

Körper und Gedächtnis

Mimésix baut auf dem Umstand auf, dass die Körper- und Bewegungsgeschichte im Tanz in hohem Masse über den praktischen Vollzug abläuft: von Körper zu Körper, durch Nachahmung und basierend auf der Gedächtnisleistung des Körpers.³¹ Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun lenken den Fokus auf den Körper als eine ›Materialbasis‹ im Sinne von gespeicherten Bewegungsmustern und Körperbildern, die sich neuerlich mittels physischen und diskursiven Praktiken artikulieren lassen. Sie greifen dafür zurück auf ihren eigenen Erfahrungsschatz, den sie sich im Laufe ihrer Karrieren im Studio, auf der Bühne und als Zuschauende angeeignet haben. Paul Connerton hat dafür den Begriff der ›properties of the body‹³² entwickelt im Sinne eines sozialen, habitualisierten Gedächtnisses. Es deckt sich mit der ›appropriation‹, der Verbindung von Wahrnehmung und Besitz, die Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun in *Mimésix* veranschlagen sowie dem ›Besetzt-Sein‹ der Körper als immer schon archivarische.³³ Die Frage, wie ein solcher ›Besitz‹ in den Körper kommt, dort gespeichert wird und wieder abgerufen werden kann, ist grundlegend für die tänzerische Praxis und kommt bei jedem von Foofwa und Lebrun stark gemachten Akt der Mimesis zum Tragen – also immer dann, wenn Choreografierende den Tänzerinnen und Tänzern etwas lehren, und noch viel grundlegender immer schon im Tanzen selbst: Es basiert auf einem Erinnerungsvermögen, das den Körper eine Bewegung wiederholen lässt. Inwiefern es sich dabei um ein Gedächtnis des Körpers handelt und inwieweit der Begriff

31 | Vgl. dazu auch die Kapitel *Überlieferung und Rekonstruktion und Dokumente und Dokumentationen im Tanz*.

32 | Connerton zeichnet eine habitualisierte Form des kulturellen Gedächtnisses nach, die er im und am Körper situiert: »This memory takes place on the body's surface and in its tissues, and in accordance with levels of meaning that reflect human sensory capacities more than cognitive categories. [...] culture happens as and in the lived body.« Vgl. Connerton, Paul: *The Spirit of Mourning. History, Memory and the Body*. Cambridge 2011, hier insbesondere S. ix (Hervorhebung im Original).

33 | Vgl. Foofwa d'Imobilité in: Glon/Suquet: *Foofwa d'Imobilité* 2011, S. 5.

des ›Körpergedächtnisses‹ für die choreografischen Historiografien fruchtbar ist, soll im Folgenden diskutiert werden.

Historisch lassen sich zahlreiche Metaphern nachweisen, die den Körper als Medium des Gedächtnisses markieren beziehungsweise ein Gedächtnis mit »unterschiedlicher körperlicher Beteiligung und unterschiedlicher Entfernung vom reflektierenden Bewusstsein« bezeichnen, wie Aleida Assmann schreibt.³⁴ Es handelt sich dabei insbesondere um Schriftmetaphern, die Assmann in räumliche und zeitliche Formen unterteilt, wobei insgesamt das Aufschreiben und Einschreiben von Erinnerungen in den Körper die ältesten (und immer noch aktuellsten) Metaphern des Gedächtnisses bilden.³⁵ Assmann stellt fest, dass sich Erinnerung grundsätzlich »direkter Beschreibung« verschließe und in die Metaphorik dränge.³⁶ Dabei würden die Metaphern historisch den Wechsel der Medien, der materiellen Aufschreibesysteme und Speichertechnologien widerspiegeln. Insgesamt erzielen sie ihre Wirkung durch lange Gewöhnung, unbewusste Einlagerung oder auch unter dem Druck von Gewalt sowie zeichnen sich durch Stabilität und Unverfügbarkeit aus.³⁷ Neben zeitlichen und räumlichen Formen eruiert Assmann weitere Verbindungen von Körper und Gedächtnis in Metaphern des Verschluckens, Wiederkäuens und Verdauens.³⁸ Die Metapher des Einbrennens zählt Assmann

34 | Assmann: *Erinnerungsräume* 2006, S. 242. Weiter auch Arnd Beise: »[A]lle Rede vom ›Körpergedächtnis‹ [ist] bisher eigentlich stets metaphorische Rede.« Vgl. Beise, Arnd: ›Körpergedächtnis‹ als kulturwissenschaftliche Kategorie. In: Bannasch, Bettina; Butzer, Günter: *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*. Berlin/New York 2009, S. 22.

35 | Assmann: *Erinnerungsräume* 2006, S. 151. Räumliche Metaphern für Gedächtnis sind beispielsweise die Wachstafel (Platon), das Siegel (Aristoteles), die Herz-Tafel als ein ›Ins-Herz-Schreiben‹ (Bibel), das Palimpsest (Thomas DeQuincey), der Wunderblock (Freud). Sie haben etwas Beständiges, Dauerhaftes an sich, sind jedoch nicht immer konstant und bewusst verfügbar. Zeitliche Metaphern hingegen betonen das Vergessen, die Diskontinuität und den Verfall. Assmann unterscheidet weiter externe räumliche Metaphern, zu denen sie Bibliotheken, Archive, Tempel und Museen zählt ebenso wie Freuds ›Ausgrabungen‹ im Sinne des Psychoanalytikers als Archäologen. Vgl. Assmann: *Erinnerungsräume* 2006, S. 158-164.

36 | Assmann: *Erinnerungsräume* 2006, S. 150.

37 | Assmann: *Erinnerungsräume* 2006, S. 242.

38 | Bereits Augustin bezeichnete das Gedächtnis als ›Magen der Seele‹ und das Erinnern als körperlichen Vorgang des Verdauens. Nietzsche verwendete ebenfalls Körperbilder als Metaphern, wie die Ernährung als ›Einverleibung‹ oder die Verdauung als ›Einverseelung‹; Historismus, Langeweile und Müßiggang bezeichnete er als ›Verdauungsstörungen‹. Vgl. Assmann: *Erinnerungsräume* 2006, S. 166-167.

zum geläufigsten Instrumentarium der Mnemotechnik. Wunden, Narben und Schmerzen kommen dabei nicht nur im Hinblick auf Macht, Sozialisation und Institution, wie in Nietzsches *Genealogie der Moral*³⁹ zum Tragen, sondern insbesondere auch im Zusammenhang mit der Traumaforschung, mit Affekt und psychosomatischen Erkrankungen. In diesem Zusammenhang ist die Metapher des ›Körpergedächtnisses‹ denn auch besonders präsent.⁴⁰

In den letzten Jahren kann eine vermehrte Aufmerksamkeit für die Konzeption eines körpereigenen, nicht-cerebralen Gedächtnisses festgestellt werden. Wie ein solches verstanden werden kann, wird in einer wachsenden Zahl an Studien unterschiedlicher Disziplinen entwickelt und kontrovers diskutiert.⁴¹ Je nach methodischer Ausrichtung wird anstelle von ›Körpergedächt-

39 | Nietzsche, Friedrich: *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Band 5, hg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München 1988.

40 | Vgl. dazu Beise: ›Körpergedächtnis‹ 2009, S. 21. Zum Körper als Gedächtnis des Unbewussten nach Freud und zu den Körperformeln nach Warburg vgl. Zumbusch, Cornelia: ›Gesteigerte Gesten‹. Pathos und Pathologie des Gedächtnisses bei Warburg und Freud. In: Bannasch, Bettina; Butzer Günter (Hg.): *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*. Berlin/New York 2009, S. 269-289. Körperliche Toposformeln in der Geschichte des Modernen Tanzes nach Aby Warburg arbeitete Gabriele Brandstetter heraus, vgl. Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a.M. 1995.

41 | Vgl. exemplarisch aus kulturwissenschaftlicher Perspektive: Bannasch, Bettina; Butzer, Günter (Hg.): *Übung und Affekt. Formen des Körpergedächtnisses*. Berlin/New York 2009; Connerton: *The Spirit of Mourning* 2011; Frey Steffen, Therese (Hg.): *Körpergedächtnis//Gedächtniskörper*. In: *Figurationen Gender Literatur Kultur*. Nr. 1/9, Köln/Weimar/Wien 2008; Öhlschläger, Claudia; Wiens, Birgit (Hg.): *Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung*. Berlin 1997; Weigel, Sigrid: *Bilder des kulturellen Gedächtnisses. Beiträge zur Gegenwartsliteratur*. Dülmen-Hiddingsel 1994. Aus tanzwissenschaftlicher Perspektive vgl. exemplarisch Baxmann/Cramer: *Deutungsräume* 2005; Berger, Christiane: *Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*. Bielefeld 2006; Bräuninger, Renate: *Tanz zwischen Muskelgedächtnis und Bilderschrift*. In: Birringer, Johannes; Fenger, Josephine (Hg.): *Tanz im Kopf. Dance and Cognition*. Jahrbuch Tanzforschung, hg. v. Gesellschaft für Tanzforschung. Bd. 15, Berlin 2005, S. 143-151; Brinkmann, Stephan: *Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz*. Bielefeld 2013; Paterson, Mark: *On ›Inner Touch‹ and the Moving Body. Aisthêsis, Kinaesthesia, and Aesthetics*. In: Brandstetter, Gabriele; Egert, Gerko; Zubarik, Sabine (Hg.): *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*. Berlin/Boston 2013, S. 115-131; Schulze, Janine: *Erinnerungsspuren – Auf der Suche nach einem genderspezifischen Körpergedächtnis im zeitgenössischen Bühnentanz*. In: Öhlschläger, Clau-

nis« auch von ›Leibgedächtnis‹⁴² oder von ›kinästhetischem Gedächtnis‹⁴³, von ›muscular‹ oder ›muscle memory‹⁴⁴ gesprochen. Im therapeutischen Bereich sowie in der Anthropologie wird außerdem das Konzept des ›Embodiments‹ verwendet.⁴⁵ Gemeinsam ist allen Konzeptionen, dass sie unter den Aspekten der Wahrnehmung, Selektion, Speicherung, Aufbewahrung und Abrufung einen Erinnerungsvorgang untersuchen, der auf einem impliziten Erfahrungszugriff basiert. Über den rein physiologischen Vorgang hinaus wird damit versucht, ein Verhältnis von Körper und Welt zu fassen und zu beschreiben.⁴⁶

dia; Wiens, Birgit (Hg.): Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Berlin 1997, S. 219-234; Siegmund, Gerald: Das Gedächtnis des Körpers in der Bewegung. In: Klepacki, Leopold; Liebau, Eckhart (Hg.): Tanzwelten. Zur Anthropologie des Tanzes. Münster 2008, S. 29-44; Siegmund, Gerald: Archive der Erfahrung 2010; Wehren, Julia: Überlegungen zum Körper als Archiv. In: www.performap.de, Juni 2014, S. 1-8, <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa-172664>, 21.09.2015; Witte, Maren: Anders wahrnehmen als man sieht. Zur Wahrnehmung und Wirkung von Bewegung in Robert Wilsons Inszenierungen von Gertrude Steins ›Doctor Faustus Lights the Lights‹ (1992), ›Four Saints in Three Acts‹ (1996) und ›Saints and Singing‹ (1997). Berlin 2006. Weiter veröffentlichte beispielsweise die Zeitschrift *tanz* (vormals *ballett international – tanz aktuell*) verschiedene Artikel zu der Thematik, vgl. Odenthal, Johannes: Erinnern und Vergessen. In: *ballett international – tanz aktuell*. Nr. 9, 2005, S. 28-31; Servos, Norbert: Körpergedächtnis. Body Thoughts – Tanzen macht schlau. In: *ballett international – tanz aktuell*, Nr. 5 (2003), S. 21-25 sowie das Themenheft: *ballettanz erinnert sich an das Gedächtnis des Tanzes*. In: *ballett international – tanz aktuell*. Nr. 5, 2009. Zu weiteren Untersuchungen insbesondere auch aus phänomenologischer Perspektive vgl. die nachfolgenden Fussnoten.

42 | Vgl. beispielsweise Koch, Sabine C. et al. (Hg.): *Body Memory, Metaphor and Movement*. Amsterdam/Philadelphia 2012. Zu phänomenologischen Zugängen zum Körpergedächtnis vgl. weiter auch Siegmund: *Das Gedächtnis des Körpers* 2008.

43 | Vgl. beispielsweise Sheets-Johnstone, Maxine: *Kinesthetic Memory*. In: *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*. Exeter 2009, S. 253-277.

44 | Vgl. beispielsweise Friedman: *Oral History A Go-Go* 2010.

45 | Koch et al.: *Body Memory* 2012; Caysa, Volker: Körperliche Erkenntnis als empirische Körpererinnerung. In: Bockrath, Franz; Boschert, Bernhard; Franke, Elke (Hg.): *Körperliche Erkenntnis. Formen reflexiver Erfahrung*. Bielefeld 2008, S. 73-85; Csordas, Thomas J.: *Embodiment as a Paradigm for Anthropology*. In: *Ethos*. Nr. 18/1, 1990, S. 4-47.

46 | Vgl. dazu die Auswahl verschiedener Konzepte von Körpergedächtnis in Siegmund: *Das Gedächtnis des Körpers* 2008.

Seit den 1990er Jahren ist ein regelrechter Gedächtnisboom quer durch die wissenschaftlichen Disziplinen zu beobachten.⁴⁷ ›Gedächtnis‹ ist mithin zu einem Leitbegriff kulturwissenschaftlicher Ausrichtung geworden und darüber hinaus zu einem transdisziplinären Forschungsparadigma. Aleida Assmann spricht in dem Zusammenhang von einer ›Gedächtnis-Baustelle‹, in der die ›disziplinären Einzelzugänge‹ längst nur noch in einer ›arbeitsteiligen Form‹ zu erforschen seien.⁴⁸

Nebst der Neurologie, Physiologie, Psychologie, Psychoanalyse und -therapie sowie der Soziologie nimmt sich auch die historische Forschung dem Gedächtnis hinsichtlich seiner Zuverlässigkeit beziehungsweise Unzuverlässigkeit im Abgleich mit schriftlichen Quellen an und rückt darüberhinaus symbolische Formen des Gedächtnisses wie Monumente und Riten in den Fokus, in denen Vergangenheit ›nach den Bedürfnissen ihrer Gegenwart und abgestimmt auf aktuelle Zukunftsorientierungen‹ (re-)konstruiert wird.⁴⁹ Vergleichsweise jung ist die Gedächtnisforschung der Literatur-, Kunst-, Theater- und Tanzwissenschaft.⁵⁰ Sie untersucht zum einen wie Erinnerung und Vergessen in der Kunst thematisiert und reflektiert werden; zum anderen wie sich in Texten, Bildern, Vorstellungen und Praktiken ein kulturelles Gedächtnis herausbildet und wie sich ein kulturelles Erbe daraus konstituiert. Erinnerung spielt zudem eine fundamentale Rolle in der Wahrnehmung der künstlerischen Praktiken selbst.

In Beschreibungen von Tanz und Körpern von Tanzenden tauchen insbesondere die Metaphern des ›Einschreibens‹ und ›Einprägens‹ auf, also eigentliche Schriftmetaphern des Gedächtnisses.⁵¹ Auch ist die Forschung zu einem ›Affektgedächtnis‹ im Tanz als Metapher für das Unbewusste, nicht Sagbare,

47 | Vgl. Welzer: Gedächtnis und Erinnerung 2004, S. 155. Zu exemplarischen Studien vgl. die nachfolgenden Fussnoten.

48 | Assmann, Aleida: Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen. Berlin 2011, S. 181.

49 | Assmann: Einführung in die Kulturwissenschaft 2011, S. 181.

50 | Vgl. exemplarisch Ertl, Astrid; Nünning, Ansgar (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven. Berlin/New York 2005; Marx, Peter W.: Theater und kulturelle Erinnerung. Kultursemiotische Untersuchungen zu George Tabori, Tadeusz Kantor und Rina Yerushalmi. Marburg 2003; Siegmund, Gerald: Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas. Tübingen 1996; Wettengl, Kurt (Hg.): Das Gedächtnis der Kunst: Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart. Ostfildern 2000. Vgl. dazu weiter die vorangehenden Fussnoten.

51 | Vgl. beispielsweise Schulze: Erinnerungsspuren 1997, S. 219, und Siegmund: Abwesenheit 2006, S. 239.

in der Tanztherapie von Bedeutung.⁵² Das Gedächtnis erhält hier gerade im Tanz eine Form der Sichtbarkeit.⁵³

In den choreografischen Historiografien von Olga de Soto, Le Quatuor Albrecht Knust, Foofwa und Lebrun, Boris Charmatz, aber auch von Jérôme Bel und Janez Janša kommt das Körpergedächtnis insbesondere in der Aneignung, Überlieferung und Vermittlung zum Tragen. In diesen Prozessen spielen sowohl implizite wie explizite Vorgänge eine Rolle und es wird auf Erinnerungen an Körpererfahrungen und physisch Gelerntes ebenso bewusst wie unbewusst zurückgegriffen. Allen gemeinsam ist, dass sie ein daraus generiertes Wissen wiederum körperlich in ihrer künstlerischen Arbeit produktiv machen.

Zwei Aspekte gilt es im Zusammenhang mit dem Begriff des ›Körpergedächtnisses‹ hervorzuheben: Zum einen *hat* der Körper kein Gedächtnis, wie noch zu zeigen sein wird. Der Begriff ist als eine Metapher zu verstehen für einen komplexen Wahrnehmungs- und Speichervorgang, der dazu führt, dass Gelerntes und Erfahrenes erinnert werden kann. Weiter, und damit zusammenhängend, gilt es auch zu betonen, dass gerade der metaphorische Gebrauch von ›Körpergedächtnis‹ die Tendenz birgt, »eher verschleiern« zu wirken, als dass damit präzise bezeichnet würde, »worum es geht [...]«, wie der Kulturwissenschaftler Arnd Beise schreibt.⁵⁴ Beise spricht gar von einer »Gefahr« der theoriebildenden Kategorie ›Körpergedächtnis‹, da Erinnerung dadurch jeder Rationalität entzogen und »der stummen Beredtheit des Körpers überantwortet« werde.⁵⁵ Als Mahnung zur Vorsicht gilt es diesen Hinweis meiner Meinung nach auch im Tanzdiskurs zu beachten. So erhält hier das ›Körpergedächtnis‹ mitunter den Nimbus des nicht-fasslichen, aussersprachlichen und wird als solcher verklärt.⁵⁶ In den besprochenen choreografischen

52 | Beise: ›Körpergedächtnis‹ 2009, S. 17.

53 | Vgl. dazu beispielsweise die verschiedenen Ansätze in Koch et al.: *Body Memory* 2012. Hier insbesondere der Ansatz von Thomas Fuchs, der zwischen einem prozeduralen, situativen, interkorporealen, inkorporierten und traumatischen Körpergedächtnis unterscheidet, vgl. Fuchs, Thomas: *The phenomenology of body memory*. In: Koch, Sabine C. et al. (Hg.): *Body Memory, Metaphor and Movement*. Amsterdam/Philadelphia 2012, S. 9-22.

54 | Beise: ›Körpergedächtnis‹ 2009, S. 21.

55 | Beise: ›Körpergedächtnis‹ 2009, S. 20.

56 | Vgl. hierzu exemplarisch Servos, Norbert: »Erstaunlich ist das offenbar große Bedürfnis, den Tanz verstehen zu wollen oder gar zu müssen. [...] Und was, wenn alles viel einfacher ist? Wenn das komplexe Kommunikationssystem des Körpers im Tanz einfach nur wahrgenommen werden muss?« Vgl. Servos: *Körpergedächtnis* 2003, S. 24. Kritik an diesem Verständnis einer unmittelbar körperlichen Kommunikation äußert beispielsweise Thurner: *Beredete Körper – bewegte Seelen* 2009.

Beispielen wird im Gegenzug gerade das Umgekehrte akzentuiert: Das körperliche Wissen wird auf andere Tänzerinnen und Tänzer übertragen, von Choreografinnen und Choreografen weiterverwendet, bearbeitet und einem Publikum zugänglich gemacht. Das heißt, es findet eine Form der Artikulation statt, welche die Erinnerungen über die Sphäre des rein Körperlichen hinaus hebt, wie bereits im Zusammenhang mit der Diskussion um die Modelle von Siegel, Phelan und Schneider sowie mit Hilfe des ›Dokument‹-Begriffs verdeutlicht wurde.

Beise schlägt vor, das Konzept des ›Körpergedächtnisses‹ allein als deskriptive Kategorie zu verwenden und nicht als eine analytische Komponente. Seiner Meinung nach ist es am unproblematischsten und leistungsfähigsten bei Phänomenen, in denen es um »körperliche Erzeugung und Repräsentation von Gedächtnisinhalten« geht, also um den Aspekt des motorischen Lernens.⁵⁷ Insofern schließe ich mich Beise hier an. Der Aspekt des motorischen Lernens (Beise macht ihn im militärischen Drill und im sportlichen Training oder bei bestimmten Exerzitien aus)⁵⁸ kommt insbesondere zum Tragen in der Körper- und Bewegungsschulung, in Tanztrainings und im Entwickeln, Einstudieren und Aufführen von Choreografien. Der Vorgang des motorischen Lernens, Memorierens und Abrufens ist also relevant für alle in der vorliegenden Arbeit diskutierten Tanzbeispiele, basieren diese doch auf Gelerntem und Erfahrenem, welches für und in der Choreografie neuerlich und neu artikuliert wird.

LERNEN UND GEDÄCHTNIS

In Bezug auf das Lernen wird in der Gedächtnisforschung unterschieden zwischen zwei Gedächtnissystemen, dem deklarativen (expliziten) und dem prozeduralen (impliziten oder auch nichtdeklarativen) Gedächtnis.⁵⁹ Unter dem deklarativen Gedächtnis wird die bewusste Wiedergabe von Fakten und Ereignissen verstanden. Dazu zählen das episodische Gedächtnis, welches einen zeitlichen, räumlichen und persönlichen Bezug zur der erinnernden Person aufweist ebenso wie das semantische Gedächtnis, welches symbolisch vermittelte Wissensinhalte speichert. Dieser Gedächtnistyp kommt insbesondere in Olga de Sotos *histoire(s)* zum Tragen, wenn die Zeitzeugen im zeitlich und

57 | Beise: ›Körpergedächtnis‹ 2009, S. 21.

58 | Beise: ›Körpergedächtnis‹ 2009, S. 21.

59 | Vgl. hierzu und zum Folgenden Markowitsch, Hans-Joachim: Das Gedächtnis. Entwicklung, Funktionen, Störungen. München 2009; Shacter, Daniel L.: Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit. Reinbek bei Hamburg 1999; Welzer: Gedächtnis und Erinnerung 2004.

räumlich vorgebenen Rahmen ihre persönlichen Erinnerungsbilder vermitteln.

Für das motorische Lernen, welches im Fall des ›Körpergedächtnisses‹ vor allem von Belang ist, spielt primär das prozedurale Gedächtnis eine Rolle. Es beinhaltet verschiedene Lernmechanismen, die ohne Mitwirken des Bewusstseins und ohne bewussten Zugriff auf einen bestimmten Gedächtnisinhalt das Verhalten verändern.⁶⁰ Ebenfalls unbewusst läuft der Erwerb von Fertigkeiten und Gewohnheiten ab, zu dem routinierte körperliche Fähigkeiten zählen, wie Gehen, Radfahren, Autofahren, Klavierspielen und eben auch das Tanzen. Dabei müssen komplexe Bewegungen ausgeführt werden, deren Ablauf gelernt und eingeübt ist, so dass sie abgerufen werden können, ohne dass sich das Bewusstsein um Bewegungsimpulse an verschiedenste Muskeln und ihre Koordination kümmern müsste.⁶¹ Es wird auch beschrieben als ein »verkörpertes Gedächtnis«, in dem habitualisierte Handlungen und antrainierte Fertigkeiten gespeichert sind.⁶² Im engen Sinne handelt es sich aber auch beim prozeduralen Gedächtnis immer um eine Aktivität des Gehirns. Die Existenz eines andersartigen, an einer anderen Stelle im Körper (zum Beispiel in den Zellen oder den Genen) lokalisierten ›Gedächtnisses‹ bleibt zumindest höchst umstritten.⁶³

Selbstverständlich sind die Grenzen dieser Kategorien in der (Lern-)Praxis fließend, wie hier kurz anhand des Erlernens von Bewegungsmustern im Tanz gezeigt werden soll. Beim Einprägen von Bewegungen handelt es sich um ein semantisches Lernen. Werden die Bewegungen schließlich eingeübt, bis sie ohne bewussten Rückgriff auf die Erfahrung vollzogen werden können, handelt es sich um einen prozeduralen Vorgang. Gleichzeitig wirken vorgängig gesehene, ähnliche Bewegungen (beispielsweise in besuchten Aufführungen)

60 | Hierzu gehören unter anderem die klassische Konditionierung, das nicht-assoziative Lernen sowie die Gewöhnung und Sensibilisierung und das Priming (als permanentes Reizverarbeiten). Es handelt sich um ein perzeptuelles Gedächtnis.

61 | Im Gegensatz zum deklarativen Gedächtnis, das im gesamten Neokortex lokalisiert werden kann, sind beim prozeduralen Gedächtnis zwar auch Cortexareale beteiligt, wie die motorischen und präfrontalen Gebiete, hauptsächlich aber sind das Kleinhirn und die Basalganglien aktiv, vgl. Schmidt, Robert F.; Schaible, Hans-Georg (Hg.): *Neuro- und Sinnesphysiologie*. Heidelberg 2006.

62 | Assmann: *Einführung in die Kulturwissenschaft* 2011, S. 204.

63 | Zu der Hypothese einer Ablagerung in den Genen oder den Zellen vgl. beispielsweise Bauer, Joachim: *Das Gedächtnis des Körpers. Wie Beziehungen und Lebensstile unsere Gene steuern*. München 2004, sowie Meyer, Ralf P.: *Memory of the cell*. In: Koch, Sabine C. et al. (Hg.): *Body Memory, Metaphor and Mouvement*. Amsterdam/Philadelphia 2012, S. 243-251.

mit, von denen zum Beispiel die Kopfhaltung unbewusst aufgenommen und in das neue Muster integriert wird. Hierbei handelt es sich um ein Priming, während bei der begleitenden und nachträglichen Analyse der Bewegungsausführung wiederum das episodische Gedächtnis beansprucht wird. So beinhaltet ein Lernprozess permanent auch reflexive Anteile. Wird auf das eingeübte Bewegungsmuster als eine körperliche Fertigkeit zurückgegriffen, handelt es sich um einen impliziten Vorgang. Entsprechend kommen im Tanz sowohl das deklarative wie das prozedurale Gedächtnis mit seinen jeweils verschiedenen Ausprägungen zum Tragen.

Unabhängig davon, welches Gedächtnissystem vorrangig aktiv ist, läuft die Erinnerung immer über Prozesse der Wahrnehmung, Selektion, Speicherung, Aufbewahrung und Abrufung ab, wobei jeweils gefiltert, interpretiert, verarbeitet und verändert wird.⁶⁴ Erinnerung ist ein selektiver und zugleich konstruktiver Vorgang, der abhängig ist von Erfahrung und Nutzen und im sozialen und kulturellen Prozess herausgebildet wird. Diesen Umstand stellt besonders deutlich Olga de Soto in *histoire(s)* aus: Geschichte wird gänzlich durch Erinnerung konstruiert und als höchst subjektiven, der Erosion ebenso wie dem Vergessen unterworfenen Wahrnehmungsvorgang ausgestellt. Gleichzeitig zeigen Foofwa d'Imobilité und Thomas Lebrun einen anderen Aspekt der Erinnerung: Nämlich wie präzise dann doch wieder Bewegungsmuster und ganze choreografische Kompositionen aus dem Gedächtnis abgerufen werden können. Dieses Phänomen soll mit Blick auf physiologische Theorien noch ein Schritt weiterverfolgt werden.

DER ›DENKENDE‹ KÖRPER

Die Sensorik, die dazu führt, dass wir überhaupt Bewegungen erlernen, speichern und abrufen können, wird in der Physiologie als ›Propriozeption‹ bezeichnet (auch: Tiefensensibilität).⁶⁵ Es handelt sich nicht um einen einheitlichen Sinn, sondern um das Zusammenspiel aller Sinneseindrücke des Bewegungsapparates, die durch Reizung von Muskelsensoren, Sehnensensoren und Gelenksensoren zustande kommen. Sie dienen der Wahrnehmung

64 | Vgl. exemplarisch Welzer: Gedächtnis und Erinnerung 2004, S. 156.

65 | Vgl. hierzu und zum Folgenden Schmidt/Schaible: Neuro- und Sinnesphysiologie 2006, S. 215. Die Physiologie unterscheidet die Sinne für Sehen, Hören, Schmecken, Riechen und den Gleichgewichtssinn, die alle im Kopf lokalisiert sind, von denjenigen, die durch Reizungen des Körpers hervorgerufen werden. Zu letzteren zählen die Sinne der Körperoberfläche (Ekterozeption, Hautsensibilität, Temperatursinn und Schmerzempfindung), der inneren Organe (Enterozeption) und des Bewegungsapparates (Propriozeption). Vgl. Schmidt/Schaible: Neuro- und Sinnesphysiologie 2006, S. 203ff.

von Stellung (Positions- oder Stellungssinn) und Bewegung (Kinästhesie) sowie dem Abschätzungsvermögen für die Muskelkraft (Kraftsinn). Da diese Sensoren ihre Reize aus dem Körper selbst erfahren, das heißt auf Veränderungen im Organismus antworten und nicht auf solche aus der Umwelt, handelt es sich um sogenannte Eigenempfindungen (»Proprio-Zeption«). Der Positions- oder Stellungssinn sorgt dafür, dass man sich jederzeit im Wachzustand die Lage der einzelnen Glieder und die Stellung der verschiedenen Gelenke zueinander vergegenwärtigen kann, das heißt deren Beugung, Streckung und Rotation. Mit dem Kraftsinn wird das Ausmass an Muskelkraft abgeschätzt, das für das Ausführen einer Bewegung und das Halten einer Stellung nötig ist, wobei der Kraftaufwand vom Widerstand zum Beispiel eines Gewichtes abhängt. Mit dem Bewegungssinn kann schließlich die Richtung und Geschwindigkeit einer Bewegung, sei sie aktiv oder passiv, selbst- oder fremdausgeführt, ohne visuelle Kontrolle wahrgenommen werden. Zusammen mit dem Gleichgewichtssinn vermittelt die Propriozeption die Stellung unseres Körpers im Raum.

Ist also von einem kinästhetischen oder propriozeptiven »Gedächtnis« die Rede, ist gemeint, dass der Körper Stellung, Bewegung und Krafteinsatz von Muskeln, Sehnen und Gelenken sowie seine allgemeine Lage im Raum speichern kann.⁶⁶ Bei der Propriozeption handelt es sich allerdings nicht um einen Speichervorgang, sondern um eine diesem vorgelagerte Sinneserfahrung, die überhaupt erst zum Erwerb von Fertigkeiten führt, welche schließlich prozedural abgerufen werden können. Während diese Sinnesindrücke über Sensoren des Körpers erfolgen, geschieht der Speicherungsprozess wiederum im Gehirn. Die Bezeichnung »Körpergedächtnis« trifft hier also nur insofern zu,

66 | Die Eigenwahrnehmung des Körpers, insbesondere seine Orientierung im Raum, ist historisch betrachtet bis ins 16. Jahrhundert zurück nachweisbar. Von einem *muscle sense* sprach erstmals Charles Bell 1826 während der Begriff der »Kinästhesie« (von altgriechisch »Kinein« als »sich bewegen« und »aisthesis« als »sinnlicher Wahrnehmung«) zurück geht auf den britischen Neurophysiologen Henry Charlton Bastian. In *The Brain as an Organ of Mind* von 1880 entwirft er das Konzept eines peripheren, von Muskeln, Gelenken und Nerven vermittelten Prozesses, der gleichzeitig auch die psychologische Implikation der Reaktivierung von (kinästhetischen) Empfindungen meinte. In der Physiologie wurde der Begriff Mitte des 20. Jahrhunderts durch denjenigen der »Propriozeption« ersetzt, während in der Psychologie die »kinaesthesia« zentrale Bedeutung erlangte in Bezug auf die Rückbindung unseres gesamten Wissens auf kinästhetische Empfindungen. Vgl. dazu die Hinweise in Huschka, Sabine: *Merce Cunningham und der Moderne Tanz. Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik*. Würzburg 2000, S. 201 sowie Hartewig, Wibke: *Kinästhetische Konfrontation. Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes*. München 2007, S. 22ff.

als die Wahrnehmung von Bewegungen hauptsächlich über Sinneseindrücke des Körpers erfolgt.

Tänzerinnen und Tänzer müssen nun über einen ausgeprägten propriozeptiven Sinn verfügen, um sich höchst komplexe Vorgänge rasch einprägen und unter anspruchsvollen Bedingungen ausführen zu können, so schnell, dass das Bewusstsein dies noch nicht (beziehungsweise nicht mehr) registrieren kann.⁶⁷ Der Ausdruck des ›denkenden Körpers‹ rührt mitunter von genau dieser Fähigkeit der Körper-Innenwahrnehmung her.⁶⁸ Gerald Siegmund weist das schnelle ›Denken‹ im Tanz anhand der Erinnerungen des Tänzers Thomas McMagnus nach und beschreibt es folgendermaßen: Körperhaltungen, Stellungen der Gliedmaßen zueinander und Positionen im Bühnenbild und zur Musik würden derart erinnert, dass sie schließlich im Tanz »in einem einzigen Akt der Bewegung gleichsam simultan und mühelos, möglichst leicht und virtuos auseinander hervorgehen und verschwinden.«⁶⁹

Die individuelle Erinnerungsleistung der Tanzenden, ihre Fähigkeit zu lernen und lehren bilden in den untersuchten Stücken sowohl für die Recherche wie auch für die künstlerische Artikulation einen zentralen Ausgangspunkt. Der Blick auf psychologische und physiologische Perspektiven auf Körper und Gedächtnis sind deshalb für die Frage nach einem ›Körpergedächtnis‹ im Tanz relevant. Überdies wird der Vorgang des motorischen Lernens in den Stücken selbst thematisch, wie das Beispiel von Foofwa und Lebrun zeigt.

Im Zusammenhang mit den choreografischen Historiografien gilt es allerdings zu betonen, dass eine isolierte Betrachtungsweise in mehrerer Hinsicht zu kurz greift. So ist der Körper immer schon kulturell, sozial, historisch und diskursiv geprägt, er ist also kein ›unbeschriebenes Blatt‹, auf das sich Erinnerungen einschreiben, wie es der Vorgang des motorischen Lernens suggerieren könnte. Vielmehr ist seine Geschichtlichkeit immer schon mitzubeden-

67 | Wahrnehmen, Lernen, Speichern und Abrufen basieren auf einer Kombination verschiedener Sinne, das heißt, die hier aufgeschlüsselten Sinnesmodulationen wirken tatsächlich als komplexes Zusammenspiel, das sich in der Aktion erst erschließt. Vergleiche dazu Alva Noës Konzept des verkörperten Bewusstseins in Noë, Alva: *Action in Perception*. Cambridge/London 2006.

68 | Der Ausdruck geht zurück auf die US-amerikanische Wissenschaftlerin Mabel Todd, vgl. Todd, Mabel: *The Thinking Body. A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*. New York 1975, und findet sich in verschiedenen Studien und Äußerungen wieder, vgl. beispielsweise Berger: *Körper denken in Bewegung* 2006, S. 54-62; Siegmund, Gerald: *William Forsythe – Das Denken in Bewegung*. Berlin 2004; Bunker, Jenny; Pakes, Anna; Rowell, Bonnie (Hg.): *Thinking Through Dance. The Philosophy of Dance Performance and Practices*. Hampshire 2013.

69 | Siegmund: *Das Gedächtnis des Körpers in der Bewegung* 2008, S. 30.

ken. Darüberhinaus ist der Körper als ein fortwährend lernender zu verstehen, der grundsätzlich dynamisch ist: Erinnerungen formieren sich und vergehen gerade in performativen und konstruktiven Vorgängen. Diese Prämissen gilt es in der physiologischen und psychologischen Ausrichtung auf das Erinnerungs- und Wahrnehmungsvermögen des Körpers stets mitzubedenken.⁷⁰

Anhand der Formel des ›Körpergedächtnisses‹ lassen sich entsprechend körperliche Lernprozesse nachzeichnen, das Phänomen des ›Körpers als Archiv‹, wie es in den choreografischen Historiografien stark gemacht wird, ist damit jedoch noch nicht hinreichend erfasst.

Im Folgenden soll die Ebene der physiologischen und psychologischen Spurensuche deshalb verlassen werden, um der tanz- und kulturwissenschaftlich relevanten Fragestellung nach der Funktion der Erinnerungs- und Wahrnehmungsleistung des Körpers in historiografischen Praktiken der Choreografie nach zu gehen. Das Verständnis des Körpers als Archiv, so meine Annahme, erlaubt es den Körper in seiner Geschichtlichkeit als lesbare Figuration zu verstehen, die ein tänzerisches Wissen sowohl bereithält wie auch artikulieren kann. Ein Archiv ist zudem zugänglich für Dritte, das heißt im Fall der choreografischen Historiografien, dass ein Publikum Zugang hat zu dem Archiv.⁷¹ Das so verstandene körperliche Wissen ist nicht nur etwas Unbewusstes, nicht Fassbares und dem Individuum Vorbehaltenes, wie es die Formel des ›Körpergedächtnisses‹ suggerieren könnte. Als Metapher für die Speicherung, aber auch Generierung von Wissen im und am Körper, hält das Archiv vielmehr sozusagen das ›Gesagte‹, aber auch das ›Mehr‹ bereit: »[W]enn die Akteure mehr wissen als sie zu sagen wissen«, wie Sabine Huschka und Hartmut Böhme in

70 | Auf diesen Umstand verweist auch Stephan Brinkmann, der in seiner Studie *Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz* (2013) den Vorgang der körperlichen Übertragungsprozesse als ein (bewegliches) Beziehungsfeld bestimmt, welches sich zwischen Individuum und Kollektiv, Zeit und Raum aufspanne. »Tanz ist als eine Gedächtniskunst zu verstehen, die funktional-motorisch und ästhetisch-geistige Gedächtnisaktivität gleichzeitig hervorbringt.« Vgl. Brinkmann: *Bewegung erinnern* 2013, S. 304.

71 | Sowohl für Foucault wie für Derrida ist ein solches ›Aussen‹ konstitutiv für das Archiv: »Die Beschreibung des Archivs entfaltet ihre Möglichkeiten [...] ausgehend von Diskursen, die gerade aufgehört haben, die unsrigen zu sein; [...] sie beginnt mit dem unserer eigenen Sprache Äußeren [...].« Vgl. Foucault: *Archäologie des Wissens* 1981, S. 189. Derrida baut seinen Archivbegriff gar wesentlich auf der Verräumlichung und Wiederholung ausserhalb des Archivs auf: »*Kein Archiv ohne einen Ort der Konsignation, ohne eine Technik der Wiederholung und ohne eine gewisse Äußerlichkeit. Kein Archiv ohne Draußen.*« Vgl. Derrida: *Dem Archiv verschrieben* 1997, S. 25 (Hervorhebung im Original).

Bezug auf Wissen im Tanz schreiben.⁷² Dem Archiv ist das folgende Kapitel gewidmet. Ich konzentriere mich darin zunächst weiter auf den Körper, um schließlich anhand von Boris Charmatz *Flip Book*-Reihe die Bedeutung eines solch körperlichen Archivverständnisses für eine Tanzgeschichte als Körpergeschichte herauszuarbeiten.

72 | Böhme, Hartmut; Huschka, Sabine: Prolog. In: Huschka, Sabine (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld 2009, S. 11.

