

## Zwischen Kontrolle und Eigensinn

„For me, that would be truly successful dance, because then the body would take over and dance at that point where you had no more idea. I see that as an idealized form of dancing: just not knowing and letting the body dance you around.“ (William Forsythe)

Die Bewegungsanalysen im vorhergehenden Kapitel haben einige Gesichtspunkte aufgedeckt, die auf ein Körperkonzept verweisen, das den Körper weder als Ausdrucksmedium des fühlenden Subjekts noch als Instrument des Geistes begreift, sondern sich für seine Eigendynamik und eigene Logik interessiert. So werden insbesondere bei Forsythe die Balance und die vertikale Achse, die die Herrschaft der Vernunft über die Natur des Körpers symbolisieren, gebrochen, und die Kontrolle über den Körper damit zumindest zeitweise aufgegeben, um zu neuen Bewegungen zu finden. Erlernte Bewegungsmuster werden durch Mittel unterlaufen, die die blickgeleitete Außen-Orientierung (mit Hilfe des *disfocus*) sowie die rationale und bewusste Verhaltenssteuerung (mit Hilfe der Trance) ausschalten. Hinzu kommt die Dezentrierung des Körpers, der in viele nicht hierarchische Initiationspunkte zerfällt, die sich unabhängig voneinander bewegen können, so dass er keine unveränderliche Einheit mehr bildet (vgl. Jeschke/Schlicher 1994: 248). Dadurch scheinen sich die Glieder des Körpers bei ihm wie auch bei Teshigawara zu verselbstständigen: Wie bei einer Gliederpuppe entstehen an den verschiedenen Stellen des Körpers Bewegungsimpulse, das heißt energetische Höhepunkte, die als Bewegungsakzente sichtbar werden, ohne dass ein (Steuer-)Zentrum existierte. Die Bewegungen scheinen sich eigengesetzlich zu organisieren, die Bewegungsfolgen wirken weder erdacht noch geplant, nicht bewusst und intentional geschaffen. Vielmehr reagiert der Körper gemäß seiner eigenen Logik unmittelbar auf die äußeren Umstände. Der Tänzer ist in diesen Momenten nicht mehr rational handelnder oder sich emotional ausdrückender Akteur, vielmehr ist der Körper selbst Agens der Bewegung, das heißt wirkende Ursache und treibende Kraft, beziehungsweise er besitzt einen Sinn, der ihm vorreflexive Reaktionen ermöglicht. Und genau das, so Forsythe, ist die idealisierte Form zu tanzen: „just not knowing and letting the body dance you around“ (Forsythe 1999: 26). Das heißt jedoch nicht, dass intellektuelle und psychische Phänomene keine Rolle spielten und der Körper nun als „höhere Vernunft“ die Bewegungs-

führung übernahme (vgl. Barkhaus 2001: 41). Vielmehr geht es um ein subtiles Zusammenspiel verschiedener Logiken und Fähigkeiten, das bestimmt, was den Körper bewegt beziehungsweise wie er sich bewegt. Wie sehr sich Tanzstile in dieser Hinsicht unterscheiden, hat die Typologie, die Fosters Analyse hervorgebracht hat, gezeigt: Mal gilt der Geist, mal die Seele, mal der Zufall als Triebkraft der Bewegungen des Tänzerkörpers.

Bei Forsythe geht die Bewegungsinitiierung auf unterschiedliche Weise vom Physischen aus<sup>9</sup>: Einmal nutzt er Vorstellungsbilder, die sich auf den Körper beziehen, dann physiologische Gesetzmäßigkeiten, indem er den Körper durch Verschraubungen oder Ähnliches in Spannungszustände versetzt, oder er nutzt physikalische Gesetzmäßigkeiten wie die Schwerkraft. Wie die Bewegung sich nach diesem initiierten Moment fortsetzt, entscheidet der Körper vorreflexiv, indem er auf diese körperlichen Zustände oder Vorstellungsbilder reagiert.

Dies soll am Beispiel der Schwerkraft in Hinblick auf „Momente des Selbstentzugs“ erläutert werden, das heißt Momente, in denen „Bewegung [...] etwas mit Fallen zu tun [hat], mit Eigenbewegungen, die sich mir entziehen“, „wo eine Bewegung sich sozusagen selbstständig macht, wo etwas seiner eigenen Schwerkraft folgt“ (Bernhard Waldenfels 2000: 44). Aufgrund seines Gewichts ist der Körper den physikalischen Gesetzen der Schwer- und Trägheitskräfte unterworfen, den „ultimate realities of physical laws – gravity, momentum, inertia“<sup>10</sup> (Emily Ransom zitiert nach Novack 1990: 180). Sie wirken im Sinne der Aufrechterhaltung des Bewegungszustands des Körpers und müssen, um eine Zustandsänderung zu erreichen, mit Hilfe der Muskelkraft<sup>11</sup> überwunden werden. Entsprechend dieser zwei Antriebskräfte, Schwer- und Muskelkraft, lassen sich zwei Arten der Körperbewegung unterscheiden: Entweder kommt die Bewegungsenergie von außen und setzt den Körper in Bewegung (passive Bewegung) oder der Körper

---

9 Vgl. oben zu Forsythes Strategien der Entwöhnung S. 54ff.

10 Schwerkraft: auf einen materiellen Körper wirkende massenabhängige Kraft, die aus der Gravitationskraft und der von der Rotation des Himmelskörpers herrührenden Zentrifugalkraft resultiert.

Momentum: Schwung, Impuls.

Trägheit (inertia): Widerstand eines Körpers gegen die Änderung der Bewegungsgeschwindigkeit oder Richtung der Bewegung; sie ist proportional zu seiner Masse.

11 Wenn in dieser Untersuchung von Muskeln die Rede ist, ist immer die Skelettmuskulatur gemeint, die für die Bewegung der Gelenke verantwortlich ist.

setzt sich aus eigener Kraft in Bewegung (aktive Bewegung). Der Tänzer bewegt sich immer in Bezug auf die Schwerkraft: zwischen der Arbeit gegen sie und dem entspannten Nachgeben. Dieses Wechselspiel von An- und Entspannung wiederholt sich bei der Muskelarbeit, denn unsere Skelettmuskeln sind paarig nach dem Prinzip des Gegenspielers organisiert (Agonist und Antagonist bzw. Beuger und Strecker), wobei immer einer der beiden angespannt und der andere entspannt ist. Wie unterschiedlich stark diese Pole von Muskel- und Schwerkraft gewichtet und bewertet werden, wird im Folgenden exemplarisch am klassischen Ballett, Modernen und Postmodernen Tanz deutlich werden.

### ***Tanzhistorischer Exkurs III: Im Widerstreit von Muskel- und Schwerkraft***

Das klassisch-akademische Ballett arbeitet kontinuierlich gegen das Körpergewicht, indem es Balance, Standfestigkeit, den Anschein von Schwerelosigkeit und Leichtigkeit sowie die vertikale Körperachse zum Ideal erhebt. Rudolf Liechtenhan bezeichnet das „Erreichen der äußersten Grenze, die dem Körper im Kampf gegen die Schwerkraft gesetzt sind“ (Liechtenhan 1993: 204), als eines der zentralen Kennzeichen des klassischen Tanzes. Dazu bedürfe es des „Aplomb“, denn wer dies „besitzt, vermag traumwandlerisch sicher, selbstverständlich und natürlich der Schwerkraft zu trotzen“ (ebd.: 205). Der Anschein der Schwerelosigkeit entsteht bewegungstechnisch betrachtet durch die Verlagerung des Körperzentrums nach oben in den Brustkorb. Unterstützt wird der Eindruck durch das geringe Körpergewicht und den immer virtuoser werdenden Spitzentanz der Frauen, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstand, und die Sprünge der Männer, die idealerweise den Anschein erwecken, als schwebte der Tänzer über dem Boden (*ballon*). Die Bewegungen des Balletts sind stets geführt und kontrolliert. Hier zeigt sich, was Rudolf zur Lippe als „Naturbeherrschung am Menschen“ beschrieben hat: Das aufklärerisch-rationalistische Ideal der Selbstdisziplinierung des Menschen, die sich in der möglichst vollkommenen Beherrschung des eigenen, mit der Natur identifizierten Körpers niederschlägt: in „Triebverzicht und Überlistung der leidigen Naturschranken“ (zur Lippe 1979b: 192; Herv. weggel.). Der klassisch-akademische Tanz versucht, die Gesetzmäßigkeiten des Körpers durch Tanztechnik und Muskelkraft zu überwinden beziehungsweise zu unterlaufen.

Moderne Techniken wie die Graham- und die Humphrey-Limón-Technik dagegen betonen das Körpergewicht in expliziter Abwendung vom Ballett und seinem Ideal der Schwerelosigkeit und Transzendierung des Körpers. Im Zeichen einer Suche nach der Natur des eigenen Körpers finden sie die Lebendigkeit des Körpers im rhythmischen Wechsel von An- und Entspannung (vgl. Huschka 2000: 72). Explizit wird das zum Beispiel in der Graham-Technik als Wechsel von *contraction* und *release*. Auch Doris Humphrey leitet aus dem Körpergewicht ihr Grundprinzip der Bewegung ab, den Wechsel von *fall* und *recovery*, in dem sich die Polarität von Schwer- und Muskelkraft widerspiegelt. Sie beschreibt ihre Bewegungsrecherchen folgendermaßen: „Ich bin zum Körper und dessen Bewegungstendenzen zurückgekehrt, und habe versucht, diese von allen emotionalen Reaktionen zu trennen – was tut der Körper von allein? Welche Veranlagung hat er zur Balance? Was geschieht, wenn er sich bewegt? Wie verändert er sich, um das Gleichgewicht zu halten?“ (Doris Humphrey zitiert nach Stoddele 1986: 33f.)

Die postmodernen Bewegungstechniken<sup>12</sup> verschieben den Schwerpunkt noch weiter zum Pol der Entspannung. Beeinflusst durch asiatische und südamerikanische Bewegungsformen wie Yoga, Aikido, Tai Chi Chu'an und Capoeira sowie durch Formen der Körperarbeit wie *Alignment* (Ausrichtung) und *Release* (Entspannung) findet eine Umorientierung in der Betrachtung des Körpers statt: In den in den späten 1960er- bis 1980er-Jahre entstandenen Bewegungstechniken werden sowohl der physiologische Körper, das heißt das Zusammenspiel von Skelett, Muskulatur und Reflexen, als auch der physikalische Körper, Schwerkraft, Impuls und Momentum, zum Ausgangspunkt der Bewegungsrecherche (vgl. Brinkmann 1990: 9). Diese Gesetzmäßigkeiten der Physik und Physiologie gelten nicht mehr als zu überwindende körperliche Beschränkungen, sondern als Möglichkeit, den muskulären Kraftaufwand für die Bewegungen zu minimieren, wenn diese Gesetzmäßigkeiten bewusst genutzt und eingesetzt werden.<sup>13</sup>

In diesem kurzen Vergleich der verschiedenen Techniken deutet sich ein Zusammenhang zwischen Muskelkraft, Balance und Kontrolle über den Körper auf der einen und Schwerkraft, Fall und Eigensinn des

12 Vgl. hierzu Brinkmann 1990; Kaltenbrunner 1998; Novack 1990; Banes 1987, 1994, die sich mit der *Contact Improvisation* beziehungsweise dem *Postmodern Dance* auseinander setzen, sowie Sieben 2002 zu Körperstechniken.

13 Vgl. oben die Erläuterungen zur *Release*-Technik S. 69f.



Körpers auf der anderen Seite an. Die Balance, die im klassisch-akademischen Ballett eine der wesentlichen Qualitäten eines Tänzers ausmacht, kann beschrieben werden als die „Fähigkeit, das Gleichgewicht verschiedener Körperteile so anzuordnen, daß der Tänzer in der Lage ist, sie mit einem Minimum an Unterstützung zu halten“ (Tamara Karsavina zitiert nach Liechtenhan 1993: 205). Balance ist also die Fähigkeit des Tänzers, die Schwerkraft zu überwinden und eine Position möglichst lange beizubehalten. Sie zeigt das Ausmaß der Kontrolle, die der Tänzer über seinen Körper besitzt, denn jede noch so kleine ungewollte Bewegung kann den Körper aus der Balance bringen. Den modernen und noch ausgeprägter den postmodernen Tanz hingegen interessiert in erster Linie der Übergang, die Passage zwischen zwei Positionen.<sup>14</sup> Es verschiebt sich die Bedeutung von Balance und Gewichtsverlagerung: Während das Ballett die Balance als Grundzustand versteht, der durch notwendige, aber möglichst kurz gehaltene Momente des Gleichgewichtsverlusts in der Gewichtsverlagerung unterbrochen wird, ist zum Beispiel bei Cunningham die Bewegung eine ständige Gleichgewichtsverschiebung, die durchbrochen wird durch Momente des Innehaltens. Mit dieser Orientierung an Stabilität beziehungsweise Labilität geht eine unterschiedliche Bewertung einher: Gilt dem einen der Übergang als risikoreicher Moment, in dem das Ideal der stabilen Körperhaltung und -kontrolle gefährdet ist, so gilt dem anderen das bewegungsinitiierende und -weiterführende Potential der Labilität als willkommene Energie.

Wird die Bewegung in der Gewichtsverlagerung, also im Moment des Übergangs, verortet, wird auch die Vorstellung der Position und mit ihr die Balance dynamisiert. Balance gilt dann als Suspension im Sinne des Aufschubs, des Aussetzens, als Übergangsphänomen zwischen zwei Bewegungsmomenten – Balance wird zur aufgeschobenen Gleichgewichtsverlagerung. Die Konnotation des Statischen, die der Position anhaftet, verliert sich in einem Verständnis der Körperhaltung, das davon ausgeht, dass sich der Körper auch ohne motorische Bewegung immer in Bewegung befindet, das Ausbalancieren der Haltung ein aktiver und dynamischer Prozess ist. Balance ist dann weniger ein Zustand denn ein Prozess, ein dynamisches Gleichgewicht.

Die Choreographien von Forsythe spielen mit Gleichgewicht und Schwerkraft in einer spannungsreichen Gratwanderung zwischen

14 Vgl. oben den tanzhistorischen Exkurs I S. 72ff.

Balance und Fall. Indem er die Tänzer ihren Körperschwerpunkt aus der Körpermitte verschieben lässt, bewegen sie sich in den Momenten der Gleichgewichtsstörung nicht mehr kontrolliert über Muskelkraft, sondern überlassen ihren Körper der Schwerkraft. Forsythe bringt den Körper absichtsvoll in Situationen, in denen er blitzschnell auf die Situation reagieren muss, in der er sich befindet. Zum Beispiel muss der Körper reagieren, wenn er ins Ungleichgewicht gerät und eine Verletzung vermeiden will. Der Körper ist in diesen Momenten des Kontrollverlusts nicht mehr Instrument einer willentlichen Entscheidung, sondern er gehorcht seinen eigenen Gesetzmäßigkeiten: „Im Umfallen oder Herabfallen geraten wir in eine Bewegung, die unserer Kontrolle entgleitet.“ (Waldenfels 1999: 219) Es handelt sich in diesen Momenten also nicht mehr um kontrollierte und geführte Bewegungen, wie sie etwa das Ideal des klassischen Balletts vorschreibt. Vielmehr ‚überholt‘ die Bewegung – beschleunigt durch die Schwerkraft – das Denken, unterläuft das Bewusstsein: „Diese Bewegungen kommen schnell, plötzlich und unerwartet (sind schneller als Denken) und unterscheiden sich von den Bewegungen, die im (langsamen) (Denk-)Prozess des Choreographierens, des Ausdenkens von Bewegung, entstehen.“ (Lampert 2002: 451) Auch wenn der Tänzer sich bewusst entscheidet, sich solchen Situationen auszusetzen beziehungsweise sich in sie hineinzubegeben, reagiert in der Situation der Körper eigenständig auf diese Situation.

Bei diesem Spiel mit Gleichgewicht und Kontrolle geht es jedoch nicht um die tatsächliche physische Gefahr, Forsythe setzt seine Tänzer nicht der Verletzung durch einen Sturz aus.<sup>15</sup> Anders Wim Vandekeybus/Ultima Vez, Edouard Lock/La La La Human Steps, Lloyd Newson/DV8 und andere in ihren Choreographien aus den 1980er- und 1990er-Jahren, die die Tänzerkörper in ihrem rasanten, athletisch-akrobatischen Bewegungsstil tatsächlich verstärkt der Gefahr der Verletzung aussetzen – ablesbar an der Häufigkeit der wegen verletzter Tänzer ausfallenden Vorstellungen. Den Forsythe-Tänzern hingegen gelingt es dank ihrer Technik und Erfahrung, die Fallbewegung, den nicht vorgetäuschten, sondern tatsächlichen Verlust der Körperachse im letzten Moment virtuos abzufangen und in die gewünschte Richtung umzuleiten, so dass sie sich nicht verletzen. Auf diese Weise können sie das Energiepotenzial zur mühelosen Beschleunigung nutzen und sich mit geringem Kraftaufwand bewegen. Der Gleichge-

---

15 Vgl. dazu auch Römer 1993: 24.

wichtsverlust und das Fallen werden so zum berechenbaren und berechneten Risiko und bleiben eine Technik, die bewusst und gezielt einsetzbar ist – und auch wieder ausgesetzt werden kann. Voraussetzung für diese momentane Kontrollabgabe ist, zu diesem Ergebnis kommt auch Kerstin Evert, eine virtuose Körperbeherrschung: „Nur auf der Basis eines hohen tanztechnischen Könnens sowie der Verinnerlichung der generativen Regeln wird es den Tänzern möglich, die absolute Kontrolle über ihren Körper aufzugeben.“ (Evert 1998: 165) Die Bewegung entgleitet dem Tänzer also nicht vollkommen, sondern er öffnet durchaus kontrolliert und berechnet für einen Moment einen Möglichkeitsraum, in dem sie aus der intentionalen Bewegungsführung ausbrechen kann. Dieses Phänomen ist durch die paradoxe Formulierung vom ‚kalkulierten Kontrollverlust‘ zu charakterisieren: Der Raum, in dem dies geschieht, ist begrenzt und definiert, während das, was in diesem Raum geschieht, nicht oder zumindest nur teilweise der rationalen Entscheidung und dem Willen unterliegt. Der willentliche und intentionale Akt des Entspannens bestimmter Muskelpartien zum Beispiel ermöglicht es, dass sich Bewegungen jenseits willentlicher Kontrolle entfalten, indem die Bewegungsfortführung der Schwerkraft folgt.

Damit tritt die Möglichkeit des Kontrollverlusts zwar ins Bewusstsein des Zuschauers, doch bleibt sie inszeniert. Das Chaos, die Unordnung, die diesem Moment des Übergangs, der Gleichgewichtsverlagerung innewohnen (vgl. Brandstetter 2000b: 122), deuten sich an, doch wird das Spiel nie Ernst. Es geht um die kalkulierte Irritation sowohl des Tänzers als auch des Zuschauers, um eine Gratwanderung, die über das Aufzeigen von Grenzen, über die Andeutung Bewusstheit schafft und Spannung erzeugt. Das Restrisiko, das selbstverständlich auch bei sehr gut trainierten Tänzern immer bleibt, und die Tatsache, dass der Verlauf der Bewegungen beim ersten Zusehen beziehungsweise Tanzen kaum vorauszuahnen ist, versetzt Ausführende und Zuschauende in gespannte Aufmerksamkeit. Im besten Falle, so Forsythe, wagt sich der Tänzer in Situationen, deren Ausgang er nicht vorhersehen kann: „For me, that would be truly successful dance, because then the body would take over and dance at that point where you had no more idea.“ (Forsythe 1999: 24/26)

Obgleich der Tänzer beim ersten Mal nicht im Vorhinein weiß, wie sich die Bewegung entwickeln wird, werden die Bewegungen annähernd wiederholbar, wenn der Rahmen möglichst ähnlich wieder hergestellt wird. Wenn der Tänzer zum Beispiel aus der gleichen Position die Bewegung in die gleiche Richtung und mit der gleichen Dyna-

mik einleitet, wird sich die Bewegung der Fliehkraft folgend auch auf sehr ähnliche Art fortsetzen. Bei mehrmaliger Wiederholung gewöhnt sich der Tänzer an die Bewegung beziehungsweise das Bewegungsmuster und sie verlieren ihre Fremdheit. Dadurch verliert sich zunehmend das Moment der Irritation und Spannung – für Tänzer und Publikum gleichermaßen. Dennoch bleibt sowohl die Erweiterung des Bewegungsspektrums aus der Probenarbeit als auch der Spielraum erhalten, in dem sich die Bewegung der Kontrolle des Tänzers entzieht. Dieses Moment kennzeichnet, so Janine Schulze, Forsythes Ballette: „Das Erforschen dessen, was im Ballett gemeinhin zu negieren versucht wird und was überwunden werden soll, damit der Körper als beherrschtes Instrument präsentiert werden kann, eben das Mißlingen von Bewegungen und die Übermacht der Schwerkraft, bestimmen die Ästhetik des Frankfurter Balletts.“ (Schulze 1999: 241)

Dieses Fehlen der (Stand-)Sicherheit, die Labilität, assoziieren wir in unserer Kultur schnell mit „Unsicherheit und Ungewißheit. Daher neigen die Menschen immer wieder zu einer Überstabilisierung, indem sie nach Bahnen und Wegen Ausschau halten, die ein für allemal festliegen.“ (Waldenfels 1999: 219f.) Doch bleibt bei mir als Zuschauerin trotz der Momente der Gleichgewichtsstörung keinesfalls der Eindruck des Misslingens oder Scheiterns – eine Konnotation, die der Kontrollverlust in unserer nach Kontrolle strebenden Gesellschaft nahe legt –, sondern ganz im Gegenteil ein Eindruck von Virtuosität zurück. Denn indem der Tänzer im Vertrauen auf Reflexe<sup>16</sup> und inkorporierte Bewegungsmuster<sup>17</sup> seines Körpers mit dem Risiko spielt und den Sturz immer wieder abzufangen vermag, vermittelt er mir den Eindruck, dass er sich auf seinen Körper, auf seine Bewegungsintelligenz selbst in diesen risikoreichen Momenten verlassen kann.

Postmoderne Bewegungstechniken gehen davon aus, dass der „menschliche Körper [...] über eine eigene *Bewegungsintelligenz* [verfügt]: er kann eigenständig reagieren, verfügt über instinktive Reflexe

---

16 Während willentliche Bewegungsimpulse im motorischen Rindenzentrum des Großhirns entstehen, laufen Reflexe über einen sogenannten Reflexbogen ohne Beteiligung des Großhirns auf der Ebene des Rückenmarks ab. (Vgl. Huwlyer 1992: 52f.)

17 Im Gegensatz zum Reflex sind Bewegungsmuster im prozeduralen Gedächtnis gespeichert, also erlernt. Allerdings laufen auch sie unterhalb der Bewusstseinsschwelle ab, der Tänzer trifft also keine willentlichen Entscheidungen, welche Bewegung er wie ausführt.



und funktioniert daher am besten mit möglichst wenig Willensanstrengung“ (Kaltenbrunner 1998: 55). Der Tänzerkörper besitzt die Fähigkeit zur leiblichen Aktion und Reaktion auf Einflüsse seiner Umgebung, die der postmoderne Tänzer bestmöglich in seinem Sinne zu nutzen versucht. Die entsprechenden Techniken versuchen, ein ausgeglichenes und komplementär verstandenes Verhältnis von Körper und Geist (*Body-Mind*) herzustellen. Die Methode des *Body-Mind-Centering* (BMC) der Körpertherapeutin Bonnie Bainbridge-Cohen führt diesen Gedanken explizit in ihrem Titel: „BMC ermöglicht, Bewegung von innen heraus zu verstehen und führt zu einem Verständnis davon, wie der Geist (mind) sich durch Bewegung im Körper ausdrückt.“ (Kaltenbrunner 1998: 32)<sup>18</sup> Dieser Gedanke geht unter anderem zurück auf die Körpertherapeutin Mabel Todd, die 1937 schrieb:

„Auf diesem Weg macht das neuromuskuläre System den Körper zu einem empfindsamen Instrument, der zu Fähigkeiten imstande ist, die weit über das hinausgehen, was Vernunft und bewusste Kontrolle bewerkstelligen können. Die neuromuskulären Teile von Skelett und Organen reagieren auf Grund eines gesammelten gemeinsamen Wissens, das permanent erweitert wird und dabei ständig von Gefühl und Verstand überprüft wird.“ (Todd 2001: 17)

Es geht dabei nicht um einen Antagonismus von leiblicher und geistiger Intelligenz, sondern um deren Komplementarität. Die Idee des „*responsive body*“, eines „antwortenden Körper[s], der selbst Verantwortung übernimmt und instinktiv reagiert (*responsibility* = *response-ability*)“ (Kaltenbrunner 1998: 56) leitet die Bewegungsrecherche. Auf diese Weise wird dem Körper eine eigene Entscheidungsfähigkeit und Verantwortlichkeit zugesprochen.<sup>19</sup>

18 Vgl. auch Sieben 2002.

19 Vgl. auch Pierre Bourdieus Konzepts des Habitus als „praktisches Wissen“ beziehungsweise „praktischer Sinn“ (Bourdieu 1987) sowie bei Robert Gugutzer den „Spürsinn“: Spürsinn ist die Fähigkeit des Leibes, „entsprechend dem situativen Kontext die subjektiv richtige Entscheidung zu finden. Dieses praktische Vermögen resultiert aus den Erfahrungen, die im Leibgedächtnis abgespeichert sind.“ (Gugutzer 2002: 304) Oder auch bei Wilhelm Schmid die „leibliche Intelligenz des Gespürs“ (Schmid 1999: 199). Als Ursprung dieses Gedankens gilt Friedrich Nietzsches Entwurf einer „Vernunft des Leibes“: „Der Leib ist eine große Vernunft [...]“ „Der schaffende Leib schuf sich den Geist als eine Hand seines Willens.“ (Nietzsche 1976: 37f.)

Wie wenig präsent dieser Gedanke in Tanzanalysen ist, zeigt sich zum Beispiel bei Gerald Siegmund, der davon spricht, dass die Tänzer bei Forsythe „jede Bewegung vorher denken, bevor sie sie ausführen“ (Siegmund 2004b: 63), und „ihre Körper zu *Instrumenten des Denkens* machen“ (ebd.: 59; Herv. C.B.). Diese Formulierung klingt, als wäre der Körper bei Forsythe – wie in der Tradition des Balletts üblich – bloßes Instrument des Willens und Geistes. Die Forsythe-Tänzerin Dana Caspersen dagegen gesteht dem Körper im Sinne der oben beschriebenen Bewegungsintelligenz die Fähigkeit des Denkens zu: „Der Körper denkt. Er ist Form, die sich ihren Weg durch die Zeit denkt“ und die Arbeit des Ballett Frankfurt besteht „in der beständigen Erforschung dessen [...], was der Körper denkt“ (Caspersen 2004a: 107). Der denkende Körper besitzt einen eigenen Sinn für seine Bewegungen, der es ihm erlaubt, „geordnet, regelgemäß, interaktiv, situationsangemessen“ zu handeln: „Eine körperliche Aufführung erzeugt ihre Regeln zum großen Teil selbst.“ (Gebauer/Wulff 1998: 28)

Diese Fähigkeit des Körpers, auf äußere Einflüsse oder körperliche Vorstellungen des Tänzers zu reagieren, bezeichnet Annette Barkhaus als „Eigensinn des Körpers“ (Barkhaus 2001). Sie betont mit diesem Konzept einerseits die Aktivität des Körpers, einen „vorreflexiven Bezug des Körpers auf eine Situation“ (ebd.: 46; Herv. weggel.), und andererseits „die Eigenmächtigkeit der körperlichen Sphäre“ und „die Eigen-dynamik körperlicher oder leiblicher Prozesse“ (Barkhaus/Fleig 2002b: 19). Seine vorreflexive Aktivität lässt ihn unverfügbar, mit Willen und Bewusstsein nicht kontrollierbar werden, und in diesem Sinne ist der Leib widerständig. Der Eigensinn des Körpers äußert sich, so Barkhaus, in (a) „Phänomenen der Grenzsetzung“ (Barkhaus 2001: 42), in denen der Körper dem Handeln Grenzen durch körperliche Warnsignale (Schmerz, Krankheit) setzt. Seit Beginn des 20. Jahrhunderts gilt unser Körper im Sinne der Psychosomatik als Ausdruck psychischer Vorgänge oder Befindlichkeiten. Doch ist er, so Barkhaus, nicht nur passives Ausdrucksmedium, sondern nimmt etwas wahr, das sowohl dem rationalen als auch dem emotionalen Zugang entgeht (vgl. ebd.: 43). Ein weiterer Bereich sind (b) „Phänomene des Sich-Überlassens“ (ebd.) wie Einschlafen, sexuelle Begegnung, Schwangerschaft, Geburt, Tod, die nicht willentlich verfügbar sind. Hinzu kommen (c) „Phänomene sinnhaften Situationsbezugs“ (ebd.: 44), in denen der Körper sinnvoll auf eine Situation reagiert, wie zum Beispiel im Lachen und Weinen (vgl. Plessner 1982). Und schließlich (d) „Phänomene kreativen Welt-

bezugs“ (Barkhaus 2001: 45), in denen körperliche Tätigkeiten plötzlich und unerwartet Einfälle hervorrufen, die unter größter Willensanstrengung ausblieben: So zum Beispiel die gute Idee beim Duschen oder der unvermittelte Einfall beim Radfahren. Es handelt sich um eine Katalysatorfunktion des Körpers beziehungsweise der körperlichen Bewegung/Tätigkeit.

Barkhaus benennt damit vier Bereiche, in denen der Körper eigenständig, das heißt unabhängig von Wille und Bewusstsein, agiert beziehungsweise handlungsrelevante Impulse setzt. Es handelt sich dabei nicht um bloße Automatismen, um Reflexe, sondern – wie sich in der Wahl des Begriffes *Eigensinn* andeutet – um sinnstiftendes Verhalten: Situationen, „in denen der Körper – und nicht das bewusst agierende Subjekt – eine sinnhafte Antwort auf eine Situation findet“ (ebd.: 44). Bei aller Betonung des Aktivitätspotenzials des Körper gehe es jedoch, so Barkhaus, nicht darum,

„dem Körper eine Art Subjekt- oder Akteursrolle mit einer *höheren Rationalität* zuzuschreiben. Die Wahl des Begriffes *Eigensinn* zielt zwar darauf, den Körper als eigene Sphäre im menschlichen Handeln und Erleben anzuerkennen, versucht jedoch zugleich, auf den Anschluss an die traditionellen Attribute der Akteursposition zu verzichten und dem Körper nicht eine höhere Vernunft oder größere Authentizität zuzuschreiben.“ (ebd.: 41)

Der körperliche Eigensinn meint also sowohl die rezeptive Fähigkeit des Körpers zur spürenden Eigenwahrnehmung als auch seine Fähigkeit zu eigenständigem sinnstiftenden Verhalten. Diese sinnstiftende Dimension des Körpers wird in Rekurs auf die Körper-Leib-Differenzierung<sup>20</sup> als Leiblichkeit bezeichnet. Barkhaus unterscheidet die Leiblichkeit nicht nur vom „Körper als Körperding“, sondern zudem noch vom physiologisch-psychologischen „Körperbild“<sup>21</sup>, das heißt dem Körper als Verkörperung (=Repräsentation) des Selbst, Ich, Subjekts, und vom „Körper in Körperkonstruktionen“, die sie als „symbolisch und institutionell verankerte Zugriffe auf den Körper“ erläutert, „die zugleich normierend restriktiv und konstruktiv wirksam sind“ (ebd.: 33). Wichtig ist, dass es sich bei dieser Unterscheidung zwischen

20 Vgl. u.a. Waldenfels 1999, 2000; Gugutzer 2002, 2004.

21 „Das Körperbild [...] ist unbewußt, es ist die lebendige Synthese unserer emotionalen Erfahrungen. Es kann als unbewußte symbolische Verkörperung des begehrenden Subjekts begriffen werden.“ (Angerer 1995: 31)

Körper und Leiblichkeit nicht um unterschiedliche, von einander getrennte und unabhängige Entitäten handelt, also hier der Körper und dort der Leib, sondern um „Dimensionen“ (Barkhaus/Fleig 2002b) oder „Ebenen“ (Barkhaus 2001: 29ff.) beziehungsweise um komplementäre Sichtweisen, die unterschiedliche Aspekte hervorheben.<sup>22</sup> Um zu verhindern, dass der Leib als etwas objektiv Gegebenes und Materielles missverstanden wird, wird hier der Begriff der Leiblichkeit im Sinne leiblicher Eigenschaften und Fähigkeiten genutzt. Diese leiblichen Vermögen materialisieren sich durch die Körperbewegungen, in denen sie sich zeigen und die sie anleiten, im beziehungsweise als Körper.<sup>23</sup> „Der Leib“, so Bernhard Waldenfels mit Merleau-Ponty, „ist geradezu der Inbegriff dessen, was ‚ich kann‘, ohne daß ich es mir ausdrücklich vorstellen muß, und teilweise auch, ohne daß ich es mir ausdrücklich vorstellen kann.“ (Waldenfels 2000: 169) Leibliche Fähigkeiten und leibliches Wissen können also unabhängig vom Bewusstsein angewendet werden. Die Ausführung der Bewegung beansprucht so weder Aufmerksamkeit noch Nachdenken – alltägliche Praxis jedes Tänzers, der Bewegungsfolgen aus dem Körpergedächtnis ohne langwieriges Nachdenken wieder aktualisieren können muss. Psychologisch betrachtet ließe sich dieser Vorgang der Inkorporation von Bewegungen als Lernprozess beschreiben: Bewegungen werden durch mehrmalige Wiederholung im prozeduralen Gedächtnis gespeichert. Dort sind im Unterschied zum deklarativen Gedächtnis, das verbalisierbares allgemein-semantisches und individuell-episodisches Wissen enthält, motorische Fähigkeiten, Gewohnheiten und Bewegungsmuster gespeichert, die man erlernt hat und dann zum Beispiel wie die Bewegungen beim Radfahren weitgehend unbewusst wieder abrufen kann.<sup>24</sup> Auf diese Weise können Bewegungen automatisiert, das heißt ohne Kontrolle des Großhirns (subkortikal), reproduziert werden. Zusätzlich scheint es noch

---

22 Vgl. Gugutzer 2004: 152-155 zur „Zweiheit des Körpers als Einheit von spürbarem Leibsein und gegenständlichem Körperhaben“ (ebd.: 152). In diesem Sinne betont auch Barkhaus, dass es um einander ergänzende Dimensionen geht, und wendet sich gegen eine Vereinseitigung der Sichtweise auf den Körper. (Vgl. Barkhaus 2001: 29f.)

23 Vgl. oben das Konzept des Körpers als Materialisierung von Bewegungserfahrungen S. 86ff.

24 Vgl. z.B. Klatzky 1989: 31. Zur Unterscheidung von deklarativem Faktenwissen, das als Proposition oder bildliche Darstellung repräsentiert wird, und prozeduralem Wissen, das heißt die Fähigkeit, etwas zu tun, vgl. auch Gilbert Ryles (1992) Unterscheidung zwischen „knowing how“ und „knowing that“.



eine (phylogenetisch) ältere, kaum willentlich beeinflussbare Möglichkeit des Lernens zu geben, die in Anlehnung an das autonome oder vegetative Nervensystem als autonomes Gedächtnis bezeichnet wird. Hierunter fallen zum Beispiel unwillkürliche körperliche Reaktionen auf Reize, die Schockerlebnissen zugeordnet werden. Teilweise geht dieses einverlebte, prozedurale Wissen über bewusste Fähigkeiten und bewusstes Wissen hinaus, so dass es nur begrenzt verbalisierbar ist: Der Tänzer kann auf Nachfrage kaum erklären, wie er die Bewegung ausführt – aber sein Leib weiß es und versteht entsprechend zu agieren. Man spricht in diesem Fall von implizitem Wissen<sup>25</sup>. So können zum Beispiel viele Menschen blind mit zehn Fingern auf der Tastatur tippen, ohne aus dem Gedächtnis sagen zu können, wie die Tasten angeordnet sind.

Der Körper hingegen ist in Abgrenzung zur Leiblichkeit der Wahrnehmungsgegenstand, den der Zuschauer auf der Bühne aus der Außenperspektive beobachtet und den der Tänzer zum Beispiel zum Objekt seines Willens machen kann, indem er ihn bewegt. Das setzt voraus, dass es ein getrenntes Selbst des Tänzers (Subjekt) gibt, das seinem Körper (Objekt) Befehle erteilen kann. Die Rede vom Körper als Instrument oder Medium setzt also die Trennung von Körper und Seele beziehungsweise Geist voraus. Erst dann kann der Wille, das Bewusstsein den Körper und seine Bewegung kontrollieren. Hier schließt die abendländische Tradition der Instrumentalisierung und Disziplinierung des Körpers an, die sich im Bereich des Bühnentanzes im klassisch-akademischen Ballett am ausgeprägtesten zeigt. Denn hier ist die vollkommene Kontrolle des Willens über den Körper das Ideal und jegliche leibliche Eigendynamik und -initiative zu unterbinden. In seiner Leiblichkeit hingegen ist der Mensch eins mit sich: „Sich“ meint in diesem Fall die ge- und erlebte Einheit des Menschen. Maurice Merleau-Ponty setzt in diesem Sinne gegen eine Spaltung in (körperliche) Bewegung und Bewusstsein von dieser Bewegung „eine leibliche Bewegung, die *in eins* Bewegung und Bewußtsein dieser Bewegung ist“ (Waldenfels 2000: 147). Die Trennung in ein die Körperbewegung bewirkendes Subjekt und einen ausführenden Körper entfällt, beides fällt zusammen in der unmittelbaren leiblichen Re-/Aktion. Damit bewegt

25 Michael Polanyi (1985) versteht unter „implizitem Wissen“ („tacit knowing“) wahrnehmungs-, entscheidungs- und handlungsorientiertes Wissen, Könnerschaft/Können (*knowing*), das angewendet, jedoch nicht oder nur bedingt expliziert werden kann. Das unterscheidet es von sogenanntem explizitem oder propositionalem Wissen (*knowledge*).

sich der Begriff des Leiblichen im gefährlichen Bereich des paradoxen Sprechens über das Unmittelbare, das, sobald man darüber spricht, nicht mehr unmittelbar sein kann und daher sprachlich streng genommen nicht einzufangen ist. Dennoch ist dieser Begriff heuristisch sinnvoll, denn mit ihm lassen sich bestimmte Phänomene kennzeichnen, die auf einen bestimmten Zugang zum Körper verweisen.

Denn Bewegungen, die intentional geplant und willentlich kontrolliert ausgeführt werden, bei denen der Körper also instrumentell eingesetzt wird, unterscheiden sich sichtbar von Bewegungen, denen ein Verständnis des Körpers zu Grunde liegt, das seine leiblichen Fähigkeiten und seine Bedingtheit nutzt, statt gegen sie zu arbeiten. Erst im Vertrauen auf die leibliche Bewegungszintelligenz können Bewegungen entstehen, die vor-reflexiv auf die Situation des Tänzerkörpers reagieren: auf Umwelteinflüsse wie Schwerkraft und andere Tänzer oder auch auf Vorstellungsbilder des Tänzers. Insbesondere unterscheiden sich diese Bewegungen, wie in der Bewegungsanalyse im zweiten Kapitel deutlich geworden ist, in der Bewegungsqualität. Denn die bei Forsythe und Teshigawara beobachtbaren Bewegungsqualitäten, Komplexität, Bewegungsfluss und Geschwindigkeit, setzen ein Körperverständnis voraus, das um die Leiblichkeit des Körpers weiß und ihr zuweilen die Führung überlässt. Der Tänzer hat in diesen Momenten nicht mehr seinen Körper, sondern, so könnte man sagen, der Körper in seiner Leiblichkeit hat den Tänzer.<sup>26</sup>

Das Konzept des Eigensinns des Körpers impliziert nicht die Ideologie der Freilegung eines „authentischen Körpers“ oder „authentischer Bewegungen“<sup>27</sup>, mit denen die Orientierung an der Leiblichkeit bei den postmodernen Techniken häufig einher geht. Es zielt nicht auf etwas Ursprüngliches oder Natürlicheres; denn der leibliche Körper ist durch seine Bewegungsbiographie geformt. So ist zum Beispiel der Zustand größtmöglicher Entspannung und die kraftsparende Ausrichtung des Körpers (*Alignment*), den die *Release*-Technik anstrebt, kein natürlicher

---

26 Vgl. zur Differenzierung von Körper-Haben und Leib-Sein Plessner 1982.

27 *Authentic Movement* ist eine meditative Form von Tanz- und Bewegungsarbeit, die auf Mary Starks Whitehouse zurückgeht und in der Psychologie C.G. Jungs verwurzelt ist: „Authentic Movement explores the relationship between a mover and a witness, being seen and seeing. With eyes closed, the mover listens inwardly and finds a movement arising from a hidden prompting, a cellular impulse. Gradually the invisible becomes visible, the inaudible becomes audible, and explicit form is given to the content of direct experience.“ (<http://www.authenticmovement-usa.com>) Vgl. auch Starks Whitehouse/Adler/Chodorow/Pallaro 1999.

oder ursprünglicher Zustand. Ganz im Gegenteil bedarf es einer großen technischen Virtuosität, bevor es dem Tänzer gelingt, seinen Körper der Schwer- und Fliehkraft zu überlassen (vgl. Evert 1997: 56). Denn wie jedes andere Bewegungsprinzip setzt auch dieses eine bestimmte Körperpraxis voraus, die der Tänzer inkorporiert haben muss: Er muss lernen, Körperteile zu isolieren und gezielt bestimmte Muskeln zu entspannen. Es bedarf einer Technik und des Trainings, damit der Körper die gewünschte Durchlässigkeit erreicht: „Entspannen, Release-Arbeit, sich selbst aus den Systemen herauslösen, das ist extrem schwierig. Es ist ein Lebenswerk.“ (Forsythe/Odenhal 1994: 34) Indem Forsythe das Bewegungsvokabular des klassisch-akademischen Tanzes mit diesen postmodernen Bewegungstechniken konfrontiert – zwei Bewegungstechniken, die vollkommen unterschiedlichen Ideologien entstammen –, schaltet er deren ideologische Normen aus. Vielmehr erreicht er so einen spielerischen Umgang mit der Schwerkraft, mit Stabilität und Instabilität, mit Balance und Fall.

Auch die Leiblichkeit des Körpers, seine Sinne und Vermögen, sind also erworben und damit zwangsläufig historisch und kulturell beeinflusst. Denn welche Erfahrungen jemand machen kann und macht, ist abhängig von seinem historischen und kulturellen Kontext. Und diese Erfahrungen formen die Leiblichkeit, die sich im Körper manifestiert. Es soll hier nicht darum gehen, eine leibliche gegen eine geistige Intelligenz auszuspielen. Vielmehr gilt es allererst aufzuzeigen, dass es eine eigenständige Logik des Körpers gibt, und inwieweit sie die Bewegungsmöglichkeiten erweitern und das Verständnis von Körper und Bewegung verändern kann. Wenn also die Betonung der Untersuchung zuweilen etwas einseitig auf den körperlich-leiblichen Aspekten liegt, sollen dadurch andere Aspekte nicht ersetzt, sondern lediglich ergänzt werden.