouvel esprit scientifique*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Ders. (1988): *Der neue wissenschaftliche Geist*, übersetzt von Michael Bischoff, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Baxmann, Inge (2008): »Ein Archiv des Körperwissens: Ethnologie, Exotismus und Mentalitätsforschung in den Archives internationales de la Danse«. In: dies. (Hg.), *Körperwissen als Kulturgeschichte. Die Archives Internationales de la Danse 1931 bis 1952*. München: Kieser (= Wissenskulturen im Umbruch Bd. 2), S. 27-45.
- Bayer, Raymond (1933): *L'Esthétique de la grâce. Introduction à l'étude des équilibres de structures*, 2 Bde., Paris: Alcan.
- Cramer, Franz Anton (2008): *In aller Freiheit. Tanzkultur in Frankreich zwischen 1930 und 1950*. Berlin: Parodos.
- Crary, Jonathan (2002): *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Übersetzt von Heinz Jatho. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. (Erstveröffentlichung (1999) *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge: MIT.)
- Faure, Elie (1933): »Universalité de la danse«. *L'art et les artistes*, 28. Jahrgang, Band XXVII, Nr. 140, Oktober 1933, Schwerpunktheft *La Danse*, S. 1-7.
- Florissoone, Michel (1933): »Les mouvements dansants et la danse depuis les temps médiévaux jusqu'à la fin du XVII^e siècle«. *L'art et les artistes*, 28. Jahrgang, Band XXVII, Nr. 140, Oktober 1933, Schwerpunktheft *La Danse*, S. 17-25.
- Focillon, Henri (1934): *Vie des formes*. Paris: Leroux.
- Lepecki, André (2006): *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. New York, Oxon: Routledge. (Dt. (2008): *Option Tanz. Performance und die Politik der Bewegung*, übersetzt von Lilian Astrid Geese. Berlin: Verlag Theater der Zeit.)
- Plessner, Helmuth (1975): *Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*. Berlin: de Gruyter (Erstveröffentlichung 1928).
- Société de gestion de l'encyclopédie française (Hg.) (1935 ff.): *Encyclopédie française*. Bände 1-21. Begründet von Anatole de Monzie, Redaktionskomitee geleitet von Lucien Febvre, Projektleitung: Gaston Berger. Paris: Librairie Larousse.

