Erlanger Beiträge zur Pädagogik

herausgegeben von
Michael Göhlich und Eckart Liebau

Band 6

Waxmann 2008
Münster / New York / München / Berlin

Leopold Klepacki, Eckart Liebau (Hrsg.)

Tanzwelten

Zur Anthropologie des Tanzens

Waxmann 2008
Münster / New York / München / Berlin

Scherer, Hans-Georg (2001): Zwischen Bewegungslernen und sich Bewegen lernen. Sportpädagogik, 25 (4), Beilage
Schwemmer, Oskar (2001): Handlung und Repräsentation. In: Franz Bockrath & Elk Franke (Hrsg.): Vom sinnlichen Eindruck zum symbolischen Ausdruck – im Sport. Hamburg, S. 11–32
Sherborne, Veronica (1998): Beziehungsorientierte Bewegungspädagogik. München/ Basel

Gerald Siegmund

2 Das Gedächtnis des Körpers in der Bewegung

2.1 Die zerstückelte Bewegung

Gerade haben die Arme des Tänzers ein V gebildet, da geht es auch schon weiter.

> „Dieses V", schreibt der Tänzer Thomas McManus, „ist eher eine Art gedankliche Markierung, da der linke Arm nicht wirklich zur Ruhe kommt, sondern vielmehr über Ihren Kopf wandert und sich weiter zum Boden bewegen würde, wäre da nicht der rechte Ellbogen im Weg, so dass schließlich beide sich in Richtung Boden absenken. Wenn der rechte Ellenbogen die Bauchnabelgegend erreicht, entschließt er sich plötzlich anzuhalten, was eine Art Schock oder Welle durch den Rest des Körpers schickt, hat er sich doch gerade darauf vorbereitet, ganz zum Boden zu gleiten. Der linke Arm wird nun aus der Beugung des rechten Ellenbogens herausgezogen. Die Spitze des rechten Fußes wandert auf dem Boden durch Ihre parallele Fußposition and beschreibt zwei Kreise von hinten nach vorne auf dem Boden. Der rechte Ellenbogen will dem gleichen Weg folgen, obwohl er in der Luft ist, macht das Ganze aber etwa eine Viertelsekunde zu spät. Diese zwei unkalibrierten Kreise erzeugen eine Drehung und Krümmung der Wirbelsäule, die, ließe man sie sich fortsetzen, wahrscheinlich den Körper auseinanderreißen würden. Glücklicherweise durchschneidet aber der linke Fuß den zweiten Kreis und kommt in einem erzwungenen Bogen an dessen äußerem Rand zum Stehen, so dass das Knie einen rechten Winkel einnimmt. Glücklicherweise hat der rechte Ellenbogen unterdessen den Fuß eingeholt und zerschneidet seinen eigenen Kreis, um rechts anzukommen, während der obere Arm parallel zum Boden gehalten wird und der untere zur Seite fällt, ebenfalls in einem rechten Winkel."[1]

In seinem zehnseitigen Text ‚*Enemy*' *von innen* beschreibt Thomas McManus sein knapp dreiminütiges Solo in William Forsythes Choreographie *Enemy in the Figure* aus dem Jahr 1989. Zwölf Jahre war McManus Tänzer beim Ballett Frankfurt und hat dort an der Erarbeitung vieler bekannter Stücke mitgearbeitet. Unmöglich werden Sie denken, dass er an all das denkt, wenn er tanzt. Unmöglich, dass er sich all dieser vielen einzelnen Körperhaltungen, Stellungen der Gliedmaßen zu-

1 McManus 2004, S. 83.

einander und der Positionen im Bühnenbild und zur Musik erinnert, um sie im Anschluss nicht nur auszuführen, sondern sogar zu tanzen. Sie nicht nur Schritt für Schritt nachzubuchstabieren, wie es der Text versucht, sondern sie in einem einzigen Akt der Bewegung gleichsam simultan und mühelos, möglichst leicht und virtuos auseinander hervorgehen und verschwinden zu lassen. Wie geht das? Wie schafft der Tänzer das, und was hat es mit dem Gedächtnis des Körpers in der Bewegung zu tun?

In meinem Beitrag werde ich diesen Fragen nachzugehen. Dazu werde ich auf verschiedene phänomenologische, psychoanalytische und neurobiologische Theorien zurückgreifen, bevor ich mich wieder dem Tanz annähere, um zum Schluss anhand von zwei Beispielen, der Arbeit von William Forsythe und einer Rekonstruktion des Tänzers Martin Nachbar, das Problem von Erinnerung und kreativer Handlung deutlich machen möchte. Wie kann ich mich überhaupt im Raum orientieren? Wie ist diese Orientierung gedacht und was hat sie mit dem Gedächtnis zu tun? Kommen wir zunächst zur grundsätzlichen Raumorientierung.

2.2 Paul Schilder und das Körperschema

Die Vorstellung, dass es so etwas wie eine ursprüngliche Orientierung des Körpers im Raum geben muss, noch bevor im Bewusstsein damit verbundene Inhalte erscheinen, hat die Wissenschaft schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschäftigt. Beobachtungen an kriegsversehrten Patienten, deren Phantomschmerzen für Verwunderung sorgten, führten zur Annahme, dass der Körper etwas erinnert und für existent hält, obwohl es wie die amputierten Gliedmaßen der Patienten gar nicht mehr vorhanden ist. Der Wiener Neurologe Paul Schilder hat als erster ein konsistentes Modell davon entwickelt, das er 1923 zum ersten Mal in seinem Buch *Das Körperschema* veröffentlichte. Darin geht Schilder von zwei Topografien oder Schemata aus. Das erste ist dafür verantwortlich, dass ich meine Position im Raum bestimmen kann, also rechts von links, oben von unten und hinten von vorne unterscheiden kann. Ich kann mich im Raum verorten. Das zweite Schema betrifft die Verortung von Empfindungen am und im Körper selbst, d.h. wenn es mir irgendwo weh tut, kann ich die Stelle bestimmen, von der der Schmerz ausgeht. Diese beiden Körperschemata gehen dem Bewusstsein voraus, sie sind Grundlage dafür, dass ich Erfahrungen, die ich mache, überhaupt auf meinen Körper beziehen kann. Ich muss mich also immer schon im Raum erinnern, um Erfahrungen machen zu können, die nichts anderes sind als Erinnerungsspuren im Körper.

Schilder begreift diese Körperschemata als Einheit von Perzeption, also von visuellen und taktilen Eindrücken, die ich wahrnehme, und Handlungen, Aktionen, mithin Bewegungen des Körpers. Das Körperschema wird demnach ständig mit

neuen Erfahrungen konfrontiert, zu denen es sich aktiv verhalten muss und die das Schema ständig in einer dynamischen Bewegung halten. Damit verbunden sind Erinnerungen, die gegenwärtig sich vollziehende Bewegung einfärben. Dazu Paul Schilder:

> „[Die Hirnrinde] ist nicht nur das Organ, welches die Aufmerksamkeit in bestimmte Richtung bringt, sondern sie speichert auch vorausgegangene Eindrücke. Diese mögen als Bilder ins Bewusstsein dringen oder sie verbleiben bei den räumlichen Eindrücken außerhalb des zentralen Bewußtseins. Sie bilden organisierte Modelle unserer selbst, die als Schemata bezeichnet werden können; diese Schemata verändern die Eindrücke, welche von der Sensibilität herrühren derart, dass die endgültige Empfindung der Stellung oder des Ortes ins Bewußtsein kommt, bereits in Beziehung zu den früheren Eindrücken.“[2]

Diese ursprüngliche Verhandlung mit unserem eigenen Körper, das reflexive Rückbesinnen auf die eigenen Position, die das Wahrnehmen der Position erst möglich macht, hat die amerikanische Wissenschaftlerin Mabel Todd in den 1970er Jahren dazu veranlasst, vom denkenden Körper zu sprechen.[3] Gerade weil der menschliche Körper ein dynamischer sich ständig in Bewegung befindlicher Organismus ist, denkt er ständig über seine Position im Raum im Verhältnis zu sich selbst nach. Dieses Erinnern der eigenen Verhältnismäßigkeit des Körpers, der Gliedmaßen und der Gelenke zum Raum verbindet sich mit der Wahrnehmung des muskulären Kraftaufwands, der mit einer Körperhaltung verbunden ist und dem Bewegungssinn, der das Erkennen der Bewegungsrichtung im Raum ermöglicht, zu dem zusammen, was Forscher die „Tiefenwahrnehmung“ des Körpers nennen. Die Tiefenwahrnehmung eröffnet einen Raum der Körperinnenwahrnehmung, weil die Informationen aus dem Inneren des Körpers und nicht primär von außen kommen, oder der Propriozeption. Die kinästhetische Eigenwahrnehmung des Körpers findet durch Rezeptoren in den Gelenken, Muskeln und Sehnen statt. Die Wahrnehmung der Stellung und der Bewegung des Körpers erfolgt über diese Propriorezeptoren. Sie registrieren Informationen über Muskelspannung und Gelenkstellung. Die Informationen, die der Körper ständig über sich selbst produziert, werden über das Rückenmark verschaltet, woraus wiederum Reflexe entstehen, die dem Körper gleichsam intuitiv ein Bild von sich vermitteln. Das Körperschema repräsentiert also dieses perzeptive Feld des Körpers modellhaft.

2 Schilder 1923, S. 1.
3 Vgl. Todd 1975.

2.3 Maurice Merleau-Ponty und die integrierte Bewegung

Der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty hat sich 1945 in seinem grundlegenden Werk *Phänomenologie der Wahrnehmung* auf eben jene Studien von Paul Schilder und anderen Neurologen vor dem zweiten Weltkrieg über die Eigenwahrnehmung des Körpers bezogen. Schilders Modell des Körperschemas war ihm, obwohl Schilder stets die Dynamik der Schemata betont hat, zu statisch. Merleau-Ponty geht im Prinzip davon aus, dass der menschliche Körper immer schon in der Welt verankert ist. Der Körper ist der Dreh- und Angelpunkt meiner und damit auch der Welt. Er ist dasjenige, mit dem wir in der Welt sind und in der Welt handeln. Die Körperhaltungen dienen demnach dazu, eine Anpassung des Körpers an die jeweilige Situation vorzunehmen. Dem Körper ist es daher eigen, dass er zukünftige Aktionen planen kann, dass er sich verhalten kann, was stets einen Moment des gestalterischen Vorausblicks beinhaltet. Der Körper projiziert sich handelnd in die Zukunft und gestaltet auf diese Weise den Raum. Der Raum ist ihm also nichts objektiv gegebenes, sondern etwas dem Körper und seiner Dynamik inhärentes. Die Anforderungen der jeweiligen Situation können deshalb verändernd auf den Körper-Raum zurück wirken und das Körperschema verändernd herausfordern.

Die mit dem Körper prinzipiell gegebene Möglichkeit, mich auf die Zukunft hin zu entwerfen, also neue Bewegungen und Körperhaltungen einstudieren zu können, heißt demnach nicht nur, eine neue Abfolge von Bewegungsschemata zu lernen. Für Merleau-Ponty heißt das vielmehr, dass ich damit auch einen neuen Raum in meinen Körperraum integriere. „Der Leib ist nicht im Raume, er wohnt ihm ein."[4] Maschinenschreiben lernen heißt demnach, die Tastatur und ihren Raum in den Raum meines Körpers zu integrieren: „Der Maschinenschreiberin ist die Bewegung ihrer Finger nicht als eine objektiv beschreibbare Ortsbewegung gegeben, sondern allein in Gestalt einer bestimmten Modulation der Motorik, die sich physiognomisch von jeder anderen unterscheidet."[5] Das heißt für uns, dass die Bewegung der Finger über die Tastatur uns immer schon als Ganze in der Gegenwart gegeben ist, die sich unser Körper ohne den Umweg des Verstandes einverleibt. Ähnlich verhält es sich mit einem Sportler. Ein Skifahrer etwa stellt sich nicht jede Bewegung einzeln vor, bevor er die Piste hinunter gleitet. Er empfindet und stellt sich auch nicht jede kleinste Muskelveränderung einzeln vor, sondern nimmt nach einer gewissen Übungsphase eine bestimmte Haltung ein und fährt los. Würde er sich – und darin ist sein Tun dem eines Tänzers durchaus vergleichbar – den Neigungswinkel des Oberkörpers zum Boden, die Streckung der Brust, den Beugewinkel der Knie, den

4 Merleau-Ponty 1966, S. 169.
5 Ibid., S. 174.

Druck auf bestimmten Partien der Füße, die Armhaltung in Relation zu den Stöcken einzeln additiv vorstellen, könnte er wahrscheinlich die an ihn gestellte Anforderung nicht richtig erfüllen. Nach Merleau-Ponty ist dem Skifahrer all das in einer einzigen Bewegungsgestalt aus der Erfahrung heraus gegeben. Die Piste, die vor ihm liegt, wird Teil seines eigenen Körpers, die Herausforderungen (Pulverschnee, vereiste Stellen, Hindernisse wie Bäume, die eine Anpassung seines Verhaltens an die Tätigkeit verlangen) werden durch Haltungsänderungen in der Situation bewerkstelligt. Der Körper konstruiert sich so immer neu im Austausch mit seiner Umwelt. Er kann sich neue Instrumente erarbeiten, nicht indem er jede Handstellung, die dazu nötig ist einzeln erinnert, sondern die Bewegung als Ganze reaktiv und projektiv zugleich in seinen Körperraum integriert.

Die Dynamik kommt für Merleau-Ponty also daher in das Körperschema, dass er von Schilders „Positionsräumlichkeit" Abstand nimmt und sie durch eine, wie er es nennt, „Situationsräumlichkeit" ersetzt.[6] Bewegung oder Körperhaltungen sind kein Mosaik aus einzelnen Körperpositionen im Raum, die sich zu einer Gesamtgestalt zusammenfügen lassen wie ein Puzzle zu einem Bild, das unser Körper im Raum wäre, sondern spannen sich in einer konkreten Situation als Ganzes auf eine Zukunft hin, die einen dynamischen Austausch mit meinem Körper unterhält. Jetzt können wir verstehen, was die Schwierigkeit des Tänzers Thomas McManus ausmachte, sein Solo aus Forsythes Ballett *Limbs Theorem* zu beschreiben. In der Sprache muss er jede einzelne Bewegung minutiös nacheinander aufschreiben. Er verhält sich schreibend also so, dass er sich jede Bewegung einzeln ins Gedächtnis ruft und sie Position für Position auf den Raum überträgt. Er verhält sich zu sich in einer Positionsräumlichkeit. Tanzt er aber, erfasst er die Bewegung als Ganze und kann sie so qua Situationsräumlichkeit überhaupt erst tanzen.

2.4 Körpertechnik, Zwischenleiblichkeit und imaginärer Körper

Dieser Körperraum, der immer schon mit der Welt und in der Welt verankert ist, ist kulturabhängig. Der französische Soziologe Marcel Mauss hat 1935 in seinem viel zitierten Essay „Die Techniken des Körpers" darauf hingewiesen, dass die Art und Weise wie Menschen sitzen, gebären, schwimmen oder essen radikal davon abhängt, wie eine bestimmte Kultur diese Fertigkeiten weitergibt.[7] Jede Kultur lehrt sozusagen Techniken des Körpers, die Verwendung unseres Körpers und damit unser Körper selbst, ist kulturspezifisch geprägt, geformt und hergestellt. Das geht

6 Ibid. S. 123ff.
7 Vgl. Mauss 1989, S. 199–220.

letztlich bis hinein in die Artikulation von sprachlichen Lauten und Worten, die sich ihren Weg durch die Kehle, den Rachen und die Mundhöhle bis zur sichtbaren Formung des Mundes, der Lippen und der Gesichtsmuskeln durch den Körper bahnen. Jede Sprache formt damit ihren bestimmten Sprachkörper. Der Körper fungiert damit letztlich als allumfassendes Symbol für eine Kultur und deren vielfältige Prozesse der Interaktion.

Merleau-Ponty fasst diese kulturelle Interaktion, ohne die es keinen spezifischen Körper gäbe, grundsätzlicher. Er sieht im Sehen und Berühren, mithin also in den Sinnesorganen des Auges und der Hand, zwei grundsätzliche Weisen des Menschen, sich mit seiner Umwelt in Verbindung zu setzen. Sie sind auch die zwei ursprünglichen Weisen, mit denen sich das Kleinkind die Welt im Sehen und Besitzen, im Gesehen und Gehaltenwerdenwollen aneignet. Für Merleau-Ponty, wie für Paul Schilder vor ihm, sind diese beiden Sinnestätigkeiten in einer Art synästhetischer Erfahrung miteinander verschränkt. Die Erfahrungen des Sehens und des Tastens sind miteinander verbunden, und zwar auf eine Weise, dass das eine für das jeweils andere einstehen kann. Sehen heißt immer auch den Gegenstand berühren, ihn abtasten. Umgekehrt bedeutet berühren, sich den Gegenstand vor Augen zu führen. Doch im gleichen Augenblick, in dem ich das Objekt berühre, hört es auf Objekt zu sein. Denn es berührt mich im gleichen Moment, in dem ich es berühre. Es sieht mich, im gleichen Moment, in dem ich es sehe. Das Objekt wird zum handelnden Subjekt, das mich herausfordert.

Der Chiasmus, wie Merleau-Ponty diesen Vorgang nennt, also die Überkreuzung von Sehen und Berühren und von Subjekt und Objekt, führt Merleau-Ponty nun zu seiner Überlegung der „Zwischenleiblichkeit".[8] Die Zwischenleiblichkeit ist der grundsätzliche Modus unseres In-der-Welt-Seins. Wir sind als körperliche Wesen offene Wesen. Die Grenzen unseres Körpers – und damit sind immer auch Handlungs-Räume gemeint, die umfassender sind als die physischen Grenzen unseres Körpers – überkreuzen sich mit jenen der anderen Körper. Unsere körperlichen Erfahrungen mediatisieren sich also mit jenen anderer körperlicher Erfahrungen. Sie können dies tun, weil jeder prinzipiell sichtbar und berührbar ist. Das Medium, in dem sich Erfahrungen verbinden, nennt Merleau-Ponty das „Fleisch". Diese philosophische Reflexion hat man versucht, naturwissenschaftlich-empirisch zu erhärten.

Der französische Philosoph und Tanzforscher Michel Bernard betont in Anlehnung an empirische Forschungen über den Zusammenhang von Muskelanspannung bei Kleinkindern die Ähnlichkeit von Merleau-Pontys Konzept der Zwischenleiblichkeit mit der des „muskulären Dialogs". So ist die Muskelspannung nicht nur notwendig, um eine bestimmte Bewegung auszuführen, sondern sie ist immer auch

8 Merleau-Ponty 1986, S. 185.

Ausdruck von Emotionen. Um Lachen oder Weinen zu können, ist eine bestimmte Anspannung der Muskulatur notwendig, die als angenehm oder unangenehm empfunden wird, womit emotionale Bahnungen im Körper gelegt werden. So kann das Halten einer bestimmten Muskelspannung Auslöser für eine emotionale Erinnerung sein. Der Körper ist also besetzt mit Emotionen. Unser Körperbild variiert ja nach libidinösen Besetzungen des Körpers, die sich über den Körper verteilen.

Doch damit nicht genug. Der Muskeltonus ist immer auch Eindruck des anderen, der mich Lachen oder Weinen macht. Die Erfahrungen des anderen werden durch meine Reaktion darauf zu Teilen von mir.

> „Der Muskeltonus bereitet die Bewegung nicht vor und führt sie aus, sondern drückt gleichzeitig durch die Haltungen, die er dem Körper abverlangt, auch die affektiven Ströme aus, die wiederum die Möglichkeiten darstellen, die das Kind hat, sich die Erfahrungen des anderen einzuverleiben und zu assimilieren."[9]

Neben dem symbolischen Körper der Soziologie und dem gelebten Körper der Phänomenologie taucht an dieser Stelle der libidinöse Körper der Psychoanalyse auf. In seinen *Studien über Hysterie*, die im Jahr 1895 zum ersten Mal veröffentlicht wurden, schildert Freud den Fall des „Fräulein Elisabeth v. R...", einer Frau von vierundzwanzig Jahren, die nur mit „vorgebeugten Oberkörper" gehen konnte und „über große Schmerzen beim Gehen" klagte.[10] In der Analyse stellte sich, verkürzt gesagt, heraus, dass sie in Liebe zu ihrem Schwager entbrannt war, diesen Wunsch jedoch verdrängte. Was ihr moralisch verwerflich war, wurde verdrängt und bahnte sich seinen Weg in Form körperlicher Schmerzen, die den psychischen Schmerz ersetzten. Die Verbindung des Schmerzes zum Gehen, Sitzen oder Liegen wurde durch traumatische Erlebnisse gestiftet, Begegnungen oder Spaziergänge mit dem Schwager, bei denen der Wunsch ins Bewusstsein zu drängen drohte: „jede der eindruckskräftigen Szenen" hatte, so Freud, „eine Spur hinterlassen, indem sie eine bleibende, sich immer mehr häufende ‚Besetzung' der verschiedenen Funktionen der Beine, eine Verknüpfung dieser Funktionen mit den Schmerzempfindungen hervorbrachte".[11] Sie lebt nicht ihren anatomischen Körper in seiner medizinisch als korrekt erachteten Funktion, sondern einen imaginären Körper, den ihr Begehren hervorgebracht hat. „Die Bewegungen ihrer Beine werden nicht gemäß ihrer organischen Natur und biologischen Funktion erfahren", schreibt Michel Bernard, „sondern als Zeichen einem verbotenen Begehren nach dem geliebten Mann und, in

9 Bernard 1996, S. 54/55 (meine Übersetzung); „Le tonus, par conséquent, non seulement prépare et guide le geste, mais exprime en même temps, par les postures qu'il suscite, les fluctuations affectives qui sont elles-mêmes les manières qu'a l'enfant d'intérioriser, d'assimiler l'expérience d'autrui."

10 Freud 1999 (1952), S. 196ff.

11 Ibid., S. 216.

Anlehnung daran, als körperlicher Ersatz für diesen Mann selbst."[12] Der Körper von Elisabeth v. R. wird gelebt als Ersatz für einen anderen Körper, der abwesend ist und sich nur im Symptom in verstellter Form kenntlich macht. Er ist ein mobiler Körper, welcher der Anatomie zuwiderläuft, obwohl die Körperschemata intakt bleiben. Das Ich kann sowohl seine Position im Raum als auch den Ort der Empfindung auf seiner Haut lokalisieren. Françoise Dolto bezeichnet diesen Körper, der vom Körperschema zu unterscheiden ist, weil er individuell und unbewusst ist, als Bild des Körpers, mithin als imaginären Körper.[13] Dieser imaginäre Körper bildet das Gedächtnis eines anderen Köpers im Körper selbst, die gelebte Erinnerung an einen begehrten Körper, der das eigene Begehren, das das Begehren des Anderen ist, körperlich werden lässt.

Was uns diese muskelbetonte Zwischenleiblichkeit zusammenfassend lehren kann, ist die prinzipielle Offenheit des Menschen dem anderen gegenüber – eines anderen, der sich in meinem Körper einschleicht, sich in mir verkörpert. Ich bin letztlich phänomenologisch und psychoanalytisch betrachtet immer ein anderer. Bewegung ist daher auch zu verstehen als Assimilation des Anderen in mir und als Reaktion auf ihn. In der jüngeren Tanz- und Theaterwissenschaft werden Merleau-Pontys Thesen gerne so ausgelegt und verstanden, als sprächen sie einer integralen Erfahrung das Wort, einer Art ganzheitlicher Erfahrung, die ich während einer Aufführung etwa zusammen mit anderen machen kann. Wir erfahren uns alle im emphatischen Sinn als verkörperte, und das heißt als volle, ganzheitliche Wesen.[14] Doch schon Jacques Lacan hat in seiner Auseinandersetzung mit Merleau-Pontys Thesen angemerkt, dass die phänomenologische Position gerne davon ausgeht, dass „von dem Punkt an, wo ich wahrnehme, meine Vorstellungen mir gehören".[15] Lacan geht es nun umgekehrt darum, dass die Dinge, die ich da draußen wahrnehme, in dem Moment, wo sie auf mich zurückkommen, meine eigene Position dezentrieren. Ich erfahre mich durch Bewegung nicht selbst, sondern mein Begehren nach dem Begehren des Anderen. Ich werde mir in der Öffnung auf den Anderen selbst fremd, statt meiner selbst habhaft zu werden. Gerät uns das im Alltag aus rein pragmatischen Gründen gerne aus dem Sinn, sind die ästhetische Erfahrung im

12 Bernard 1996, S. 78 (meine Übersetzung): „Les mouvements de ses jambes ne sont pas ressentis dans leur nature organique et leur fonction biologique, mais comme signe de la jouissance interdite avec l'homme aimé et, par extension, substitut corporel de cet homme lui-même."

13 Vgl. Dolto 1984, S. 7–61.

14 Vgl. etwa dazu: Fischer-Lichte 2004, S. 172: „Wenn ihm die Präsenz des Darstellers zustößt, er ihn als embodied mind erfährt und dabei zugleich sich selbst als embodied mind hervorbringt und empfindet, erlebt er dies als einen Glücksmoment, der in den Alltag hinüberzuretten nicht gelingen kann."

15 Lacan 1987, S. 87.

Allgemeinen und die tänzerische Erfahrung im Besonderen Erfahrungen, in denen die radikale Fremdheit der Erinnerung ausgespielt werden kann. Bevor ich dafür zwei Beispiele geben möchte, will ich die bisher dargelegten Theorien noch mit neueren Befunden aus den Neurowissenschaften vergleichen.

2.5 Neurobiologie und das Körpergedächtnis

Es war nun bisher viel von Körperschemata, Propriozeption, Situationsräumlichkeit, Zwischenleiblichkeit und von Muskelspannungen die Rede, die eine Art emotionales Gedächtnis bilden. In den vergangenen zwanzig Jahren hat die neurophysiologische Gedächtnisforschung rasante Fortschritte in der Erklärung des menschlichen Gedächtnisses gemacht. Ich möchte daher an dieser Stelle einige, für das Thema des Körpergedächtnisses relevante Gedanken von naturwissenschaftlicher Seite aus ins Spiel bringen. Die moderne Gedächtnisforschung nimmt davon Abstand, von einem einzigen Gedächtnis zu sprechen. In der Vielzahl von Unterscheidungen, die vom Kurzzeit- oder Arbeitsgedächtnis zum Langzeitgedächtnis reichen, hat sich eine Differenzierung von drei strukturell verschiedenen Gedächtnistypen herauskristallisiert. Jedem dieser drei Typen von Gedächtnis kann eine eigene Funktion zugesprochen werden. Jedes ist in einer anderen Hirnregion lokalisiert. So unterscheidet Daniel L. Schacter zwischen folgenden Gedächtnissen:

- a. *das semantische Gedächtnis*: Damit erinnern wir Worte, d.h. vor allem Konzepte und abstrakte Zusammenhänge, die losgelöst von einer konkreten Situation Orientierung, Problemlösung und Lernen ermöglichen.
- b. *das episodische Gedächtnis*: Damit erinnern wir uns an konkrete Situationen aus unserem Leben, an die Umstände, in denen etwa passiert ist, mit wem wir zusammen waren etc. Schacter spricht auch vom Autobiographischen Gedächtnis.
- c. *das prozedurale Gedächtnis* oder das implizite Gedächtnis: Damit können wir neue Fertigkeiten wie Schwimmen oder Rad fahren lernen. Es bildet unser motorisches Gedächtnis, auf dem unsere Alltagsorientierung mit ihren körperlich ausgeführten Routinen basiert.

Bei Störungen in bestimmten Hirnregionen kann es zum Ausfall des einen oder des anderen Gedächtnisses kommen, ohne dass die anderen deswegen mit betroffen wären oder Schaden nähmen.[16]

16 Vgl. Schacter, 2001.

Alle drei dieser Gedächtnistypen funktionieren nun keineswegs so, dass wir, wie es Paul Schilder vor achtzig Jahren noch vermutet hat, beim Erinnern auf ein in unserem Gehirn abgelegtes Bild zurückgriffen, um es wieder zu aktivieren. Zum Zeitpunkt des Geschehens werden die Ereignisse auf eine eher starke oder schwache Art und Weise kodiert, d.h. die Ereignisse, die ins Gedächtnis eingehen sollen, werden mit Umständen, Personen oder bereits vorhandenem Wissen verknüpft und so mit bereits vorhandenen Erfahrungen verbunden. Fehlt diese Anknüpfung, werden wir uns das Geschehen nur mit Mühe wieder ins Gedächtnis rufen können. Das Erinnern wird ausgelöst durch so genannte Abrufreize, die mitgespeichert wurden. Je nach Stärke der Kodierung können es mehrere sein, die den Zugang später erleichtern. Wenn es im Gedächtnis keine Bilder gibt, auf die wir erinnernd zurückgreifen, wie funktioniert das Abrufen von Erinnerungen dann? Für Erinnerungen sind so genannte Engramme verantwortlich. Engramme sind neuronale Bahnungen, die durch elektrische Reize zwischen den Nervenzellen entstanden sind. Diese Spuren im Gehirn sind über mehrere Gehirnzentren verteilt. Ein Ereignis, das wahrgenommen und später erinnert wird, spricht gleichzeitig immer verschiedene Zentren im Gehirn an. Es appelliert ans Sprachzentrum, ans Tast- und Sehzentrum und wird in all diesen Zentren abgespeichert. Die Verbindungen zwischen den Zentren, die durch Zacken oder Dornen an den Nervenzellen spezifische Verbindungen schlagen, ergeben die spezifische Erinnerung,

Für unseren Zusammenhang ist das prozedurale Gedächtnis besonders wichtig, weil es für das Erlernen von motorischen Fertigkeiten verantwortlich zeichnet. Das Fertigkeitslernen basiert auf subkortikalen Strukturen, den so genannten „Basalganglien", und dem Kleinhirn. Beide Regionen im Gehirn sind verantwortlich für die Planung und das Entwerfen von zukünftigen Handlungen, wobei das Kleinhirn für den zeitlich richtigen Ablauf der Bewegungssequenz sorgt, während die Basalganglien für die Perfektionierung und Speicherung der Bewegung als „organisiertes Bewegungsprogramm" verantwortlich zeichnen. An dem, was wir Gewohnheit nennen, sind also zwei verschiedene Hirnregionen beteiligt. Das Körpergedächtnis sitzt also nicht im Finger des Klavierspielers oder in den Muskeln der Tänzer, sondern im Gehirn, das nur wesentlich schneller Bewegungsschemata abrufen und ausführen kann als es das Bewusstsein registriert. Die Geschwindigkeit solcher ohne unser bewusstes Dazutun ablaufenden Bewegungsschemata wird, wie wir bei der Propriozeption des Körpers gesehen haben, noch dadurch erhöht, dass bestimmte Reize gar nicht bis ins Gehirn gelangen müssen, um ausgeführt zu werden. Sie sind sozusagen auf einer Kurzstrecke mit dem Rückenmark vernetzt. Diese Schleife von Wahrnehmen, das schon ein Erinnern an schon einmal kodierte Sachverhalte ist, Erinnern, das aber immer schon ein Vorstellen, also eine Antizipation ist, käme dem nahe, was Merleau-Ponty als „Situationsräumlichkeit" bezeichnet hat, wobei, das Erinnern und damit die Formation des Körpers bei ihm explizit keine Rolle

spielt. Er geht immer schon von einem gegebenen Körper aus, ohne sich zu fragen, wie dieser Körper sich herausgebildet hat. Die Hirnforschung hat herausgefunden, dass beim Sich-etwas-Zukünftiges-vorstellen und Sich-an-etwas-erinnern die gleichen Hirnzentren aktiv werden, dass mithin Erinnerung immer mit Antizipation zu tun hat.

2.6 Körpergedächtnis und Tanztechnik

Wenn jede Bewegung auf einem gespeicherten „organisierten Bewegungsprogramm" beruht, ist jede unserer alltäglichen Bewegungen Erinnerung. Für den Tanz rückt vor dem Hintergrund dieser Einsicht zunächst einmal die Frage nach der Tanztechnik ins Blickfeld. Egal ob Tänzer klassisches Ballett trainieren, ihren Körper im Modern Dance einer Martha Graham schulen, ob sie sich der Kontaktimprovisation verschrieben haben, oder die Improvisationsmethoden eines William Forsythe studieren – in jedem Fall legen sie in ihrem Körper bestimmte Erinnerungsspuren an, die ihren Körper prägen und seine auch äußerlich sichtbaren Haltungen gestalten. Diese Erinnerungsspuren können sie als implizites Bewegungsgedächtnis in einer Situation abrufen, um damit neue Situationen zu bewerkstelligen. Jede Tanztechnik ist daher sowohl ein Körpergedächtnis als auch der Zugang zu ihm. Das heißt aber auch, dass sie ein bestimmtes *Wissen* des tanzenden Körpers ist, wie er sich in Raum und Zeit sowie zu anderen Tänzern im Raum verhalten muss. Der tanzende Körper wird zum *Archiv* von Erfahrungen, die in Bewegungen, Schritten kodiert sind. Dieses Wissen ist darüber hinaus auch ein Wissen von der kulturellen Situation und ihren Diskursen, in der es sich herausgebildet hat. Der Körper ist eine *aktualisierte* historische Formation, in die man sich tanzend hinein begibt, um sich auf die Spuren seiner Geschichte, seiner Geschichten und der damit verbundenen Emotionen zu begeben. Eine Tanztechnik kann daher nie ein neutrales Werkzeug sein, das die Tänzerin oder den Tänzer lediglich in die Lage versetzt, bestimmte Dinge kontrolliert und bewusst auszuführen. Jede Technik vermittelt oder erinnert immer ein ganz bestimmtes Körperbild und ein Körperkonzept. So basiert etwa Martha Grahams ebenso dynamischer wie überaus kontrollierter Körper, der mit beiden Beinen fest auf dem Boden steht, auf dem dualistischen Prinzip von Ein- und Ausatmung. Die Atmung bewirkt bestimmte Muskelkontraktionen oder Dehnungen, die den Körper von der Mitte, dem Unterleib und der damit verbunden sexuellen Energie der Tanzenden aus steuert. Das Anzapfen dieses Energiezentrums ist verbunden mit dem Wunsch, emotionale Zustände und Erinnerungen an psychische Zustände aufzuschließen, die die Gefühle der Rollenfigur, die die Tänzerin tanzt, für die privaten Erinnerungen der Tänzerin durchlässig macht. Pina Bausch setzt in ihrem Tanztheater dagegen stärker auf die gesellschaftliche Prägung der

Körper und ihr Rollenverhalten in bestimmten Situationen, die geprobt, eingeübt und auf der Bühne wiederholt und gezeigt werden.

Nun führt nicht jede Technik gleich zu starken Kodierungen in festgelegten Schritt- oder Bewegungsabfolgen. Seit man zu Beginn des 20. Jahrhunderts den Körper primär als energetischen Organismus und die Bewegung als Fluss von Energie begriffen hat, sind durch den Tanz neue Weisen des Zugangs zur Welt und zum Anderen qua Bewegung entstanden. Merleau-Pontys Konzept von der Situationsräumlichkeit steht auch in dieser Tradition. Dadurch rückt die Eigeninnenwahrnehmung des Körpers, das in sich Hineinhorchen, als zentraler Modus der Bewegungserinnerung und -findung ins Blickfeld der Tänzer. Der tänzerische Gebrauch des Körpers, der so gedacht, immer schon seine Körpergrenzen verlassen hat, gestaltet die Situation aufgrund der Propriozeption. Bei der Kontaktimprovisation geschieht dies durch verschiedene Arten der Berührung und des Hautkontakts zwischen den Tänzern, dem Erspüren und Spüren des Anderen, dessen Impuls im eigenen Körper nachgegangen wird, oder im Body Mind Centering durch ein Hineinhorchen in kleinste Bewegungen der Zellflüssigkeiten. All das sagt jedoch noch wenig über die künstlerische Gestaltung der Bewegungserinnerung aus. Deshalb möchte ich zum Schluss zwei Beispiele anführen, die die kreative, produktive Seite der Erinnerung deutlich machen sollen. Dabei nähere ich das erste Beispiel, William Forsythes Arbeit am klassischen Ballett, an das phänomenologische Konzept der Situationsräumlichkeit an. Das zweite Beispiel, Martin Nachbars Rekonstruktion von Dore Hoyers *Affectos Humanos*, orientiere ich an der Erzeugung eines imaginären Körpers, der den eigenen Körper entstellend affiziert.

2.7 William Forsythes Weiterführung des Ballettcodes

Das klassische Ballett organisiert den tanzenden Körper im Raum nach geometrischen Prinzipien, die die Oberfläche des Körpers gliedern, und seine Gliedmaßen zueinander und zum kartesischen Bühnenraum in Verbindung setzen. In ihren täglichen Trainingseinheiten üben Tänzer, ihre Körperteile in bestimmten Weisen zu koordinieren, etwa Kopf und Schultern in einem bestimmtem Verhältnis zur Hüfte zu halten, um das für das Ballett typische „épaulement" zu erzielen. Dieses verkörperte Wissen bezieht sich allerdings nicht allein auf den individuellen Tänzer. Es ist immer bereits ein mit Ideologie aufgeladenes Zeichen, welches Vorstellungen von Schönheit, Moral und – am wichtigsten für den gewöhnlich aufrechten Körper des Balletts – Vernunft in sich birgt. Der Frankfurter Choreograph William Forsythe hat sich in seiner nunmehr 30-jährigen Arbeit immer an diesem Ballettcode orientiert, weil er das in ihm hinterlegte Wissen, das implizite Gedächtnis des Balletts, für ein einzigartiges Wissen hält. Seine Stücke der 1980er und 1990er Jahre rekurrierten stets auf den trainierten Ballettkörper seiner Tänzerinnen und Tänzer, die diese erlernten Koordinationen in der jeweiligen Situation intuitiv erinnern und zugleich ausführen konnten. Dennoch hat Forsythe in seinen Arbeiten immer wieder gezeigt, dass es ihm nicht um das getreue Nachbuchstabieren der Ballettsprache geht. Es geht ihm also nicht darum, genaue, immer wiederholbare Erinnerungen heraufzubefördern. In seiner Arbeit mit dem Ballett Frankfurt hat er deutlich gemacht, dass die Erinnerungen an den klassischen Ballettkörper, die seine klassisch trainierten Tänzer verkörpern, niemals identische Erinnerungen produzieren können. Ein Erinnern des Ballettcodes, während er getanzt wird, ist für ihn immer ein Weiterschreiben und ein Verändern der Bewegung und des Codes. Die Tanztechnik wird erinnert und gleichzeitig verändernd weiter geschrieben. Ein Beispiel für dieses Denken ist das Ballett *The Loss of Small Detail*, das in seiner endgültigen Version 1992 im Frankfurter Opernhaus Premiere hatte. Auffällig ist hier neben einer atmosphärischen Bühnengestaltung, in der immer wieder Schnee vom Schürboden wie Staub auf die Bühne rieselt, die spezifische Qualität der Bewegungen. Ich möchte sie als unglaubliche Weichheit und Transparenz beschreiben. Die Tänzer scheinen alle Kraft verloren zu haben. Sie gleiten wiederholt zu Boden, nur um in bizarren Drehbewegungen wieder aufzustehen. Dies wird durch eine Technik ermöglicht, die Forsythe „*disfocus*" nennt. Der Fokus des Blicks der Tänzer wird dabei nicht auf einen Punkt vor ihnen gerichtet, der als Achse des Körpers dient. Er wird stattdessen mental auf die Hinterseite ihrer eigenen Köpfe gelenkt, was die Wahrnehmung der Tänzer erweitert. Ihre Fähigkeit ihre Umgebung wahrzunehmen vermindert sich zugunsten einer erhöhten Wahrnehmung ihrer eigenen Gliedmaßen, Muskelgruppen und des eigenen Körperinnenraums, in dem sich Spannungen und Korrespondenzen aufbauen. Diese „internally refracted coordinations" verhindern es, dass die Tänzer so tanzen, wie es ordentlich ausgebildete und trainierte Ballett-Tänzer tun: eben mit dem Blick in die Ferne, aufrecht stehend dem Publikum zugewandt. „It's not that you destroy the foundations", erklärt Forsythe in einem Interview, „you just end up in an opposing state of support. The small detail that is lost is your physical orientation. Your body gives up one kind of strength, but another comes into play."[17]

Die Verlagerung des Fokus von der Außen- zur Innenwahrnehmung verändert den Ballettkörper. Doch diese Veränderung ist nur auf der Grundlage des alten traditionellen Ballettköpers und seiner Erinnerung möglich. Spielt der Körperinnenraum in der traditionellen Ballettästhetik keine Rolle, bringt ihn Forsythe ins Spiel, um so die Möglichkeiten des Balletts zu erweitern, um seine Sprache fortzuschreiben. Das Hineinsehen und -horchen in den Körper, das die Aufmerksamkeit auf die Echos der Bewegungen im Körper lenkt, verändert schließlich die sichtbare äußere

17 Sulcas 1995, S. 8.

Bewegung. Der historische Körper scheint als eine Schicht durch seine gegenwärtige Bearbeitung hindurch. Der Ballettkörper nimmt sich zwischen äußerer und innerer räumlicher Orientierung selbst wahr; er gewinnt Selbstbewusstsein, das ihn jedoch genau in dem Moment untergräbt und zu Fall bringt, indem er mit seinem Körpergedächtnis aktiv kreativ arbeitet.

2.8 Martin Nachbar, *Affectos Humanos* von Dore Hoyer

Zentral wird die Frage nach dem Gedächtnis des Körpers in der Bewegung auch im Falle von Rekonstruktionen alter Stücke. Damit verbunden ist meist die Anforderung eines exakten Erinnerns, Wiederholens, Ausführens und Darstellens der Schritte und Körperhaltungen von damals. Dass dies schon trotz vielleicht gut dokumentierter Quellenlage bei Ballettklassikern eigentlich nicht zu erfüllen ist, leuchtet unmittelbar ein. Sind doch die sich erinnernden Körper andere Körper als jene vor hundert Jahren. Folglich können ihre Bewegungen trotz identischer Choreographie nicht dieselben sein. Ein Stück, das diese Problematik des Umgangs mit Geschichte im Tanz spannungsreich vor Augen führt ist Martin Nachbars Rekonstruktion von Dore Hoyers 1962 uraufgeführtem Tanzzyklus *Affectos Humanos*.

Der aus Düsseldorf stammende heute in Berlin lebende Nachbar hat im Jahr 2000 mit Dore Hoyers Erbin Waltraud Luley zunächst drei der fünf Tänzer – Begierde, Hass und Angst – minutiös rekonstruiert. Mittlerweile hat er auch die beiden noch verbleibenden Affekte, Liebe und Eitelkeit, einstudiert und konnte so im Mai 2008 den gesamten Zyklus zum ersten Mal tanzen. Was geschieht dabei im Akt des Erinnerns? Martin Nachbar, ein junger Mann im Zeitalter mediengesättigter Alltagskultur, tanzt die Bewegungen einer älteren Frau, die zum Zeitpunkt der Entstehung ihres Stücks fünfzig Jahre alt war und deren Grundhaltung aus dem Geist der fünfziger und sechziger Jahre heraus existentialistisch geprägt war. Er nimmt ihren Körper auf sich, tanzt Bewegungen, die sie mit ihrem Körper entwickelt hatte, ohne dieser Körper zu sein. Ohne die perkussive Musik des Originals tanzend, wird Nachbars Atem in seiner Version der Tänze zur Musik. Zwischen dem zweiten und dritten Tanz, zwischen Hass und Angst, steht er minutenlang still, um seinem während der ersten beiden Tänze aufgezeichneten und nun eingespielten Atemgeräuschen zu lauschen – der Beschwörung eines Körpers, der längst nicht mehr sichtbar ist.

So ruft Nachbar in dieser Szene eine doppelte Abwesenheit ins Bewusstsein: die Abwesenheit des Körpers der Dore Hoyer und die Abwesenheit seines eigenen Körpers, der sich in der Begegnung mit dem Körper der Hoyer verändert. Zwischen dem Eigenen und dem Fremden entsteht etwas Drittes, Unformuliertes, das nur über die Differenz der beiden Pole zueinander artikulierbar ist. Der phantasmatische Körper Dore Hoyers wird als abwesender wieder(ge)holt, und damit rückt Nachbars ‚eigener' Körper auf Distanz zu ‚sich'. Nachbar geht es um die Differenz zwischen den beiden Körpern, darum, wie ihn Dore Hoyers Tänze affizieren, berühren und in der Wiederholung verändern. Nachbar hat die Choreographie zwar einstudiert, sein Tanz aber ist ein anderer, weil sein Körper, durch den die Bewegungen hindurch gehen, ein anderer ist.

Aus dieser Sicht verkörpert Martin Nachbar auf eine einmalige und unhintergehbare Weise den Körper Dore Hoyers, den sie in *Affectos Humanos* entworfen hat. Dann ist es aber nicht mehr ‚sein' Körper, sondern der Körper der Hoyer, der durch seinen Körper Gestalt gewinnt. Umgekehrt ist es nicht mehr der Körper Hoyers, der als solcher verkörpert wird. Nachbar macht hier mit einem anderen abwesenden Körper ‚Körper', die ‚den' Körper unmöglich machen. Damit verbunden sind Erfahrungen der Fremdheit, des Entzugs und der Verfehlung, die man zuweilen auch im Alltag verspüren mag, wenn man in den Spiegel blickt oder im Blick von anderen den eigenen Körper als fremden erfährt, oder wenn man krank ist und den eigenen Körper nicht mehr zu kennen glaubt. Dazu schreibt Martin Nachbar selbst:

> „Dass bei alledem die durch Dore Hoyer interpretierten AH [*Affectos Humanos*, d. Verf.] die Funktion eines Originals übernehmen, an dem ich mich orientiere, heißt nicht, dass ich ein Ideal erfüllen will. Vielmehr interessiert mich die Durchquerung eines Anderen, das mir fremd ist. Andersherum soll mich das Andere durchqueren. Dieses gegenseitige Durchqueren macht die Fremden miteinander bekannt. Tänze, die Affekte zum Thema haben, werden selber zu Affekten. Gegenseitige Affizierung findet statt, und Erinnern wird zu einer Art Virusübertragung."[18]

Dieses Beispiel betont noch einmal die Fremdheit, die mit der Erinnerung und der Antizipation von Neuem in der Bewegung verbunden ist. Keine Bewegung kann zweimal ausgeführt werden. Bewegung, obwohl sie immer Erinnerung ist, ist stets Entwurf auf die Zukunft.

18 Nachbar 2003, S. 95.

Literatur

Bernard, Michel ([2]1996): Le Corps. Paris
Dolto, Françoise (1984): L'image inconsciente du corps. Paris
Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main
Freud; Sigmund (1999 [1952]): Studien über Hysterie. In: Sigmund Freud, Gesammelte Werke, chronologisch geordnet, Erster Band: Werke aus den Jahren 1892–1899. Hrsg. von Anna Freud. Frankfurt am Main, S. 75–312
Lacan, Jacques ([2]1987): Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI. Weinheim/Berlin
Mauss, Marcel (1989): Die Techniken des Körpers. In: Marcel Mauss: Soziologie und Anthropologie 2. Frankfurt am Main, S. 197–220
McManus, Thomas (2004): ‚Enemy' von innen. In: Gerald Siegmund (Hrsg.): William Forsythe – Denken in Bewegung. Berlin, S. 81–88
Merleau-Ponty, Maurice (1966): Phänomenologie der Wahrnehmung. Berlin
Merleau-Ponty, Maurice (1986): Das Sichtbare und das Unsichtbare. München
Nachbar, Martin (2003): ReKonstrukt. In: Janine Schulze & Susanne Traub (Hrsg.): Moving Thoughts. Tanzen ist Denken. Berlin, S. 89–95
Schacter, Daniel L. (2001): Wir sind Erinnerung. Gedächtnis und Persönlichkeit. Reinbek
Schilder, Paul (1923): Das Körperschema. Berlin
Siegmund, Gerald (2004): William Forsythe – Denken in Bewegung. Berlin
Siegmund, Gerald (2006): Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. Bielefeld
Sulcas, Roslyn (1995): Kienetic Isometries. In: Dance International 2, S. 6–10
Todd, Mabel (1975): The Thinking Body. A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man. New York

Kristin Westphal

3 Ertanzter Raum Körper. Bewegung. Raum

„Tanz hat nicht das Ziel,
mich von hier nach dort zu bringen.
Sondern will mich mir selber
gegenwärtiger werden lassen,
vollständiger mir selber zugewandt,
frei von Nutzen vor mir selber verausgabt,
auf mich selber folgend; und alles,
Dinge und Gefühle, ist nur noch dafür da"
(Valéry 1993, S. 31).

Eine tänzerische Bewegung ist diesem 1911 verfassten Eingangszitat von Paul Valéry zufolge mehr als ein mit einer Absicht verbundener Weg von hier nach dort. Im Unterschied zu der alltäglichen Praxis, in der Räume als verteilte Orte verstanden werden, die durch das Sich-Bewegen gemäß bestimmter Absichten miteinander verbunden werden, macht ein tanzender Mensch sich selbst zum auserwählten Ort des Geschehens. Der Außenraum erfährt darin eine andere Bedeutung: als Hintergrund oder als mitlaufender Untergrund, der für das Ertanzen dieses von Valéry benannten Selbstgefühls gebraucht wird. Der Absichtswechsel, der mit dem Tanzen zwangsläufig verbunden ist, führt uns also auch zu einem anderen Verständnis des Raumes. Auf dem Hintergrund verschiedener Raumdiskurse wird im folgenden Beitrag die sich doppelnde Bewegung – wie sie sich in der tänzerischen Bewegung als Selbst- und Fremdbezug artikuliert – thematisiert. In der Bewegung stellen wir Raum her und bilden ihn zugleich ab. Der Körper ist nicht nur Bewegter, sondern auch Beweglicher, selbst sich bewegend wie auch der Raum eine Eigenbewegung hat. Die Trennung zwischen Subjekt und Objekt, wie sie in den gängigen Theorien vertreten wird, ist nicht haltbar. Das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt, Tanzendem und Raum ist neu zu denken als ein differentes, sich wechselseitig bedingendes und wirkendes Ineinander.