

Inhalt

HARTMUT BÖHME und SABINE HUSCHKA

Prolog 7

Anschauung von Bewegung Geste/Bild/Stimme

GÜNTHER HEEG

Abgebrochene Gesten, ausgesetzte Bewegung,
gescheiterte Mimikry. TanzErfahrung zwischen Sprache und Bild 25

SABINE HUSCHKA

Szenisches Wissen im *ballet en action*.
Der choreographierte Körper als Ensemble 35

MARK FRANKO

Relaying the Arts in Seventeenth-Century Italian Performance
and Eighteenth-Century French Theory 55

GABRIELE BRANDSTETTER

Enzyklopädie des Tanzes. Bewegung und Wissensordnungen
des 18. Jahrhunderts bei de Causac und Diderot 71

NICOLE HAITZINGER

Auge. Seele. Herz.
Zur Funktion der Geste im Tanzdiskurs des 18. Jahrhunderts 87

Körper-Bewegung

VOLKER SCHÜRMANN

Logik des Ausdrucks 107

ELK FRANKE

Form der Bewegung – Bewegung als Form.
Zum Wissen vom Bewegungswissen 117

FRANZ ANTON CRAMER	
Bewegungserkenntnis.	
Zu einigen Modellen, dem Kinetischen gerecht zu werden	133

Spielformen

DÖRTE SCHMIDT	
»In lauter Contretänze und teutsche verwandelt«.	
Die musikalische Konstitution realer und ästhetischer Räume	
in der Mozartzeit	147

CLAUDIA JESCHKE und RAINER KRENSTETTER	
im Gespräch mit SABINE HUSCHKA	
Tanzen als <i>Museum auf Zeit</i>	159

NATASCHA ADAMOWSKY	
Aisthesis und Performance.	
Ludische Choreographien im urbanen Raum	173

FRIEDERIKE LAMPERT	
<i>YouTube</i> als fiktiver Bewegungsspeicher tänzerischer Improvisation.	
Eine <i>Lecture Performance</i>	189

Denk-Figuren

GABRIELE KLEIN	
Das Flüchtige.	
Politische Aspekte einer tanztheoretischen Figur	199

GERALD SIEGMUND	
Verschwindende Vermittler: Diderots Monster	209

CHRISTINA THURNER	
Wissen macht Augen oder wie der Diskurs den Blick lenkt	225

Autorinnen und Autoren	239
------------------------------	-----

Prolog

Tanz als eigene Wissenskultur zu begreifen ist keineswegs selbstverständlich. Dabei steht es außer Frage, dass dem Tanzen ästhetische und kulturelle Wissensformen zukommen, die aus einer spezifischen Praxeologie und Theoriebildung hervorgehen. Tanz verkörpert ein kulturelles Wissen, aber bildet seine Praxis auch eine Wissenskultur? Worin bestünde sie und mit welchen Erkenntniszielen und Erfahrungswerten arbeitet sie? Widerspricht die komplexe und fluktuierende Medialität des Tanzes, wie sie in Körpern in Bewegung zum Tragen kommt, nicht dem Gedanken, von einer Wissenskultur zu sprechen? Oder bezeichnet gerade diese ästhetisch-kulturelle Eigenheit des Tanzes seine Wissenskultur, die als spezifische Wissensfigur in unserer Kultur am Werke ist? Diese Fragen bilden den Horizont des Sammelbandes, der in bestehende Diskussionen über die Spezifität des sogenannten Tanzwissens eingreift, um aus interdisziplinärer Perspektive das intermediale Feld von Tanz und Wissen zu reflektieren.

Tanz und Wissen

Wenn man sagt, Tanz sei ›Körper in Bewegung‹, so ist dies zwar nicht falsch; aber dies trifft auch für die Drehbewegung eines Diskuswerfers, für die Bewegungen eines Spaziergängers, eines Mannequins oder eines tätigen Handwerkers zu. Es ist also eine notwendige, aber keine hinreichende Bestimmung. Bewegt sich ein Fahrgast im Flugzeug oder im Zug? Wir wollen passive Bewegungen ausschließen. Ein Fahrgast bewegt nicht *sich*, sondern seine physikalische Körpermasse wird bewegt. ›Bewegung‹ soll eingeschränkt werden auf solche organischen Körper, die sich intentional und automotorisch bewegen. Also auch Tiere? Sie haben einen Körper, sie haben, falls höher entwickelt, Zwecke (sie verhalten sich teleologisch) und ihre Bewegungen sind automotorisch. Zwecke und Automotorik sind also ebenfalls keine hinreichenden Bestimmungen. Tanzen Tiere? Menschliche Beobachter, die Balzvorführungen z.B. gewisser Vogelarten wahrnehmen, würden dies bejahen: es sind *Balztänze*. Haben diese Vögel ein Bewusstsein davon, *dass* sie tanzen? Das ist zumindest unsicher, auch wenn viele Biologen höheren Tieren ein Bewusstsein zubilligen. Gewiss ist, dass tierische Balztän-

ze und Balztrachten von den adressierten Tieren selbst (meist Weibchen) als ›besonders‹ gegenüber dem übrigen Bewegungsrepertoire der Tierart wahrgenommen werden. Ihr evolutionärer Sinn ist ja gerade, dass sie als besondere, Attraktion auslösende, schmückende Bewegungsgestalten ›ins Auge‹ fallen und spezifische Wirkungen disponieren *sollen* (Einverständnis zur Paarbildung oder zum Geschlechtsverkehr). Balzende Bewegungsfiguren sind mithin performativ und sie sind, als Bewegungsgestalten, auch ästhetisch. ›Ästhetisch‹ heißt nicht automatisch: sie sind schön; sondern es sind Bewegungsfiguren, die ausgerichtet sind auf ein Wahrgenommenwerden, das Aufmerksamkeit steigert und Attraktionen auslöst. Damit sind wir, sofern wir überhaupt Tieren ein Tanzen zubilligen, den *hinreichenden Bestimmungen* von ›Tanzen überhaupt‹ nahe: Tanz ist die automotorische, von Zwecken geleitete Bewegung höher entwickelter Organismen; diese bringen performative Gestalten und Figuren hervor, welche an einen Wahrnehmenden adressiert sind; dessen Aufmerksamkeit soll erweckt werden und ästhetische Attraktionen auslösen. Alle drei Glieder dieser Definition müssen erfüllt sein, damit eine Bewegung ›Tanzen‹ heißen kann. Doch die Definition ist immer noch so allgemein gehalten, dass durch sie die Kontinuität zwischen tierischen und menschlichen Kulturen betont wird.

Gibt es strukturelle Differenzen zwischen tierischem und menschlichem Tanzen? Ja. Tiere, die tanzen, müssen ihr Tanzen nicht erfinden. Sie ›können‹ es – durch ihr biologisches Programm und im Falle bestimmter endokrinologischer Ausschüttung. Menschen hingegen müssen das Tanzen-Können erfinden, kulturell erwerben und tradieren. Die genannten definitorischen Bestimmungselemente von ›Tanzen überhaupt‹ werden dabei vollständig in ein historisches kulturelles Setting eingeschrieben und erhalten von dort aus ihre autonome geschichtliche Dynamik. Dazu müssen weitere definitorische Merkmale erfüllt werden: Tanzen-Können ist an bewusste Intentionen und kulturelles Lernen gebunden. Mithin ist das, was körperlich performiert wird, in einer zu Tieren unvergleichbaren Stärke mit dem Bewusstsein rückgekoppelt, es ist selbst- wie fremdreferentiell, an Motivationen und Intentionen, damit aber auch an erworbenes Wissen gebunden. Mit dieser Bestimmung stehen wir in der Mitte des Themas, wenn hier Tanzen und Wissen zu dem Titel »*Wissenskultur Tanz*« synthetisiert wird.

Gerade dadurch, dass menschliches Tanzen an Wissen und Einübung gebunden ist, beides aber historisch-kulturellen Standards, Stilen und Habitus unterliegt, erklärt sich – im Unterschied zu der biologischen Programmierung der tierischen Tänze – die außerordentliche Unbestimmtheit dessen, *wie* getanzt wird. Diese Offenheit oder Unbestimmtheit ist indes dennoch bestimmt (wir erinnern uns an die »exzentrische Positionalität« und die »bestimmte Unbestimmtheit« des Menschen bei Helmuth Plessner): Bestimmt nämlich durch die physiologischen Bedingungen des menschlichen Körpers, z.B. die durch den ›aufrechten Gang‹ spezifische Skelett- und Muskelbildung, den menschengespezifischen Gleichgewichtssinn und die Kinästhetik. Diese »bestimmte Unbestimmtheit« – eine Art paradoxales In-der-Welt-Sein des Menschen – enthält die gesamte historisch bisher ent-

wickelte und noch zukünftig mögliche Ausdifferenzierung von elementaren tänzerischen Bewegungen bis zur Kunst in ihrer höchsten Vollkommenheit. Ferner erlaubt die strukturelle Offenheit des menschlichen Tanzes multiple, mediale, diskursive wie institutionelle Anschlussmöglichkeiten, z.B. an die Musik, den Kult, das Theater, das Entertainment, die bildende Kunst, die Mode, die Pädagogik, die Wissenschaften etc. Dadurch wird der menschliche Tanz weitgehend aus der Determination der durchaus weiterlaufenden biologischen Programme gelöst und in die Matrix kultureller Ausdifferenzierung überstellt.

Tanz und Wissenschaft

Die zeitgenössische Tanzszene, neue Studiengänge in Tanzwissenschaft wie auch Forschungsverbünde und Bildungsinitiativen weisen eine differenzierte Kulturlandschaft aus, die längst über weitläufige theoretische Diskurse verfügt. Zu ihrem Reflektionsspektrum gehört seit neuerer Zeit eine erste Verständigung darüber, mit welchem Wissen der Tanz umzugehen versteht und worin die Spezifik dieses Wissens eigentlich liegt. Das Interesse ist hierbei vor allem auf jene in Bewegung artikulierten und im Körper performierten Wissensformen gerichtet und folgt in den Fragestellungen künstlerischen, psychophysischen, ästhetischen, epistemologischen und neurophysiologischen Zusammenhängen (vgl. Gehm/Husemann/von Wilcke 2007). So widmen sich etwa Forschungen in (natur)wissenschaftlichen und künstlerischen Projekten vorzugsweise dem körperlich angelegten, »intelligenten« Bewegungswissen, über das Tänzer wie wohl keine zweite Berufsgruppe in unserer Gesellschaft verfügen. Die Aufmerksamkeit gilt jenem komplexen performativen Wissen der raum-zeitlichen Organisationskunst von bewegten, sich-bewegenden Körpern, mit denen Choreographen vorzugsweise umzugehen verstehen.

Projekte wie William Forsythes *Online Interactive Score Project*¹ oder Emio Grecos *Interactive Installation Capturing Intention Double Skin/Double*

1 | Das *Online Interactive Score Project* arbeitet mit Forsythes Choreographie *The One Flat Thing, reproduced*, um das verkörperte Wissen in der Arbeit des Choreographen zu repräsentieren. Es ist ein Forschungsverbund in Kollaboration mit William Forsythe, ACCAD und dem *Department of Dance* der *Ohio State University* in den USA. »The team of Ohio State research faculty, graphics researchers, and graduate students are constructing a new way of looking at dance, one that considers both discipline-specific and cross-disciplinary ways of seeing. The final product, an interactive website which will be launched in January 2009, will illuminate the underlying structure and mechanics of a complex choreography, expose modes of perception and attention of both performers and audience, and enable new and multiple readings of this work and consequently the viewing of dance in general.« (http://accad.osu.edu/research/interactive_media_htmls/forsythe.htm [23.01.09])

*Mind*² erforschen in einem Team aus Künstlern und Wissenschaftlern (u.a. aus den Bereichen der Computertechnologie, Medienkunst, Bewegungsanalyse) die Komplexität von Entscheidungsprozessen, die während der Ausführung von Bewegung oder in kreativen Prozessen des Choreographierens zum Tragen kommen. Neben diesen künstlerischen Projekten widmet sich die Neurowissenschaft seit Entdeckung der Spiegelneuronen verstärkt jener über Bewegung generierten neuronalen Verknüpfungskunst des menschlichen Gehirns (vgl. Birringer/Fenger 2005). Bildtechnische Verfahren scheinen dabei den impliziten Lern- und Wissensprozessen, auf denen die Generierung, Koordinierung und Organisation von Körperbewegung im Tanz (auch) beruhen, zunehmend eine repräsentierbare Form der Einsichtnahme geben zu können, auf deren Grundlage Explikationen möglich werden. Historische Dimensionen und Kenntnisse über ein kulturelles Körperwissen im Tanz sind indessen vergleichsweise wenig erforscht (vgl. Baxmann 2008) und werden etwa unter Fragestellungen der Tanzrekonstruktion behandelt (Jeschke 2007).

Bei der Frage nach dem Charakter des Wissens im Tanz ist vor allem *eine* Perspektive für die bestehenden Forschungen und ästhetischen wie kulturhistorischen Diskussionen und Studien grundlegend. Danach gilt Tanzwissen vornehmlich als implizit, kommt es doch einem körperlich gespeicherten Arsenal oder Archiv gleich, das zu entdecken zur Aufgabe wird. Wissen von Bewegung materialisiert sich schließlich *im* Körper und in dessen sozialen wie ästhetischen Praktiken, wodurch ihm wesentlich kulturelle und historische Muster eignen. Diese gehen gleichwohl mit sprachlichen und bildlichen Explikationen einher, ja diese generieren, distribuieren und tradieren Tanzwissen sogar, auch mittels präziser und mitunter historisierter Epistemologien von Körper und Bewegung.

Es war Aristoteles, der in seinen *Analytica Posteriora* zuerst die Unterscheidung von implizitem und explizitem Wissen eingeführt hatte, eine Unterscheidung, die heute als Differenz von »knowing how« und »knowing that« noch immer Bestand hat, auch im Tanz. So findet man bei Michael Polanyi (1969) und zuvor schon bei Gilbert Ryle (1949) die Unterscheidung von einem in Praxisvollzügen gelebten, impliziten Wissen oder prozeduralen Können (»knowing how«) und einem über Begründungen theoretisch eingebetteten Wissen (»knowing that«). Auf dieser Unterscheidung beruht die Trennung von *Kenntnis* oder *Wissen* (*knowledge*) und *Wissenschaft* (*science*). Letztere ist danach stets mit der Möglichkeit, sich selbst methodisch auszuweisen, also mit dem Wissen des eigenen Wissens und dessen Strukturen verbunden. Dieses Wissen zweiter Ordnung steht an der Basis der expliziten Formulierung und regelgeleiteten Generierung sowie der Vermittlung und Tradierung von Wissen und damit der Etablierung der Wissenschaften. Dies gilt auch für die Unterscheidung von Tanzen-Können und Tanz-

2 | *Capturing Intention*, eine interaktive Installation *Double Skin/Double Mind* wurde 2004 als *Notation Research Project* gestartet, initiiert durch Emio Greco/PC und der Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten. (Greco 2007).

Wissen(schaft): und beide Ebenen sind es auch, auf denen die hier publizierten Beiträge operieren. Es geht um die Ebene der Wissenspraktiken, die ein verkörpertes, leiblich memoriertes, kinästhetisches Wissen vollziehen, d.i. der Tanz selbst; und die Ebene, auf der es um Notationen, Aufschreibungssysteme, interpretative Bedeutungsermittlungen, diskursive Operationen, historische Kontextualisierungen zu tun ist. Beide Ebenen werden zusammengehalten durch den Begriff der Choreographie, den Raumschriften des Tanzes selbst *und* seinen konzeptionellen Explikationen.

In einem weiten Sinn ist Choreographie das Wissen vom Raum, insofern er durch Bewegung allererst generiert oder performiert wird. Daran knüpfen sich seit der Antike eine Reihe von Wissenschaften, insbesondere die *artes mechanicae*, die in der frühen Neuzeit ein homogenes Feld bildeten, worin die Fechtkunst, die Traktate der *arte della guerra*, das Hofzeremoniell, die Exerzierreglements, die Tanzkunst mit der Physik und Mechanik von Ballistik, Kinetik, Maschinen- und Uhrenbau oder Astrophysik korrespondierten (vgl. Dijksterhuis 1956; Mayr 1987; Eichberg 1977 u. 1989; dazu Gebuhr 2006). In dieser Zeit liegen auch die Ursprünge der Tanzwissenschaft und damit der Transformation des »tacit knowledge«, das auf der Ebene des eingelebten Körperwissens operiert, zu den elaborierten Tanztraktaten, in denen das Tanzwissen explikativ und diskursiv wird, damit lehrbar und in vieler Hinsicht akademisch (Lippe 1995). Die Spannung zwischen beiden Wissensordnungen bleibt indes bis heute erhalten und es ist keineswegs so, dass diese frühneuzeitliche Transformation im Sinne einer historischen Ablösung des prozeduralen, stummen Körperwissens durch wissenschaftliche Explikation zu verstehen ist. Im Gegenteil ist der Tanz geradezu ein Modellfall dafür, dass die Ebene des verkörperten Wissens, die stimmlose Beredsamkeit des Leibes (*eloquentia corporis*) (vgl. Košenina 1996) nicht nur der kreative Ausgang, sondern auch das Ziel aller explikativen Wissensanstrengungen darstellt. Eine radikale Trennung von praktischem Können (*techné*) und theoretischem Wissen (*theoría*), wie es für die meisten Wissenschaften kennzeichnend geworden ist, kann und darf es in der Sphäre des Tanzes nicht geben.

Für eine mögliche begriffstheoretische Annäherung an jenes spezifische Wissen im Tanz ist daher der Begriff vom »tacit knowlegde« oder besser »tacit knowing«, wie ihn der Chemiker und Philosoph Polanyi theoretisiert hat, durchaus hilfreich (Polanyi 1985). Denn dieser macht darauf aufmerksam, dass jenes Wissen nicht allein in der Erarbeitung von objektiven Kenntnissen oder gar der Zusammenstellung eines abstrakten Corpus aufgeht, sondern als Regel- und Erfahrungswissen an verschiedene Akte gebunden ist, also aktionsgeleitet ein Anwendungswissen darstellt. Tanzwissen lässt sich als »tacit knowing« gefasst in seiner dynamischen Struktur erkennen, geformt als gerichteter *Akt*, in dem die Akteure mehr wissen, als sie zu sagen wissen.

Diese erhellende Perspektive auf den Charakter von Wissen sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass dessen Aktionsgebundenheit von Diskursivitäten, Imaginationen und Codierungsabsichten geprägt ist und an Einzelpersonen ebenso geknüpft ist wie an Institutionen und mediale

Äußerungsformen. Tanzwissen tritt stets in einem Kreis von Tanzkünstlern, Choreographen, Ballettmeistern, Rezensenten, Zuschauern und Gelehrten, wie etwa Librettisten oder Philosophen u.a. auf, die es durch Übungen, verbale Anweisungen, Fingerzeige, ästhetische Ideale, Denkfiguren, Verbote und Regelzusammenhänge hervorbringen und zirkulieren lassen. Die Performativität des Wissens im Tanz ist als aktualisierende Arbeit am Körper einem vielschichtigen Regel- und Erfahrungswissen unterworfen, das empfindliche Vermittlungswege zwischen Rechtspersonen, Körpern, Lehrsätzen, ästhetischen Leitbildern und Regeln nimmt. In diesem Sinne changiert das Wissen stets zwischen impliziten und expliziten Akten. Deren Vermittlungswegen, ja, mitunter intermedialen Vermittlungsakten, ist dieser Band gewidmet.

Choreographie und Kultur

Tanzen folgt stets einer Choreographie. Der griechische *chorós*, der lateinische *chorus* (woher auch der ›Chor‹ stammt) meint ursprünglich: Tanzplatz, das hieß: der abgegrenzte Raum, wo der Kulttanz für die Götter stattfand. Als weitere Bestimmung kommt jedem Tanzen das Moment der *Situierung* zu: Der *chorós* ist eine ›eingeräumte‹, gerahmte Aufführungs- und Schaustätte von ›Körpern in Bewegung‹. *Choreographie* enthält ferner gr. *graphós*, *graphein*, das Schreiben, eigentlich: Ritzen, das Geschriebene, die Schrift. Tanzen ist Raumschrift, Raumritzung, die Zeichnung und Verschriftung des Raums – freilich nicht in Lettern, sondern in den ephemeren, unsichtbaren Spuren und Figuren, die in der tänzerischen Bewegung erzeugt werden – aufscheinend und verschwindend. Das ›graphische‹ Moment am Tanz, die flüchtige Tanzschrift ist es, die den Anschluss an andere Medien eröffnet: das Medium des expliziten Wissens, Notationen, Sprache, Bilder.

Innerhalb des europäischen Kontextes bedeutet dies etwas sehr Spezifisches, was für die kulturtheoretische und epistemologische Einordnung des Tanzes wichtig ist. In der griechischen Antike, besonders durch Aristoteles, wurde die Unterscheidung von sublunarer und supralunarer Welt etabliert. Sie enthält Basisannahmen für die Kosmologie, mit welcher der Tanz enge Beziehungen unterhält. Die Sphären oberhalb des Mondes enthalten die geordneten Bewegungen von Körpern, nämlich der Sterne, deren Choreographie nach den ewigen Gesetzen der Götter geregelt ist. Die Choreographie der Sterne ist durch Gleichförmigkeit (*homologia*), Maß, Zusammenstimmen (*symmetria*) und Harmonie (*harmonia*) bestimmt. Der Kosmos (seine Sphären) ist Musik, die Sterne tanzen. Darum ist *symphonia* der Klang des Himmels (vgl. G. Böhme 1986).

Diese durchaus metaphysische Voraussetzung entlässt einen wichtigen Schub von Verwissenschaftlichung: die Bewegung der Sterne choreographieren den engen Zusammenhang von Musik und Mathematik. Sie machen die Ästhetik des Himmels aus – als wahrhaft abgestimmte Bewegungen, die zusammen ein Ganzes, Harmonisches, Gestalthaftes, Schönes – eben *das in sich selbst unterschiedene Eine* (des Seins) bilden. Hier liegt der Ursprung

der abendländischen Ästhetik und Ontologie, die noch dasselbe sind. Alle Kunst, mag man zugespitzt sagen, hat ihr Vorbild am Tanz der Sterne. Das war die Lehre der Pythagoreer, die wesentlich durch Platon ins abendländische Denken eingespeist wurde. Die eigentümliche Symbiose von Mathematik und Harmonie der Bewegung zeigt, dass am Anfang der abendländischen Philosophie die Naturwissenschaften und die Ästhetik beinahe noch dasselbe sind. Wer tanzt, fügt sich nachahmend in die Ordnung des Kosmos ein, so wie der Naturforscher diese (objektive) Ordnung im Denken mitvollzieht. Doch dieses Mimetische muss man auch performativ denken: das Tanzen und das Denken bringen die Ordnung, die sie nachahmend mitvollziehen, zugleich erst hervor.

Die sublunare, also irdische Welt hingegen bezeichnet das dunkle Gewimmel der regellos durcheinander wirbelnden Körper, dem Chaos nahe, dem Logos fern. Hier gibt es wenig Ordnung und wenig Schönheit, sondern nur undurchsichtige, nicht abgestimmte, regellose, verknäulte Gemengelage – Körper also ohne Choreographie. Man darf sagen: die Erde – das ist die absolute Ferne zum Tanz, d.h. eben auch: Ferne zum Wissen und zur Wahrheit.

Den Menschen nannten die Griechen *ephēmeros*: Der, der dem Täglichen unterworfen ist, der Flüchtige. Die Römer bezeichneten ihn als *terrigenus*, von der Erde hervorgebracht. Die flüchtigen, erdhafte Menschen haben ein elementares, kulturübergreifendes Interesse, in diese Sphäre des Wirren und Dunklen Ordnungen zu installieren, das heißt: Kultur zu kreieren und zu stabilisieren. Man darf geradezu sagen, dass der Urakt der Kulturerzeugung die Choreographie ist – also der Versuch einer Mimesis des supralunaren Tanzes der Sterne, die gewissermaßen das Göttliche und Schöne als Modell für die Einrichtungen der Bewegungen irdischer Körper vorgeben.

Chorós – als eingegrenzter, überalltäglicher Raum des Kulttanzes für die Götter – : das ist zugleich ein Herunterholen des harmonischen Tanzes der Sterne auf die Erde; das ist Mimesis des Göttlichen und darin zugleich primordiale Kulturstiftung, insofern hier im *Modell*, im verkleinerten Maßstab, die mathematisch-harmonische Ordnung des Kosmos auf der dunklen Erde selbst dargestellt und installiert wird – in aller Empfindlichkeit.

Hierbei wird Wissen generiert und es wird Wissen verkörpert, also in das Fleisch der Körper eingeritzt/eingeschrieben. Man darf auch sagen: der Körper wird artikuliert. Und das ist von höchster Wichtigkeit für das genuin menschliche Interesse daran, die chaotischen irdischen Verhältnisse zu »kultivieren«, also ausgewogene Ordnungen und Regulationen zu kreieren, durch welche sich die wimmelnden und antagonistischen Bewegungen der Körper aufeinander *abstimmen*. Dies ist die ungeheure Bedeutung, die dem Tanz im Denken der Griechen zukommt. Doch für dieses kleine, lernfähige und erfinderische Volk wird das Abstimmen der heterogenen Kräfte auch als politische Form entdeckt: als Demokratie nämlich; als medizinische Ordnung: Abstimmung der Körpersäfte (*humores*); als theatrale Ordnung: Abstimmung menschlicher und göttlicher Widersprüche in der Katharsis der Tragödie; als agrikulturelle Ordnung: Abstimmung menschlicher Kulturarbeit mit den

Rhythmen der Erde und der Einrichtung des Himmels usw. *Kommensurabilität* der Bewegungen: darum zuerst ging es den Griechen, in der Kosmologie ebenso wie im Tanz. Was im harmonischen Reigen der Sterne aufging, war zugleich ein Wissen des Tanzes. Tanzen hieß darum immer auch: den Logos des Tanzes herauszuarbeiten. Eben dies, unter anderen historischen Bedingungen, ist Thema des Bandes »*Wissenskultur Tanz*«.

Szenen kulturellen Wissens

Das aufkommende Interesse, Tanz überhaupt als Wissenskultur zu begreifen, wundert nicht angesichts des gesellschaftlichen und disziplinübergreifenden Interesses und zahlreicher Forschungen über die Merkmale und Dynamiken von Wissen, mit denen sich unsere Wissensgesellschaft über sich selbst verständigt. Kultur- und wissenschaftshistorische Studien sind dabei längst zu der Einsicht gelangt, dass Wissen keinem Corpus objektiver Wahrheiten gleichkommt, sondern anthropologisch bestimmt ist und durch soziale und performative Handlungszusammenhänge generiert wird (vgl. Knorr Cetina 1984; Eklana 1986). Auch naturwissenschaftliche Erkenntnisse sind gleichsam fluktuierend, denn auch ihr Wissen bildet sich in sogenannten Wissenskulturen (Knorr Cetina 2002) heraus. Diese bestimmen darüber, »wie wir wissen, was wir wissen« (ebd.: 11), was sich etwa an Performanzen von Versuchsanordnungen und ihren bildgebenden Verfahren und Aufzeichnungstechniken analysieren lässt, die entscheidend das durch sie erklärte Wissen (vgl. Rheinberger 2006; Daston/Galison 2007) bestimmen.

Der Umbau gegenwärtiger Wissenskulturen, ihre zunehmenden Vernetzungen bei gleichzeitiger Spezifität *und* Veränderlichkeit sowie ihre medialen Anverwandlungen an technologische Entwicklungen, bilden den Kontext, nun auch Wissen im Tanz als hybride, stets veränderbare, dynamische und kulturell widerständige Wissensform anzuerkennen. Vor dem Hintergrund eines expliziten, klassisch epistemischen Wissens, dem Erkenntnis zukommt, konturiert sich dasjenige im Tanz als eines heraus, das nicht nur mit den kulturellen und ästhetischen Praktiken des Körpers aufs engste verbunden – also implizit ist – sondern mit außergewöhnlichen Wirkungsweisen übereinkommt: Gleichsam unstet und veränderlich trägt es Eigenschaften des Unvorhersehbaren. Aus dieser Wirkungsspezifität heraus, so nehmen einige Autoren an, spielt es in das kulturelle Denken das Potentielle, Unkontrollierte und Widerständige, ein möglich anderes Wissen hinein.

Das Wissen der Körper selbst, die sich in abgestimmte, eingeübte und geregelte Bewegung setzen, und das Wissen, nach welchen Regeln, Übungen und Abstimmungen die Körper in Bewegung gesetzt werden können: durchaus ist diese Doppelstruktur auch ein Ursprung der europäischen Wissenschaften, der Ästhetik, der Technik, der Naturwissenschaft. Denn *techné* bezeichnet nichts anderes als das Können, etwas nach Regeln ins Werk zu setzen und zu verrichten, sie ist ein Vermögen (*dynamis*), gleichgültig ob es sich um das Spiel der Kithara, den Hausbau, Bienenzucht,

Wasserversorgungsanlagen oder eben um Tanz handelt. Immer geht es, im Verständnis der Griechen, darum, in das Chaos (nach Hesiod: der Urzustand) der Körper und Flüsse »Regulationen« einzubauen, Ordnungen zu etablieren, den Logos zu verbreiten, also Wissen zu verkörpern und »Kultur« (*cultura*) zu stabilisieren, im Raum und in der Zeit. Darum sind die Raum- und die Zeitkünste so fundamental.

Zu einer »regelgerechten« Wissenskultur formierte sich der Tanz am französischen Hof Ludwig des XIV. und zwar mit der Gründung der Pariser *Académie royale de danse* (1661). Die gesellschaftliche und höfische Praxis des Tanzens erfuhr mit diesem historisch einschneidenden Ereignis schrittweise eine Akademisierung, die zunächst im Zeichen der Zentralisationsbestrebungen des Königs eine spezifische Ordnung und Systematisierung der Schritte und ihrer Aufführungskunst einsetzte. Tanz wurde in den absolutistischen Machtbereich des Königs eingefügt. In monatlichen Zusammenkünften berieten sich 13 berufene Tanzmeister laut den Statuten der Akademie (»*Lettres Patentes*« 1662) über die Förderungsoptionen und Normierungen der Tänze. Dabei gehörte es zu den Aufgaben der Akademisten, das Training der Tänzer für die königlichen Hofballette ebenso zu bestreiten wie jene über 200 Hoftanzmeister aus ganz Paris zu unterweisen. Der dergestalt distribuierte Lehrcorpus der Hoftänze zielte auf eine Kultivierung und Ästhetisierung von Tanz, mit der sich seine Kunst-Ausübung körpertechnisch verfeinern und kontrolliert verbreiten lassen sollte.

Aber nicht allein die Praxis, also das Lernen und Proben von Tänzen wurde Regeln unterzogen, vielmehr wurden Tänze durch systematisch erstellte Notationen überwacht. Verschiedene Notationssysteme wurden in Auftrag gegeben, um Tänze aufzuzeichnen u.a. an Pierre Beauchamp, der auf Geheiß des Königs seit 1674 ein solches erarbeitete. Allerdings war das primäre Ziel nicht, bereits existierende Tänze zu notieren, sondern – entgegen dem Gedanken einer Konservierung – per Notat sollten neue Tänze aufgezeichnet und somit schriftlich allererst entworfen werden. Aufgabe der Akademisten blieb es, die niedergeschriebenen Tänze zu begutachten und ihre Ausführung zu überwachen. Die höfische Praxis des Tanzes wurde mit der *Académie royale de danse* somit nicht nur in ihrer sozialisierenden Funktion professionalisiert, vielmehr wurde ihre körpertechnische Kunstausbildung in eine Wissenskultur überführt, in der sie sich mit anderen Kulturtechniken wie dem Entwerfen, Schreiben und Bewerten verschränkte. Das praktizierte Körperwissen generierte sich entscheidend über das Medium der Schrift. Fortan stand das Notat dem Erlernen von Tänzen vor und prägte die Vermittlungskunst, Tänze zu lehren und zu lernen.

Zwei Bildensembles

Es erwuchs eine performative Wissenspraxis, die sich über Vorschriften und Leitbilder entfaltete, die uns heute u.a. in Stichen überliefert ist und in ihren abgebildeten kulturellen und ästhetischen Handlungsräumen vor

Augen steht. Eine historische Szene der sich etablierenden Wissenskultur des Tanzes zeigt der Stich *Grown Gentlemen taught to dance* von 1768 nach dem Originalgemälde von John Collet.³ Zu sehen ist die Szenerie einer Tanzstunde in einem englischen aristokratischen Salon. Tanzlehrstunden dieser Art gehörten seit dem 17. Jahrhundert zum höfischen Leben und zählten spätestens mit Beginn des 18. Jahrhunderts zum bürgerlichen Kanon einer gemäßen körpertechnischen und sozialisierenden Ausbildung.



Abbildung 1: John Collet: *Grown Gentleman Taught to Dance* (1768)

3 | Engraved after an original picture of Mr. John Collet in the possession of Mr. Smith. Printed for John Smith, Nr. 2, 35 in Cheapside, & Robert Sayer Nr. 53 in Fleet Street, 20. August 1768 / Lincoln Kirstein Collection. (Moore 1965: 21).

Schon auf den ersten Blick treten die Differenzen der beiden agierenden Körper hervor (vgl. Abb. 1). Ein Tanzmeister lehrt mit klarem Fingerzeig und beinahe starrem Blick seinen etwas dicklichen Eleven eine Schrittpartie. Tanzen – so führt die Szene vor Augen – muss gelernt sein und – gleich ob als theatrale oder gesellschaftliche Disziplin – gelehrt werden: Und zwar nicht allein um der richtigen Schritte und gekonnten Koordination des Körpers wegen, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts längst versierten körpertechnischen Maßstäben folgen, sondern allein schon um der rechten Körperhaltung und ›akademischen‹ Aufrichtung willen. Die ›rechte Körperhaltung‹ verkörpert die Figur des Tanzmeisters in beinahe übertriebener Steife. An sein Vorbild sucht sich der körperlich gedrungene und voluminöse Schüler anzugleichen. Die Besonderheit des Stiches liegt in zweierlei: zum einen versammelt der salonähnliche Raum alle konstitutiven Elemente, die auf den Akt der Wissensvermittlung im Zentrum des Bildes konzentriert und bezogen sind. Die ›Tanzstunde‹ tritt dabei als reine Lehrstunde auf, deren Umgebung kein gesellschaftliches Leben aufweist.



Abbildung 2: Frontispiz von Louis Bonins *Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz=Kunst* (1712)

Diese Differenz wird deutlich mit Blick auf das Titelblatt des Tanztraktats von Louis Bonin (ca. 1645-1716) »*Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz=Kunst*« (1712), in der die Lehrstunde in das gesellschaftliche Setting eines Gelehrten-Salons eingebettet erscheint (vgl. Abb. 2).⁴ Das Kupfer-

4 | Bonin war von 1704-07 als Hoftanzmeister bei Herzog Wilhelm von Sach-

blatt trägt die *inscriptio* des Tanztraktats. Auch hier wird ein aufstrebender Bürger in die »galante Tanzkunst« durch einen Tanzmeister eingewiesen, im Sinne eines »höchst-nützlich^{es} Exercitium[s]«. Die Schrittkombination des Scholars verkörpert die erwünschte Zierlichkeit und Leichtigkeit in aufrechter Haltung auf Fußspitzen. Der Tanzmeister gibt in einigem Abstand mit einem Fingerzeig eine Anweisung. Gerahmt ist die Szene durch ein »galantes« Paar in Conversation am Fenster und einer sitzenden Gesellschaftsgruppe im Hintergrund.

Anders auf dem Stich von 1768 (vgl. Abb. 1): Obwohl die Tanzstunde eine den Bürger sozialisierende Praxis markiert, spielen in seine Szene theatralisierende Momente hinein, durch die die Ausübung des Tanzes in ein Setting von Darstellung und Wahrnehmung eingefügt wird. Angezeigt ist, dass der Tanz nicht allein eine Körpertechnik des sozialisierten Bürgers ist, sondern längst einer theatralen Praxis zugehört. So wacht über den Schrittpartien zwischen Meister und Schüler an der Rückwand des Raumes das Gemälde einer Ballerina. Perspektivisch auf Hauptachse des Bildes angeordnet, spielt ihre Körperfigurine ein ästhetisches Körperbild in das Szenario hinein, das mit Blumenkranz und leichter *Arabesque* als Leitbild tanzästhetischer Darstellung fungiert.

Die gesamte Bildkomposition spannt über die Tiefe der Mittelszene hinweg Beziehungen zwischen den verschiedenen kulturellen Instanzen und Medien, über die sich Tanz als gesellschaftliche und ästhetische Praktik im 18. Jahrhundert ausbildet. Gemeinsam bilden sie dessen kulturellen Wissenscorpus: ein Musik-Notationsblatt auf der hinteren Wand des Raumes, die Geige in den Händen des Musikers, Bücher und ein weiteres Notationsbuch zu dessen Füßen in der vorderen Bildhälfte, sowie ein Buch in der Rocktasche des Schülers gliedern die Szene, gerahmt durch einen Zuschauer auf der hinteren Bank und eben den spielenden Musiker, beide an den Rändern des Raumes. Während der eine aufmerksam blickt, spielt der andere gleichsam versunken seine Melodien. Beide treten nicht allein in der Funktion auf, das mimetische und belehrende Geschehen in der Mitte des Raumes zu begleiten, sondern sie spielen sich in das Szenario des Tanzens hinein. In seiner kompositorischen Ordnung führt der Stich in die Kulturalität des Tanzes ein, die ihm als gesellschaftliche Praktik und als ästhetischer Raum zukommt. Der Stich zeigt alle zentralen kulturellen Techniken und Medien, in denen sich der Tanz als gesellschaftliche und ästhetische Praxis gleichermaßen ausbildet: Körper, Geste, Schrift und Bild. Musik und Sprache finden sich ikonisch repräsentiert.

sen-Eisenach in Eisenach tätig, ab 1707 wird er als Universitätsanzmeister in Jena verzeichnet. Sein Tanzlehrbuch, zu dem sein Schüler »Meletaon« (d.h. Johann Leonhard Rost) einen »Vorbericht« verfasste, zieht rückblickend Bilanz seiner langjährigen Erfahrung als Tanzmeister. Das Traktat führt die Prinzipien und Grundsätze der französischen »galanten Tanzkunst« im gesellschaftlichen und theatralen Bereich aus (vgl. Mourey 2008: 184ff.).

Wissen im Tanz, so macht der Stich anschaulich, korporiert sich aus und in interpersonalen Bezügen zwischen Körpern, Gesten und Blicken und durch ein intermediales Ensemble räumlicher Anordnungen und Strukturen, die aus körperlichen Weisungen und jenen der Schrift (Sprache) und dem Bild hervorgehen. Jenes intermediale Ensemble gliedert und strukturiert das mimetische Wissensfeld des Tanzen-Lernens mit seiner hier ange deuteten Sequenz eines Vor- und Nachmachens von Schritten und Haltung. Anschaulich wird eine Kultivierung und Medialität der Wissenspraxis Tanz, dessen Körperpraxis in andere ästhetische Praktiken und Kulturtechniken wie Musizieren, Schreiben und Lesen, Beobachten und Maßhalten einge lassen ist. Das Bewegungswissen wird in ihnen gewonnen und über ihre ästhetischen und sozialen Vorbilder präfiguriert.

Wissensakte

Motiviert durch die tanzhistoriografische Studie über kulturelle Wissensfiguren im Bühnentanz (vgl. den Beitrag von S. Huschka in diesem Band), sucht der Sammelband in die weitläufigen Diskussionen über Wissensdynamiken einzugreifen, um verschiedene Wissensfiguren zu untersuchen und ihr Konglomerat aus begriffstheoretischen, theatergeschichtlichen, bewegungswissenschaftlichen, sportphilosophischen, tanz-, kultur- und musikwissenschaftlichen sowie soziologischen Überlegungen vertiefend zu betrachten. Den hierüber zusammengetragenen *Akten des Wissens* ist es dabei vor allem an historischen und zeitgenössischen Auftritten, Diskursen, Szenographien und Systemen von Wissen gelegen, kurz an ihren Vermittlungsakten, die getragen werden von *Anschauungen von Bewegung durch Geste/Bild/Stimme*, einem *Verständnis von Körper-Bewegung*, von *Spieleformen* und *Denkfiguren*. Die Beiträge versammeln daher neben unterschiedlichen Wissenschaftsdisziplinen auch Einblicke in verschiedene künstlerische Praxisfelder (Re/Konstruktion, Improvisation). Methodologisch aufgefüchert widmet sich der Band also dem Fundus der Wissenskultur Tanz und seinen stets am Werk seienden Akten, um deren Praktiken und Diskurse materiell und theoretisch einsichtig aufzuzeigen.

Versammelt finden sich unterschiedliche Formate – Aufsätze, Interview, Bericht einer *lecture performance* –, die auf ein Anfang 2008 praktizierten Wissensforum in den Berliner *Sophiensaelen* zurückgehen. Dort kamen Tänzer, Choreographen und Wissenschaftler verschiedener Stile und Disziplinen zu den dreitägigen *Akten des Wissens* zusammen, um gemeinsam der *Kunst der Vermittlung* durch *lecture performances*, Improvisationen, *lecture demonstrations* und Vorträge nachzugehen und über die Ausformungen und Tragweiten von Wissen zu diskutieren. Als angewandtes Projekt heterogener Wissenskulturen konzipiert, umspannte das interdisziplinäre Symposium historische und zeitgenössische Perspektiven und suchte sich an jene im 18. Jahrhundert noch praktizierte hybride Wissenskultur von Kunst und Wissenschaft anzuschließen. Die in der Zeit der Aufklärung noch teilweise

bestehende Durchmischung von Kunst- und Wissenschaftskulturen nahm das Symposium zum Anlass, Theoretiker und Praktiker in einen Raum der Präsentation und Reflektion zusammen zu führen.

Der Band spiegelt die Pluralität der aufgeführten Wissensbezüge und ihre Performativitäten nur ansatzweise wider und doch findet sich die Interdisziplinarität des Symposiums repräsentiert. Ich möchte daher ausdrücklich allen Künstlern und Wissenschaftlern danken, die mit ihrer Offenheit und ihrem Interesse an dem Thema jeweils eigene Aspekte gestaltet und bearbeitet haben. Vor allem jenen Autoren sei gedankt, die aus ganz anderen Disziplinen scheinbar wenig über den Tanz zu wissen meinten, indessen dem Nachdenken über kulturelle und künstlerische Verfahren von Wissen intensiv gefolgt sind, um zu erhellenden Einsichten für die intermedial-körperliche Praxis des Tanzes zu gelangen. Im Sinne einer methodologisch heterogenen Tanzwissenschaft, die ihren Gegenstand ohnehin dem Interdisziplinären und Intermedialen verdankt, möge der Leser für sich bedeutsame Einblicke in die Wissenskultur Tanz gewinnen.

Dieser Band konnte allein durch die Hilfe vieler Personen, ihrem Engagement und Dank der finanziellen Unterstützung einzelner Institutionen zu Stande kommen. Die DFG sowie der Tanzplan Deutschland haben mit ihrer Publikationsförderung den Druck ermöglicht. Mein herzlicher Dank gilt überdies Simone Willeit, deren engagierte und gewissenliche Redaktion das Manuskript erst in die richtige Form überführt hat. Dem transcript Verlag sei für die stets freundliche, geduldige und kompetente Betreuung des Buchprojekts gedankt.

Die hier vorgestellten Praktiken und Diskurse betreffen alle mittelbar das Körper- und Bewegungswissen einer choreographischen Kunst, die im Streben nach dem Eigenen dem Anderen stets besonders verbunden ist – auch im Streben nach Erkenntnis. In diesem Sinne ist dieser Band jenen Lesern und Interessierten, Wissenden und Unwissenden gewidmet, die sich auf das Abenteuer einlassen wollen, die Bewegungen des Geistes zu ordnen, um in diesem Sinne selber zu choreographieren.

Berlin, Februar 2009

Hartmut Böhme, Sabine Huschka

Literatur

- Baxmann, Inge (Hg.) (2008): *Körperwissen als Kulturgeschichte: Die Archives Internationales de la Danse (1931-1952)*, München: K. Kieser.
- Birringer, Johannes/Fenger, Josephine (Hg.) (2005): *Tanz im Kopf. Dance and Cognition*, Jahrbuch Tanzforschung 15, Münster: Lit.
- Böhme, Gernot (1986): »Symmetrie: Ein Anfang mit Platon«. In: Bernd Krimmel (Hg.), *Symmetrie in Kunst, Natur und Wissenschaft. Katalog der Ausstellung Mathildenhöhe*, Bd. 1, Darmstadt: Mathildenhöhe, S. 9-17.
- Bonin, Louis (1996): *Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz=Kunst*, (Faksimile d. Erstausgabe Frankfurt/Leipzig 1712), hsrsg. v. Claudia Jeschke in der Reihe Documenta Choreologica, Berlin: Edition Hentrich.
- Greco, Emio (2007): *Capturing intention: documentation, analysis and notation research based on the work of Emio Greco*, Amsterdam: Amsterdamse Hogeschool voor de Kunsten.
- Daston, Lorraine/Galison, Peter (Hg.) (2007): *Objektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dijksterhuis, Eduard J. (1956): *Die Mechanisierung des Weltbildes*, Berlin/Göttingen/Heidelberg: Springer.
- Eichberg, Henning (1977): »Geometrie als barocke Verhaltensnorm. Fortifikation und Exerzitien«. *Zeitschrift für Historische Forschung* 4, S. 17-50.
- Ders. (1989): *Festung Zentralmacht und Sozialgeometrie. Kriegsingenieurwesen des 17. Jahrhunderts in den Herzogtümern Bremen und Verden*, Köln: Böhlau.
- Gebuhr, Ralf (2006): »Festung und Repräsentation. Zur Sozialgeometrie-These von Henning Eichberg«. In: Torsten Meyer/Marcus Popplow (Hg.), *Technik, Arbeit und Umwelt in der Geschichte*, Münster u.a.: Waxmann, S. 181-200.
- Elkana, Yehuda (1986): *Anthropologie der Erkenntnis. Die Entwicklung des Wissens als episches Theater einer listigen Vernunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gehm, Sabine/Husemann, Pirkko/von Wilcke, Katharina (Hg.) (2007): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: Transcript Verlag.
- Jeschke, Claudia (2007): »Re-Konstruktionen: Denkfiguren und Tanzfiguren: Erfahrungen im Umgang mit tänzerischer Kompetenz. Nijinskys FAUNE«. In: Sabine Gehm/Pirkko Husemann/Katharina von Wilcke (Hg.) (2007), S. 181-192.
- Knorr-Cetina, Karin (1984): *Die Fabrikation von Erkenntnis: zur Anthropologie der Naturwissenschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Dies. (2002): *Wissenskulturen: ein Vergleich naturwissenschaftlicher Wissensformen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Košenina, Alexander (1995): *Anthropologie und Schauspielkunst. Studien zur »eloquentia corporis« im 18. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.

- Lippe, Rudolf zur (1995): *Naturbeherrschung am Menschen*, 2 Bde., Hamburg: Syndikat.
- Mayr, Otto (1987): *Uhrwerk und Waage. Autorität, Freiheit und technische Systeme in der frühen Neuzeit*, München: C.H. Beck.
- Moore, Lillian (1965): *Images of the Dance: Historical Treasures of the Dance Collection 1581-1861*, New York: New York Public Library.
- Mourey, Marie-Thérèse (2008): »Die Tanzkunst im Spiegel der gedruckten, deutschsprachigen Quellen«. In: Rebekka von Mallinckrodt (Hg.), *Bewegtes Leben. Körpertechniken in der Frühen Neuzeit*, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, S. 284-294.
- Polanyi, Michael (1969): *Knowing and Being*, Chicago: University of Chicago Press.
- Ders. (1985): *Implizites Wissen (The tacit dimension)*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2006): *Epistemologie des Konkreten: Studien zur Geschichte der modernen Biologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ryle, Gilbert (1946): »Knowing how and knowing that«. *Proceedings of the Aristotelian Society* 46, S. 1-16.
- Ryle, Gilbert (1949): *The Concept of the Mind*, London: Hutchinson, S. 1-10.