

Form der Bewegung – Bewegung als Form.

Zum Wissen vom Bewegungswissen

ELK FRANKE

Einleitung

Die Frage, wie körperliche Bewegungen gelernt werden können, scheint trivial zu sein, leisten wir dies doch seit dem Tag unserer Geburt in vielfältiger Weise. Wie in anderen Bereichen menschlichen Lebens ist jedoch das scheinbar Selbstverständliche nicht automatisch auch das einfach zu Erklärende. Als Vertrautes erscheint es nicht erklärungsbedürftig und erhält deshalb auch weniger Aufmerksamkeit. Erst die Funktionalisierung und Optimierung von Bewegungsabläufen in den Arbeitsprozessen der Neuzeit machte zunehmend auch eine systematische Bewegungsforschung notwendig. Aktuell ist sie insbesondere in der Arbeitswissenschaft, der Rehabilitationsforschung und im Leistungssport etabliert. Wobei – und dies ist für die folgenden Ausführungen wichtig – die dort entwickelten Deutungsmuster sich in der Regel einem gleichartigen Ziel verpflichtet fühlen: der Optimierung von Bewegungsabläufen aus verschiedenen Zwecküberlegungen. Dies hat zur Folge, dass zwar die Umstände und Ergebnisse von Bewegungen als Mittel zur Erreichung dieser Zwecke analysiert werden, aber selten die Voraussetzungen, die eine Bewegung zu einer Bewegung machen.

Aus philosophischer Sicht erweist sich die Bewegung dagegen als ein sehr altes Phänomen, das schon in der Antike zu heftigen Kontroversen führte wie u.a. die Auseinandersetzung zwischen Zenon und Aristoteles über einen angenommenen Laufwettbewerb Achills mit einer Schildkröte. Auch in der Neuzeit wurde die Frage, was das ›Bewegliche‹ einer Bewegung ist und wie diese ›Prozesshaftigkeit‹ erfasst werden könne, nicht nur von Kant, Hegel, Bergson oder Klages in unterschiedlichen Theorieansätzen bearbeitet, sondern bestimmte auch den Diskurs einer handlungsorientierten Lebenswissenschaft und Reformpädagogik zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

In diese Zeit fallen auch die ersten weiterreichenden Versuche, den Tanz nicht nur deskriptiv und klassifikatorisch zu beschreiben, sondern ihn als eine spezifische Handlungsform historisch-systematisch und bewegungs-

analytisch zu erfassen. Dabei zeigt sich, dass der Tanz als Gegenstand durch seine Flüchtigkeit, spirituelle Faszination und musikorientierte Rhythmisierung einerseits aus den üblichen zweckorientierten Bewegungsforschungen herausfällt, andererseits aber, eben durch diese Besonderheiten, zum Modell für grundlegende Überlegungen einer Bewegungsforschung wird, die nicht nur funktionale und rationale Determinanten berücksichtigt, sondern auch versucht, Aspekte wie Zeitlichkeit, Emotionalität oder Ganzheitlichkeit einer Bewegung mit aufzunehmen.

Kennzeichnend für eine solche Konzeptualisierungsphase ist u.a. der Versuch, die Besonderheiten des Tanzes über Abgrenzungen und dichotome Deutungsmuster zu erklären.

Nach Straus liegt dem Tanz »ein Erleben zugrunde [...], das sich von dem theoretischen Erkennen, dem praktischen Begreifen, dem zweckmäßig planenden und berechnenden Handeln, dem technischen Beherrschen der Dinge polar entfernt« (Straus 1960: 166) und sich als präsentisches Erleben formen lässt. Kennzeichnend für rhythmisches Hören oder Bewegen ist ein besonderes Strukturmoment von Erfahrung, das er »pathisches« Moment nennt. Es lässt sich vom »gnostischen« Moment der Vernunft unterscheiden.

Während das gnostische Moment durch rationales Erfassen und Erkennen von Gegebenem gekennzeichnet ist, stellt das pathische Moment eine »unmittelbare Kommunikation« dar, die sinnlich-anschaulich und somit vorbegrifflich mit den Erscheinungen stattfindet. So lassen sich z.B. Töne oder Farben sowohl systematisch differenzierend wahrnehmen. Sie können uns aber auch unbewusst in einer bestimmten Weise »anmuten«. »Das gnostische Moment hebt nur das *Was* des gegenständlichen Gegebenen, das pathische das *Wie* des Gegebenseins hervor.« (Ebd.: 151) Ein besonderes Wahrnehmungsfeld pathischer Erfahrungen sind für Straus Töne und Tanzbewegungen.

Andere Autoren wie etwa Buytendijk in »*Zur allgemeinen Psychologie des Tanzes*« (1956) oder auch Schmitz in »*Darstellung zum leiblichen Raum*« (1967) bestätigen diese Interpretationsperspektive, indem sie das Tanzen als eine besondere Erfahrungsweise herausstellen, in der explizit eine leiblich-pathische Mensch-Welt-Beziehung in räumlich zeitlichem Sinne möglich ist. Die darin erkennbare lebensphilosophische Deutungstradition hat nicht nur das Selbstverständnis von Tänzern geprägt, sondern bis in die Gegenwart auch zur Stabilisierung des Slogans beigetragen: »Wenn die Sprache versagt, muss man tanzen.«

Kennzeichnend für diese Form von ›Selbstvergewisserungs-Konzepten‹ ist jedoch häufig, dass sie ihre Spezifika vorrangig aus Abgrenzungen zu etablierten Deutungsmustern erhalten. So wird das »Pathische« nach Schütz zunächst vordergründig als ein »nicht gnostisches« Erkenntnisinstrument gedeutet und ergänzt durch holistische Beschreibungen von nachvollziehbaren Erlebnis-Erfahrungen. Entsprechend schreibt u.a. Brandenburg in seiner Darstellung »*Der moderne Tanz*« (1921): »Der wahre Tanz jedoch entsteht aus dem Körpergefühl, aus dem Bewegungssinn, [...] der den Tanz in

jenen sechsten Sinn weiterzuleiten hat.« (Brandenburg 1921: 18) Und Wigman beschreibt in ihren Erfahrungen die Besonderheit des Tanzes in ähnlicher Weise: »Höhe und Tiefe, Weite und Breite, das Vorwärts, Seitwärts und Rückwärts, das Horizontale und das Diagonale – das sind dem Tänzer nicht nur Fachbezeichnungen [...] Er erfährt sie ja am eigenen Körper. Und sie werden ihm zum Erlebnis, weil er in ihnen die Vermählung mit dem Raum eingeht.« (Wigman 1963: 12)

Für eine aktuelle Tanzforschung ergibt sich aus dieser bisherigen Deutungstradition eine doppelte Aufgabe: zum einen muss sie versuchen, die Sensibilität für die Besonderheit des Gegenstandes *Tanz*, die in den Interpretationen erkennbar wird, bei eigenen Überlegungen zu berücksichtigen und zum anderen ist sie aufgefordert, die lebensphilosophischen Implikationen, holistischen Generalisierungen und metaphorischen Dichotomien dieser Deutungstradition einer zeitgemäßen Prüfung zu unterziehen.

Der folgende Beitrag versucht dies, wobei sich die Ausführungen nicht spezifisch auf Tanzbewegungen beziehen, sondern diese nur beispielhaft verwenden. Im Mittelpunkt der Überlegungen steht der Gegenstand bzw. das Phänomen ›Bewegung‹, das aus der Perspektive von zwei Begriffen, dem Begriff der ›Form‹ und dem des ›Wissens‹ analysiert werden soll.

Ausgehend von der Erkenntnis Cassirers in seiner Philosophie der symbolischen Formen, wonach wir »nicht nicht geformt wahrnehmen« können, wird im *ersten* Schritt erläutert, welche grundsätzliche Bedeutung der Begriff der ›Form‹ für jede Art des Handelns hat und welche Konsequenzen dies für die Realisierung, Vorstellung und Tradierung von Bewegungen haben kann.

Im *zweiten* Schritt wird das dadurch entstandene mehrperspektivische Konstrukt ›Bewegungs-Form‹ präzisiert durch Berücksichtigung des Wissens-Aspektes. Über die enge, auf bewusste Kognitionen bezogene Verwendung hinaus, wird ›Wissen‹ dabei im erweiterten Sinne nicht nur als *knowledge of*, also sich auskennen, sondern auch als *knowing how* im Sinne eines ›Könnens‹ verstanden.

Im *dritten* Schritt soll abschließend angedeutet werden, in welcher Weise die modernen digitalen Medien Repräsentationsformen ermöglichen, die nicht nur die visuellen Bild-Vorstellungen verändern, sondern zu einer deutlich anderen, neuen Art des Wissens vom Bewegungswissen führen können.

Von der Form der Bewegung zur Bewegung als Form – ein Perspektivenwechsel

›Äußere‹ Bewegungsformen als Ausdruck ›innerer‹ Einstellungen und Haltungen

Die Begriffe ›Bewegung‹ und ›Form‹ sind mit jeweils unterschiedlichen philosophischen Bezügen in den Verhaltens- und Handlungswissenschaften grundlegend.

Seit den Anfängen der Philosophie wurde das Problem der ›Bewegung‹ als eine besondere dialektische Spannung von Einheit und Vielheit, Seiendem und Nichtseiendem, Unveränderlichkeit und Veränderlichkeit gedeutet, bevor es in der Neuzeit seine mechanische Bedeutung als Ortsveränderung in der Zeit erhielt. Methodologisch ergibt sich die Schwierigkeit, den zeitlichen Prozess der Bewegung angemessen zu erfassen, wenn die Bewegung nicht auf die jeweilige Differenz der räumlichen Messpunkte begrenzt wird, die selbst wiederum nicht prozesshaft-zeitlich sind.

Unter ›Form‹ werden in Abgrenzung zum ästhetisch-performativen Begriffsgebrauch *nicht* bestimmte (äußere) Bewegungsarten, also spezifische Ausdrucksformen z.B. im Tanz verstanden, sondern der Verweis auf die Form einer Bewegung ist als Hinweis auf die *Formungsbedingungen* zu verstehen, denen jede Bewegung unterliegt. Dabei wird explizit Bezug genommen auf die Theorie der symbolischen Formen von Cassirer und die handlungstheoretischen Überlegungen von Schwemmer.

Unter ›Wissen‹ soll nicht nur jenes kognitive Wissen verstanden werden, das lange Zeit die abendländische Kulturentwicklung geprägt hat, sondern auch jene verschiedenartigen Möglichkeiten der Weltaneignung, die sich durch die unterschiedlichen Sinneserfahrungen ergeben, so dass man auch von so etwas wie ›Bewegungs-Wissen‹ sprechen kann.

Der Zusammenhang von Ereignis und Form

Die grundsätzliche Frage, die auch für die Erfassung von Bewegung *als* Bewegung gilt, »wie nehmen wir etwas wahr, wenn wir es wahrnehmen«, beantwortet u.a. Cassirer auf eine sehr fundamentale Weise: »Nicht anders als durch das Medium der Form. Das ist die Funktion der Form, dass der Mensch, indem er sein Dasein in Form verwandelt, d.h. indem er alles was Erlebnis in ihm ist, nun umsetzen muss in irgendeine objektive Gestalt.« (Cassirer/Heidegger 1991: 286) Neben Whitehead ist es das Verdienst Cassirers, dass die Diskussion über die Fragen der Wahrnehmung, Erkenntnis und des Verstehens in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine zukunftsweisende Erweiterung erhielt. So konnte Cassirer auf überzeugende Weise zeigen, dass der Mensch immer nur »in Formen« wahrnehmen kann, was bedeutet, dass neben der bis dahin in der kantischen Tradition favorisierten Sprache als Ordnungsfaktor auch Bilder, Rituale oder Mythen, aber auch

Musik und Bewegung eine Wahrnehmungs- und Erkenntnisfunktion besitzen.

Langer (1965) hat die daraus sich ergebende Perspektive eines vor- und außersprachlichen Verstehens weiterentwickelt, indem sie explizit zwischen »diskursiven« und »präsentativen« Formungsbedingungen unterscheidet. Dabei geht sie davon aus, dass der Umfang menschlicher Vernunft größer ist, als der Bereich, der durch die Diskursivität der Sprache bestimmt wird, d.h. auch durch *präsentative Formungsprozesse*, die sich in Bildern zeigen, wird Wissen artikuliert. So gibt es in

»unserer Erfahrung Dinge, [...] die in das grammatische Ausdruckssystem nicht hineinpassen. Dabei handelt es sich jedoch nicht notwendigerweise um etwas Blinde, Unbegreifliches, Mystisches; es handelt sich einfach um Dinge, die durch ein anderes symbolisches Schema als die diskursive Sprache begriffen werden müssen.« (Langer 1965: 95)

Zu solchen anderen symbolischen Konfigurationen gehören neben Bildern, wie gezeigt werden wird, u.a. auch Bewegungen. Kennzeichnend für sie ist, dass bei ihnen, in Absetzung zur Sprache, sich die Bedeutung nicht aus der Rekonstruktion der Wortfolge gleichsam elementenhaft, »nacheinander, sondern gleichzeitig [...] in einem Akt des Sehens« (ebd.: 99) ergibt. Entsprechend erschließen wir die Bedeutung einer Photographie nicht über ein elementarhaftes Vokabular ihrer hell-dunkel Flächen, sondern aus ihrem Gesamteindruck.

»Die durch die Sprache übertragenden Bedeutungen werden nacheinander verstanden [...]; die Bedeutungen aller anderen symbolischen Elemente, die zusammen ein größeres, artikuliertes Symbol bilden, werden nur durch die Bedeutung des Ganzen verstanden. [...] Wir wollen diese Art von Semantik »präsentativen Symbolismus« nennen. [...] er erweitert unsere Vorstellung von Rationalität weit über die traditionellen Grenzen hinaus und wird doch der Logik im strengen Sinne niemals untreu.« (Ebd.: 103)

Inwieweit diese »Logik« auch bei der Erfassung körperlicher Bewegung relevant ist, soll in Analogie zur Interpretation von Bildern am Beispiel einer Alltagsbewegung, dem Lauf zur Straßenbahn, präzisiert werden. Bei der, die Person kennzeichnenden Ausdrucksform, lassen sich verschiedene Charakteristika des *präsentativen Formungsprozesses* erkennen.

a. Die prinzipielle Kontextrelevanz der »Formungselemente«.

Obwohl die Laufbewegung aus verschiedenen »Elementen« besteht, die bewegungstheoretisch unter anderem über physiologische Bedingungen (Gelenkformen, Schwerkraft, Körpermittelpunkt etc.) und funktionale Aspekte (Bewegungssumkehrpunkte etc.) bestimmt werden können, bilden diese keine »Bewegungs-Grammatik«, aus der sich die Prozessspezifik des Laufes einer Person ableiten ließe. Sie ergibt sich vielmehr erst

aus der Relation einzelner Formelemente innerhalb des Bewegungsprozesses als individueller performativer Gesamteindruck.

b. *Die Dominanz eines primären Gesamteindrucks*

Der spezifische Lauf der Person erhält damit seine Bedeutung nicht aus einer Verbindung einzelner ›Lauf-Elemente‹, die jeweils eine eigenständige Bedeutung haben. Vielmehr findet eine mögliche Laufanalyse in umgekehrter Weise statt: Ausgehend von einem primären Gesamteindruck, werden für eine Deutung einzelne Bewegungsaspekte konstruiert. Ihre umgekehrte Re-Konstruktion ergibt jedoch nicht den Gesamteindruck der Bewegung (in ihrer Prozesshaftigkeit) wie es Kleist im Marionettentheater eindrucksvoll beschrieben hat.

c. *Die Singularität der Bedeutung.*

Anders als diskursive Symbole, die für etwas anderes stehen können (das Wort für ein Objekt, das es bezeichnet), verkörpern präsentative Formungsprozesse zunächst immer sich selbst. Entsprechend präsentiert eine Bewegung nur sich selbst, ›die Bewegung‹. Sie erhält ihre Bedeutung nicht erst als Signifikant durch Bezug auf ein Signifikat, sondern erscheint wie ein Bild zunächst als eine unableitbare Gesamtform. Entsprechend gibt es bei der Interpretation einer Lauf-Bewegung kein ›Nacheinander‹ (vgl. Franke 1978: 80-124). Die Bewegung in ihrer Gesamtheit, kann man mit Langer sagen, hat eine *implizite* Bedeutung, in der sich ein *genuines* Wissen spiegelt. Es ist jenes prozesshafte Wissen, das keine propositionale Form hat – und sich deshalb auch nicht vollständig in eine diskursive Darstellungsform übersetzen lässt (vgl. Franke 2004).

Ereignis-Präsenz und Form-Präsenz – zur Spezifik der Bewegungs-Vorstellung

Bisher wurde nur allgemein vom ›Bewegungs-Bild‹ gesprochen, das die Vorstellung einer Bewegungskonfiguration bestimmt. Dies soll im Folgenden präzisiert werden, indem deutlich getrennt wird zwischen ›Ereignis-Präsenz‹ und ›Form-Präsenz‹ sowie hinsichtlich der Ereignisse zwischen dem Sehen, Hören, Tasten, Riechen und Schmecken als Erfahrungsmodi.

Zunächst beispielhaft einige Hinweise zum *Sehen*. Im Sehen erfassen wir eine Welt uns gegenüber, die da ist. Die Sehwelt stellt eine Welt dar, in der *zeitgleich* Aspekte miteinander verbunden sind (vgl. Schwemmer 2003: 102).

Eine solche Kopräsenz unter zeitlichen Gesichtspunkten lässt sich beim *Hören* nicht feststellen. Zwar kann man mehr Geräusche und Klänge gleichzeitig hören, aber das Hören als Ereignis ist letztlich immer durch die Zeitlichkeit seiner Entwicklung gekennzeichnet. Eine Melodie oder ein Rhythmus lassen sich erst hinsichtlich ihrer eigenen Identität erkennen, wenn sie sich in einer zeitlich gegliederten Form entwickelt haben. Schwemmer fasst das zusammen, wenn er schreibt:

»Dieses Entwicklungsverhältnis von akustischen Ereignissen und Hören ist ein dynamisches Verhältnis. Im Hören befinden wir uns in einem dynamischen Weltverhältnis, das wir als ein solches erleben, nämlich als ein, der Hörwelt Ausgesetzt sein [...]. Im Sehen – und damit meine ich im Erleben des Sehens – verbleibt die Sehwelt dagegen uns gegenüber. Wir sind nicht einbezogen in sie.« (Ebd.: 103)

Sie bleibt, könnte man sagen, uns gegenüber wesentlich abhängig vom Medium, das uns das Sehen ermöglicht, dem Licht.

Davon deutlich getrennt sind *körperliche Bewegungen* wie sie u.a. durch die kinästhetische Wahrnehmung erfahren werden. Anders als beim Sehen und Hören, die das Licht und die Luft als Medium benötigen, gibt es bei Bewegungen kein »materiales Zwischen«, sondern dieses ist, wie schon Aristoteles betonte, ein »angewachsenes Zwischen«, woraus sich ein besonderes Verhältnis von tast- und kinästhetischem Bewegungs-Ereignis und Form feststellen lässt (vgl. Franke 2006: 202ff.).

Diese prinzipielle Unterscheidung zwischen der Ereignisbildung beim Sehen und Hören gegenüber der Ereignisbildung körperlicher Bewegungen ist von zentraler Bedeutung, vor allem wenn die Frage beantwortet werden soll, wie die Präsenz, die Vorstellungen von Bewegungen *als* Bewegungen gebildet werden.

Ereignis – Form – Präsentation

Als »Präsentation« soll zunächst das Gegenwärtigwerden oder eine Wiedervergegenwärtigung von Ereignisvorgängen des Sehens, Hörens und der Bewegung verstanden werden. Ein Prozess, der immer zwei Voraussetzungen erfüllt: zum einen ist es ein Prozess der Formbildung auf der Ereignisebene, die z.B. das Sehen als physiologischen Vorgang ermöglicht, und zum anderen eine Formbildung, die eine gewisse Eigenständigkeit gegenüber den organischen Formungsprozessen besitzt. Somit kann man immer von einem doppelstufigen Formungsprozess ausgehen, in dem erstens die Formung, durch die Sehen hinsichtlich der organischen Bedingungen als Sehen möglich wird, und zweitens die Formung, durch die eine Präsenz als »Seh-Bild« in unserer Vorstellung entsteht.

Der erste Formungsprozess unterliegt weitgehend biologischen Gesetzmäßigkeiten, während die Erzeugung der Seh-Bilder auf der Stufe der Präsenz darüber hinaus kontextuellen und situativen Bedingungen unterliegt. Unter Bezugnahme auf Whitehead geht Schwemmer auf diesen Formungsprozess der Präsentation in seiner Handlungstheorie näher ein:

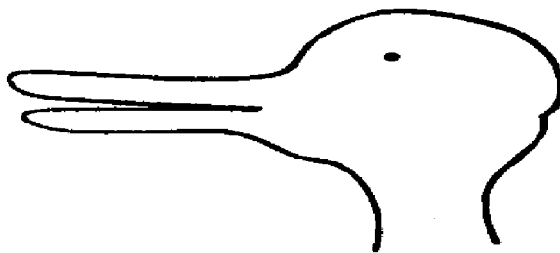
»Das Verhältnis der organischen Prozesse zueinander haben wir mit Whitehead als ein Verhältnis der Formangleichung, der conformation, dargestellt. Der Übergang zu den Bewusstseinsprozessen, und zwar zunächst zum Gefühltwerden der organischen Prozesse und zur Vergegenwärtigung dieses Gefühltwerdens, lässt sich dagegen nicht mehr in der gleichen Weise als eine Formangleichung

verstehen. Denn die Besonderheit der Bewusstseinsprozesse besteht ja auch in ihrer Spontaneität, also darin, dass ihre innere Form aus bereits eingerichteten Aktivierungsmustern hervorgeht, und gerade nicht aus einer Angleichung an die Formen der organischen Prozesse entsteht.« (Schwemmer 2001: 24)

Dies bedeutet, dass die Formungsprozesse, durch die unser Verhalten und Handeln in der Welt konstituiert werden, unterschiedlichen Voraussetzungen unterliegen.

»Wo die organischen Prozesse unsere Welterfassung – so kann man zusammenfassen – durch die Formangleichung, die *conformation*, ihre Verlässlichkeit gewinnen, geschieht dies für die Bewusstseinsprozesse durch deren Einbettung in unsere Welt des Verhaltens und Fühlens. Im Unterschied zu den organischen Prozessen der Formangleichung ist diese praktische und emotionale Einbettung unserer Bewusstseinsprozesse von einer deutlich höheren Variabilität. Sie lässt Raum sowohl für kreative Phantasie und Gestaltung als auch für einzelne Irrtümer und allgemeine Verzerrungen unserer Weltorientierung.« (Ebd.: 25)

Ein Beispiel dafür sind die von der Wahrnehmungspsychologie in vielfältigen Untersuchungen bestätigten Spring-Figuren und Wahrnehmungstäuschungen. Hier findet bei identischer Ereignis-Formung eine differente Präsenz-Formung statt.



Hasen-Enten-Kopf (Wittgenstein 1967: 228)

Offensichtlicher als bei der Erfassung der Welt durch das Sehen zeigt sich die Differenzierung der zwei Formungsprozesse beim Hören – insbesondere beim Hören von Musik in der Form von ›Klang-Bildern‹. Sie dokumentieren die Eigenständigkeit des Formungsprozesses auf der Präsentationsebene unter Einfluss von Situationen und Emotionen sowie die der Zeitstrukturierung über verschiedene Rhythmen. Die Musik erweist sich damit als ein anschauliches Ausgangsfeld für die skizzierte Differenzierung in *organisch-materiale* Formungen und *kontextabhängige situativ-emotionale* Formungen auf der Ebene der Präsentation im Sinne von ›Klang-Bildern‹.

Gleichzeitig kann an der Musik verdeutlicht werden, dass die Formung der Präsentation niemals ein privater, sondern immer ein intersubjektiver, sozialer Konstruktionsprozess ist, der sich – wie in der Musikgeschichte besonders offensichtlich wird – auch in eigenen Klangformen manifestiert.

Der Komponist als Akteur und der Zuschauer als Rezipient entwickeln dabei einen nicht zufällig kompatiblen Formungsprozess. So konnte u.a. Fricke zeigen, wie die abendländische Musik bis 1900 – die bis heute wesentlich die klassische Musikrezeption bestimmt – durch eine dominante Konstruktionsstruktur gekennzeichnet ist:

»Durch die ersten Akkorde oder durch die Anordnung der ersten Töne einer melodischen Linie konstruiert sich der Hörer eine Basis. Sie ist insofern eine Rekonstruktion, da der Hörer nachvollzieht, was der Komponist schon vorher konstruiert hatte. Diese Konstruktion ist [...] eine Notwendigkeit, weil von dieser Setzung eines tonalen Zentrums alle anderen Töne, Akkorde und Tonfolgen ihren relativen Wert und damit ihre Bewertung erhalten. [...] Das Setzen der Bezugsbasis gibt es in verschiedenster Form [...] Wie wichtig uns ein solcher Bezugspunkt ist, verdeutlichen die Ergebnisse von Aufhagen, die zeigen, dass sich die Hörer selbst bei atonalen Tonfolgen tonale Zentren suchen, der Hörer schafft sich eine Ordnung – wie er auch sonst gezwungen war, das Ordnen, Kategorisieren, Segmentieren usw. zu lernen, um sich in der Welt zurecht zu finden, um überhaupt leben zu können. Und eine Ordnung ist – nicht nur in der Musik – ein Beziehungsgefüge.« (Fricke 2000: 31)

Entscheidend ist, dass beim Hören von Musik, anders als beim Sehen, der Aspekt der *Zeit* bedeutsam wird. In Form besonderer rhythmischer Muster, die aus dem musikalischen Ablauf extrahiert werden und gleichzeitig einen Ordnungs- und damit Wiedererkennungswert erhalten, wird die Zeit als wesentliches Prinzip des Formungsprozesses erkennbar. Damit lässt sich konstatieren, dass die Zeit einen Aspekt darstellt, der beim Formungsprozess des Sehens kaum von Bedeutung ist, für das Hören aber eine wichtige Gliederungsfunktion erhält und für die Bewegung von fundamentaler Bedeutung ist, wie das folgende Kapitel zeigen wird.

Das Bewegungs-Bild als ein besonderes Wissen von der Zeit

Die Repräsentation des Hörens z.B. von Musik in Form von ›Klang-Bildern‹ gelingt nur, wenn die Zeit in diesen Bildern auch in einem räumlichen Nacheinander z.B. über Rhythmusstrukturen manifestiert wird, wobei diese Rhythmusstrukturen sich letztlich als gegliederte Bewegungen beschreiben lassen. Erscheinen die zeitlich gegliederten Bewegungen damit als ein wesentliches Strukturelement bei der Repräsentation von ›Hör-Bildern‹, verschiebt sich das Problem auf eine gleichsam darunter liegende Ebene, wenn man fragt, wie die Gestaltung von ›Bewegungs-Bildern‹ gelingen kann.

Zunächst erscheint es naheliegend, ›Bewegungs-Bilder‹ als Spurlegungen der Bewegungen im Raum aufzufassen. Somit könnte man sagen: das ›innere Auge‹ erfasst Bewegungen als Zustandsänderungen im vorgestellten Raum. Eine Deutung, die nahe liegt, aber gravierende Voraussetzungen

besitzt, auf die schon Henri Bergson verwiesen hat. So besteht Bergson darauf, »den durchlaufenden Raum und den Akt, durch den er durchlaufen wird« (Bergson 1989: 85), deutlich voneinander zu unterscheiden.

Der eigentlich zeitliche Vollzug einer Bewegung wird auf diese Weise zu einer räumlichen Figur. Wir halten von der »Bewegtheit der Bewegung« – wir würden heute sagen von der Prozesshaftigkeit der Bewegung – in unserer Wahrnehmung und in unserer Vorstellung nur »den unbewegten Umriss der Bewegung« fest (Bergson 1991: 306). Einen Umriss, der sich zusammensetzt aus vielen aufeinander folgenden, in sich unbewegten Zustandsverhältnissen. Beim Bemühen, die Besonderheit dynamischer Verhältnisse des Menschen zur Welt transparent zu machen, bediente sich Bergson des in seiner Zeit populären Begriffs des »Lebens«, des »Lebendigen« in Absetzung zum Starren, Festen, Toten und bereitete damit nicht unverschuldet seine Rezeption als »Lebensphilosoph«, einschließlich der daraus sich ergebenden Kritik, vor. Erst in jüngster Zeit hat eine Renaissance der Schriften Bergsons gezeigt, dass seine Ausgangsposition und seine grundsätzlichen Fragen mehr Aufmerksamkeit verdienen als seine zeitgebundenen Antwortversuche. Dies gilt auch für die hier zu behandelnde Frage nach der Konstruktion von »Bewegungs-Bildern« als Formungsprozess in Abgrenzung zu den biologisch-motorischen Formungsbedingungen von Bewegung. Letzteres ist ein Thema in der biomechanischen und kognitiven Bewegungswissenschaft des Sports. Dagegen stellt die erste Frage nach den Bedingungen von »Bewegungs-Bildern« eine immer noch akute philosophische Herausforderung an das bewegungswissenschaftliche Denken dar.

Philosophisch relevant ist Bergsons Verweis auf die Verräumlichung in der Bewegungs-Vorstellung selbst, wodurch nicht nur ihr Vollzugscharakter verschwindet, sondern – und dies ist wichtig – mit der Verräumlichung auch eine Distanzierung von der leiblich-gebundenen, direkt erlebten Prozesshaftigkeit von Bewegungen stattfindet. Dies hebt Schwemmer pointiert hervor:

»Aber nicht nur diese unbeteiligte Distanziertheit ist für Bergson ein philosophisches Ärgernis, sondern auch die Transformation – so könnte man es moderner formulieren – einer dynamischen Syntax in eine statische Syntax und damit die Perspektivierung unseres Handelns wie der Bewegung überhaupt in einer Begrifflichkeit, die von den Idealen einer Klassen- und deutlichen Unterscheidungspraxis durchdrungen ist, in der man aber gerade die Vollzugswirklichkeit unseres Handelns und die Prozessualität der Bewegung nicht mehr erfassen kann.« (Schwemmer 2003: 103)

Entscheidend ist, dass diese Differenz nicht als eine Differenz zwischen Akteurs- und Rezipientenperspektive gedeutet wird, sondern deutlich macht, dass sich darin ein generelles Problem bei der Formung von »Bewegungs-Bildern« zeigt. Auch wird die Herrschaft des Sehens in der Hierarchie der Sinneswelten deutlich, da sie die Konstruktion von »Bewegungs-Bildern« bestimmt. Es geht somit weniger um die bloße Sichtbarmachung oder Verbildlichung unseres Erlebens, sondern um die mit dem Sehen entwickelten

Formungsprinzipien und ihrer implizierten Verräumlichung von Ereignissen als Repräsentationsform. Bergson macht auf ein weiteres Problem aufmerksam:

»Es ließe sich jedoch die Frage aufwerfen, ob nicht die unübersteigbaren Schwierigkeiten, die gewisse philosophische Probleme bieten, daher kommen, daß man dabei beharrt, die Erscheinungen, die keinen Raum einnehmen, in Räume nebeneinander zu ordnen, und ob sich der Streit nicht oft dadurch beenden ließe, daß man von den allzu groben Bildern abstrahiert, um die es sich abspielt.« (Bergson 1989: 7)

Um im weiteren Verlauf diesen kritischen Hinweisen Rechnung zu tragen, wird vorgeschlagen, beim Formungsprozess der Bewegungs-Repräsentation nicht mehr von ›Bewegungs-Bildern‹, sondern vom ›Bewegungs-Wissen‹ zu sprechen.

Bewegungspräsentation als eine Form von ›Bewegungs-Wissen‹

Der Begriff des Wissens kann in dreifacher Weise expliziert werden: *knowing that*, *knowledge of* und *knowing how*.

Während in wissenschaftlichen Untersuchungen in der Regel nur das propositionale Wissen anerkannt wird, sind die beiden anderen Formen auch in konkreten Handlungszusammenhängen relevant.

Der im Folgenden verwendete Begriff des ›Bewegungs-Wissens‹ schließt die anderen beiden Wissensformen nicht nur aus pragmatischen Gründen mit ein, sondern integriert sie bewusst im Sinne des Wissens als ein ›Können‹, um damit auch den bisher vermissten Vollzugscharakter in Formungsprozessen von Bewegungen zu dokumentieren.

Im Unterschied zu Wissensformen, die sich auf Sachverhalte beziehen und sich als ein distanziertes ›Wissen, dass p...‹ zeigen, ist das ›Können‹ als ein ›Wissen etwas Bestimmtes zu tun‹, dispositionell. So ist der Drehsprung in einer Tanzchoreographie nur dann erfolgreich, wenn der Absprung mit dem richtigen Krafteinsatz zur richtigen Zeit erfolgt ist. In Bezug auf die Prozesshaftigkeit der Bewegung ist es ein Wissen, das sich leiblich-habituell herausbildet, wobei der Leib gleichsam als ›Prozessspeicher‹ fungiert. Ein ›Prozessspeicher‹, der jedoch hinsichtlich der ereignishaften Wahrnehmung und der Repräsentation von Bewegung einem differenten Formungsprozess unterliegt.

Ereignishafte Wahrnehmung von Bewegung

Typisch für die Prozesshaftigkeit körperlicher Bewegung ist, dass ich um das »Bewegliche« (Merleau-Ponty) dieser Bewegung wissen kann, allerdings in einer distanzlosen Weise des Erlebens. Diesen Zustand kennzeichnet, dass man in diesem *ist*. Merleau-Ponty verdeutlicht dies am Beispiel eines fliegenden Steins. So ist ein geworfener Stein nicht ein identischer (der immer gleiche Stein), dem die Bewegung als ein »Äußerliches« (als eine Qualität) hinzugefügt wird, sondern der fliegende Stein *ist* die Bewegung selbst. Sie ergibt sich immer als das Ergebnis einer *Perspektive* in Bezug zu einem Stein. Diese schon im klassischen Zenondiskurs sichtbar gewordene Zurückweisung einer Unterscheidung von Beweglichem und Bewegung besagt, dass der Mensch die Bewegung *als* Bewegliches leiblich erfahren kann, jedoch, wie anschließend deutlich wird, bei der Repräsentation dieser Bewegungswahrnehmung auf die Differenz von Wahrnehmungsstand und dessen Repräsentation zurückverwiesen wird.

Besonders deutlich wird dies einerseits in der Möglichkeit des Menschen zur Simultanität. Durch sie gelingt es, mehrere Faktoren einer Bewegungswirklichkeit »gleichzeitig« erleben zu können, mitunter trotz oder gerade wegen einer »relativen Fülle« bzw. »Dichte«. Andererseits besitzt der Mensch aber auch die Fähigkeit, dadurch besonders erfolgreich handeln zu können, weil er den Strom der Ereignisse in eine Folge von Zuständen umwandeln kann. Erst mit der geformten Bewegungs-Vorstellung als Könnensdimension gewinnen wir die Möglichkeit, uns in unseren Bewegungen *zu uns selbst* zu verhalten. Erst mit den Repräsentationen unserer Bewegungen werden wir zu *sich* bewegenden Personen und erwerben damit das Potential zur Reflexivität gegenüber dem eigenen Tun.

Dies hat sehr grundsätzliche Konsequenzen. Aus konstitutiver Sicht gibt es zunächst die Möglichkeit, die Bewegung als leiblichen Prozess in seiner zeitlichen Dynamik als eine Ereignisform zu erleben. Darüber hinaus ist die Repräsentation dieses prozesshaften Vorganges aber letztlich immer nur in einer verräumlichten Form im Sinne von »Bewegungs-Spuren« in unseren Vorstellungen erfassbar.

Ein konstitutives Dilemma in der Gestaltung von Bewegungen, das sich als Vorteil und als Nachteil erweisen kann. So stellt die Differenz zwischen den Formungsbedingungen des Bewegungs-Ereignisses und der Bewegungs-Vorstellung ein großes Potential an Reflexivität dar. Eine Reflexivität, die sich aus dem Unterschied zwischen den beiden differenten Formungsprozessen (Ereignis-Form und Vorstellung-Form) ergibt. Sie ist für Lehr-Lernprozesse von Bewegungen u.U. von großer Bedeutung, da durch die häufig klar erfassbaren Differenzenerfahrungen zwischen vorgestellter Bewegung und realisierter Bewegung (z.B. bei gescheiterter oder geglückter Aufgabe einer Tanzbewegung) eine gleichsam zeitgleiche »Reflexion im Prozess« erfolgen kann, ganz im Gegensatz zur sonst eher zeitlich »nachlaufenden« kognitiven und repräsentativen (sprachlichen) »Reflexionen über den Prozess« (vgl. Franke 2003).

Diese Differenz im Formungsprozess von Bewegungs-Ereignis und Bewegungs-Repräsentation schafft häufig aber auch besondere Probleme in Lehr-Lernprozessen von Bewegungen. Denn die Prozesshaftigkeit der Bewegung kann nicht über die Repräsentation der Bewegung erfasst werden: Die einzelnen Raumpunkte, die im vorgestellten Bewegungs-Schema die Bewegungsform ergeben, fixieren zwar räumliche Eckpunkte des Bewegungsablaufes, also im Sinne Bergson den »durchlaufenen Raum«, aber eben nicht »den Akt, durch den er durchlaufen wird.« (Bergson 1989: 85)

Um diesen Nachteil in Lernprozessen von Bewegungen auszugleichen, der sich insbesondere überall dort zeigt, wo komplexe Ausdrucksformen relevant sind, wie im Leistungssport oder dem Tanz, gibt es eigentlich nur zwei Möglichkeiten: Zum einen kann versucht werden, das »Bewegliche« der Bewegung zwischen den Raumpunkten der Bewegungsvorstellung transparent zu machen. Bekanntlich ergeben sich durch den *analogen* Film bzw. das Video dazu vielfältige Möglichkeiten. Zum anderen bietet sich seit kurzem über die *digitale* Bildtechnik eine neue weitreichende Chance, das »Bewegliche« der Bewegung über die räumlichen Fixpunkte der Bewegungs-Vorstellung zu erschließen.

Der Vorteil analoger Filmaufnahmen z.B. von Tanzbewegungen ist, dass der Lernende den Ablauf, den Fluss, das Bewegliche der Bewegung visuell erfassen kann, wobei es weiterhin eine Aufgabe bleibt, dieses Gesehene, fließende »Bewegungs-Bild« anschließend in ein dynamisches »Bewegungs-Wissen«, in eine eigene dynamische Ereignisform zu übertragen. Eine Herausforderung, die für alle mediengestützten Schulungsprogramme von Bewegungen, also auch Tanzbewegungen, in gleicher Weise gilt.

Eine andere Zugangsweise ergibt sich, wenn die Bewegungsfolge nicht über die analoge Filmfassung mimetisch erlernt wird, sondern die strukturellen Bedingungen der digitalen Bildtechnik genutzt werden, um eine »Repräsentations-Form« im Sinne einer dynamischen Syntax zu entwickeln.

Das Werden zur Form im Spiegel digitaler Medien

Seinen Beitrag »Bergson und die synthetischen Bilder« (2002) leitet Lazzarato mit einem Auszug zum Tanz ein.

»Wir beginnen damit, die Bewegung des Tanzens zu betrachten und eine Wahrnehmung zu entwickeln. Diese Wahrnehmung tritt wie man weiß, in Beziehung zum Gedächtnis und zu motorischen Bildern, in diesem Fall zu den motorischen Bildern, die uns auch das Laufen ermöglichen. Aber diese (reine) Wahrnehmung ist [...] [kein] visuelles Bild.« (Lazzarato 2002: 100)

Vielmehr handelt es sich, beachtet man die Hinweise von Bergson, um »Muster der Relationen [...] vor allem der zeitlichen Relationen – der aufeinander folgenden Elemente der auszuführenden Bewegung« (Bergson 1991: 950). Die Vorstellung einer Bewegungsfolge ist danach also nicht, wie populäre

Deutungen nahe legen, eine Folge von visuellen Bildern des Bewegungsablaufes, sondern ein dynamisches Schema zeitlicher Beziehungen. »Das dynamische Schema ist eine Vorstellung *sui generis*, in der Verhältnisse, Kräfte und Mächte erscheinen; nicht Repräsentationen, sondern Bewegungen von Repräsentationen.« (Lazzarato 2002: 100)

Fragt man nun skeptisch, wie diese Bewegung von Repräsentationen »zu denken« sind, wie man sich jenes »dynamische Schema« vorstellen kann, bietet Bergson zunächst nur eine Abgrenzung an: »Es muss deshalb eine Art von ›Vorstellung‹ geben, die keine ›bildhafte Vorstellung‹ ist.« (Bergson 1991: 936) Sie konstruiert keine Bilder im Sinne visueller Bilderfolgen, sondern es sind gleichsam »die Anweisungen, die benötigt werden, um die Bilder zu rekonstruieren.« (Ebd.) Zusammenfassend bedeutet das: Das dynamische Schema ist »eine Intensität, eine Macht, eine Kraft« (ebd.), wir würden heute sagen, ein Beziehungsgeflecht, welches die Bilderfolge der Bewegung ermöglicht. Dies bedeutet, es muss neben der Bilderfolge eine weitere Ordnungsstruktur geben, die dieser als Voraussetzung dient.

Übertragen wir diese knappe Deutungsskizze auf die eingangs genannten analogen Videoaufnahmen und digitalen Bildkonstruktionen, dann lässt sich sagen: Das Video stellt eine visuelle Bilderfolge dar, die dem Wahrnehmungsapparat als Gedächtnisstütze dienen kann. Die digitale Technologie konstruiert demgegenüber mögliche Bilderfolgen über eine »nicht-bildhafte« Repräsentation. Denn das Computerprogramm produziert Bilderfolgen durch Synthese und nicht durch Eindrücke. Es ermöglicht, vom Bild als Vor-Bild zu den Voraussetzungen der Repräsentation zu gelangen.

Da der Computer nicht abbildet, sondern konstruiert, nicht mimetisch arbeitet und damit auch nicht in der Bilderstellung vom Licht abhängig ist, sondern über zwei Merkmale, die »Diskretisierung« und das »Kalkül« wirksam wird, entwickelt er eine Fähigkeit, die über die bisherige Verräumlichung der Vorstellung von Bewegungsfolgen hinausgehen kann. Der Computer erlaubt es »das Werden (die Dauer) in diskrete Elemente zu zerschneiden« (Lazzarato 2002: 11), die durch ihre infinitesimale Form die Kontinuität des Werdens und damit dem Aspekt von Bewegung in der Repräsentation in beinahe idealisierter Weise entsprechen können.

Versucht man, diese abstrakten Anmerkungen abschließend auf den Lehr-Lernalltag von Tanzbewegungen zu transformieren, bedeutet das, dass geprüft werden müsste, welche Konsequenzen Bewegungsschulungen mit analoger, im Vergleich zu digitaler, Technik haben. Eine abschließende Hypothese könnte lauten: Während die analoge Technik vorrangig kinästhetisch-emotionale Bewegungserfahrung in mimetischer Weise ermöglicht und dabei auf ein implizites Reflexionspotential im Übungsprozess vertraut, bietet die digitale Technik darüber hinaus die Möglichkeit, den Prozess der Dynamisierung, ausgehend von beliebigen Haltepunkten im Bewegungsablauf real und simulativ im Sinne eines Möglichkeitsspektrums zu erweitern und damit den Formungsprozess auf der Ebene der Repräsentation über eine Vor-Bildfunktion hinaus in zeitlich-räumlicher Weise zu erweitern.

Literatur

- Bockrath, Franz/Franke, Elk (2001): *Vom sinnlichen Eindruck zum symbolischen Ausdruck – im Sport*, Hamburg: Czwalina.
- Bergson, Henri (1989): *Zeit und Freiheit*, Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Ders. (1991): *Oeuvres*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Brandenburg, Hans (1921): *Der moderne Tanz*, München: Müller.
- Buytendijk, Fredrik Jacobus Johannes (1956): *Allgemeine Theorie der menschlichen Haltung und Bewegung*, Berlin, Göttingen, Heidelberg: Springer.
- Cassirer, Ernst/Heidegger, Martin (1991): »Davoser Disputation zwischen Ernst Cassirer und Martin Heidegger«. In: Martin Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*. Frankfurt a.M.: Klostermann, S. 274-296.
- Franke, Elk (1978): *Theorie und Bedeutung sportlicher Handlungen. Voraussetzungen und Möglichkeiten einer Sporttheorie aus handlungstheoretischer Sicht*, Schorndorf: Hofmann.
- Ders. (2003): »Ästhetische Erfahrung im Sport – ein Bildungsprozess?« In: Elk Franke/Elke Bannmüller (Hg.), *Ästhetische Bildung*, Butzbach-Griedel: Afra-Verlag, S. 17-37.
- Ders. (2004): »Bewegung – eine spezifische Form nicht-proportionalen Wissens.« In: Gabriele Klein (Hg.), *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 109-130.
- Ders. (2006): »Erfahrung von Differenz – Grundlage reflexiver Körper-Erfahrung.« In: Robert Gugutzer (Hg.), *Body turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*. Bielefeld: transcript Verlag, S. 187-206.
- Fricke, Jobst (2000): »Die Systemische Musikwissenschaft als eine Konsequenz der Digitalisierung und Globalisierung des Wissens« In: Joachim Stange-Elbe (Hg.), *Musik im virtuellen Raum*, Osnabrück: Universitätsverlag, S. 25-38.
- Langer, Susanne K. (1965): *Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol in Denken, im Ritus und in der Kunst*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Lazzarato, Maurizio (2002): *Videophilosophie – Zeitwahrnehmung im Postfordismus*, Berlin: books-Verlag.
- Schmitz, Hermann (1998): *Der Leib, der Raum und die Gefühle*. Ostfildern vor Stuttgart: Ed. Tertium.
- Schwemmer, Oswald (2001): »Handlung und Repräsentation.« In: Franz Bockrath/Elk Franke (Hg.), *Vom sinnlichen Eindruck zum symbolischen Ausdruck – im Sport*. Hamburg: Czwalina, S. 11-32.
- Ders. (2003): »Cultural Rationality and Moral Principles.« In: Elmar Tenorth (Hg.), *Die Form der Bildung – Bildung der Form*, Bibliothek der Bildungsforschung (Vol. 21): Berlin, S. 93-122.
- Straus, Erwin (1956): *Vom Sinn der Sinne*, Berlin, New York, Heidelberg, Göttingen: Springer.
- Ders. (1960): *Psychologie der menschlichen Welt*, Berlin: Springer.
- Wigman, Mary (1963): *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart: Battenberg Verlag.
- Wittgestein, Ludwig (1967): *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.

