

# Menschliche Bewegung als Tätigkeit

Denise Temme

*Ist das Tango- Tanzen in Buenos Aires etwas anderes als das Tango-Tanzen in einem Standard-Tanzturnier? Hängt das Wie des Vollzugs einer Bewegung davon ab, welchen Sinn die Bewegung hat – wie sie aufgefasst wird? Oder anders und weiter gefragt: Worauf genau bezieht sich dieses Anders-Sein? Ist es allein eine Frage wechselnder Kontexte, die je denselben Bewegungsablauf erfassen? Oder ist der Unterschied des Sinns auch am körperlichen Bewegungsvollzug sichtbar? Dass menschliche Bewegungen sinnhaft und so einer Hermeneutik zugänglich sind, ist die Gegenthese zu der Annahme, die Bewegung und Sinn als unabhängige Entitäten/ Elemente konzipiert: Menschliche Bewegung ist im Kern ein rein physischer Bewegungsvollzug, dem durch einen sekundären Akt der Bedeutungsaddition Sinn gleichsam aufgeladen wird. Dem widerstreitet die hier zugrundegelegte Konzeption, der gemäß menschliche Bewegung als solche sinnhaft ist. Hierzu wird menschliche Bewegung als Tätigkeit in Analogie zur Sprache verstanden: Der äußerlich sichtbare, körperliche Bewegungsvollzug und der Sinn der Bewegung bilden in Analogie zu den zwei Seiten eines Wortes – die lautliche und die semantische Seite des Wortes – ein logisches Zugleich. Im Unterschied zu tanzwissenschaftlichen Zugriffen auf menschliche Bewegung widerspricht vorliegender Beitrag sowohl einer Semiotik, welche sich ausschließlich auf das Strukturelle der Bewegung bezieht, als auch einer mit Emphase vorgetragenen Idee der Unmittelbarkeit und Natürlichkeit von Tanz und Bewegung. Bezug genommen wird für die Frage der Sinnhaftigkeit menschlicher Bewegung vor allem auf das Werk Denken und Sprechen von Vygotskij.*

„Kern dieses ganzen Problems ist natürlich die Frage des Verhältnisses des Gedankens zum Wort“ (Vygotskij 1934/ 2002, 41).

Dieser Beitrag verfolgt zwei Anliegen. Dass menschliche Bewegungen *sinnhaft* und so einer Hermeneutik zugänglich sind, ist die grundlegende These des Beitrags. Das einführende Zitat markiert bereits, mit welcher theoretischen, resp. methodologischen Bezugnahme diese These hinterfragt werden soll. Zugleich weist es eine Analogiebildung als die Grundidee dieses Hinterfragens aus: Menschliche Bewegung wird analog zur Sprache der Worte gedacht. In dieser Analogie verdeutlicht sich gemäß des einführendes Zitats die Weise der Verhältnisbestimmung von Sinn und körperlicher Bewegung: Der Sinn menschlicher Bewegung und der körperliche Bewegungsvollzug bilden nicht zwei voneinander unabhängige Teile, sondern ein Eines. Der körperliche Bewegungsvollzug – als die eine Seite dieses Eines – ist für diese These der Sinnhaftigkeit menschlicher Bewegung jedoch noch zu differenzieren: Zu unterscheiden sind ein *Was* des körperlichen Bewegungsvollzugs – als das Strukturhafte – und ein *Wie* dieses Vollzugs – als das Prozesshafte menschlicher Bewegung. Dies geschieht in Analogie zu jener für die Wortsprache geltenden Unterscheidung von grammatischer Struktur und dem Vollzug des Sprechens, hier insbesondere der Intonation als dem *Wie* dieser *Sprechfähigkeit*. Für die These der Sinnhaftigkeit menschlicher Bewegung ist das Vollzugshafte körperlicher Bewegung somit *zweifach* zu denken: Das *Wie* – der hier so bezeichnete Modus – des körperlichen Bewegungsvollzugs ist das Vollzugshafte eines *als solchen* bereits als vollzugshaft geltenden Gegenstands. Diese Präzisierung des körperlichen Bewegungsvollzugs – als eines der beiden Momente menschlicher Bewegung – macht das Offenlegen von Unterschieden zu insbesondere tanzwissenschaftlichen Zugriffen auf Tanzbewegung und den in diesem Wissensfeld implizit vorausgesetzten Lesarten menschlicher Bewegung erst möglich. Warum eine solche sprachanaloge Differenzierung menschlicher Bewegung? Mit ihr wird deutlich, dass die unstrittige Bestimmung von Tanzbewegung primär als Struktur zu Folgeproblemen hinsichtlich der Frage der Sinnhaftigkeit von Tanzbewegung führt.

Der Sinn der Bewegung, so wie ich ihn in diesem Beitrag verstehen möchte, ist nicht verengt auf den *persönlichen* Sinn Leont’evscher Prägung. Der Begriff des Sinns fungiert hier als umfassendere Kategorie und trägt der durch Vygotskij geprägten Verwendung in dem hier zugrunde gelegten ›Denken und Sprechen‹

Rechnung – auf diesen Aspekt werde ich an entsprechender Stelle näher eingehen. Die Unterscheidung von *persönlichem* Sinn und *gesellschaftlicher* Bedeutung, wie sie Leont'ev (vgl. 1982, 136-152) vornimmt, für menschliche Bewegung zu konkretisieren stellt ein Desiderat dar und wird nicht im Rahmen des vorliegenden Beitrags, der die Grundlage zu einer solchen Konkretisierung darstellt, geleistet.

Die Idee menschliche Bewegung *als* Sprache aufzufassen und sie mit Bezugnahme auf ein linguistisches Modell zu modellieren ist durch die Zusammenarbeit von Volker Schürmann (Philosophie) und Monika Fikus (Motorikforschung) – damit aus interdisziplinärer Perspektive – in die (sport-)wissenschaftliche Diskussion eingebracht worden (vgl. Fikus und Schürmann 2004, 29-68). Diese Konzeption bildet den Ausgangspunkt für die weitere Entfaltung der Analogie zwischen menschlicher Bewegung und Sprache – genauer: zwischen Sich-Bewegen und Sprechen, somit unter Betonung des je Vollzugshaften. Ich stütze mich hierbei auf den tätigkeits-theoretischen Ansatz der Psychologie, der einführend an entsprechender Stelle skizziert wird, und nehme dann insbesondere auf die Arbeit ›Denken und Sprechen‹ von L. S. Vygotskij Bezug.

Das zweite Anliegen erscheint banal: Es geht darum zu zeigen, *was* die These eigentlich meint, d.h. was sie – bewegungswissenschaftlich gesehen – *konkret* bedeutet und was sich aus dieser ergibt. Denn es kann auch ein Problem sein, das Problematische eines Problems erst einmal deutlich werden zu lassen – vor allem dann, wenn es sich um ein (sport-)philosophisches handelt, das für die Bewegungswissenschaft oder Tanzwissenschaft relevant sein soll. Dass verschiedene Fallbeispiele das Theoretische begleiten, ist diesem Anliegen geschuldet.

Das, was sich aus der These der Sinnhaftigkeit menschlicher Bewegung ergibt, ist – um mit einem Fallbeispiel zu beginnen –, dass ein Ringen nicht immer und überall ein Ringen ist, obwohl es als solches entschlüsselt und – folgeschwererweise – auch als solches behandelt wird. Dass menschliche Bewegung als sinnhaft gedacht wird, bedeutet: Das Ringen, wie es im internationalen Wettkampfsport vollzogen wird, ist nicht dieselbe Bewegung wie das Ringen, das sich als prägender Teil des mongolischen ›Naadam‹, der Drei Spiele der Männer, ereignet (vgl. Temme 2007, 243-258). Genannt sind hiermit zwei unterschiedliche Rahmungen (oder Kontexte) – der internationale Wettkampfsport und das ›Naadam‹ –, in denen sich ein Ringen vollzieht. Die Frage ist, ob die Unterscheidung des Ringens des internationalen

Wettkampfsports von jenem des ›Naadam‹ ausschließlich an eben dieser Unterscheidung der *Rahmung* des Ringens festzumachen ist. Sie *ausschließlich* an der Rahmung festzumachen bedeutet, die Bewegung des Ringens in beiden Fällen als ein und dieselbe zu denken und menschliche Bewegung damit als *konstant* zu setzen. Eben dieses (implizite) Vorverständnis liegt der Idee zugrunde, die Ringer und das Ringen der einen Rahmung – beispielsweise das ›Naadam‹ – ohne Schwierigkeiten in einen anderen – beispielsweise der internationale Wettkampfsport – versetzen zu können. Es finde damit ja lediglich eine Veränderung der *äußeren* Rahmung statt, von der das *Innere* unberührt bliebe – so die Vorstellung.

Mit dem Ziel über sportliche Erfolge auf internationaler Bühne die Überlegenheit eines politischen und gesellschaftlichen Systems zu demonstrieren, tat die Sowjetunion genau dieses mit den ›Naadam-Ringern‹. Was sich in der Folge zeigte ist, dass die Unterscheidung des mongolischen vom sportlichen Ringen nicht allein eine Frage wechselnder Rahmungen ist. Die Bewegung des ›Naadam-Ringens‹ ist in ihrem *Vollzug* eine andere als die des sportlichen Ringens, was sich in mehrfacher Hinsicht manifestierte: Insofern das Ringen des ›Naadam‹ weder eine räumliche noch ein zeitliche Beschränkung kennt, überschritten mongolische Ringer immer wieder Raum- und Zeitlimit. Hinzu kam die technische Eigentümlichkeit der Bewegungen des mongolischen Ringens, das Tritte und im Sport undenkbbare Griffe erlaubt. Hinsichtlich der technischen Eigentümlichkeit sei nur so viel angemerkt: Die mongolischen Ringer zeigten sich, wenn überhaupt, dann allenfalls im Judo auf der internationalen Wettkampfsport-Bühne erfolgreich. Was hier deutlich wird: Zwar erfolgte eine Versetzung des ›Naadam-Ringens‹ in eine andere Rahmung, in seinem Bewegungsvollzug blieb es aber das Ringen *des* ›Naadam‹ – der Genetiv ist hier bedeutsam – in seiner eigentümlichen Sinnhaftigkeit. Was sich zeigte, ist Folgendes: Die mongolischen Ringer fassen ihren Ringkampf als den in den mongolischen Heldenepen dargestellten Heldenzweikampf auf – die Praxis der Rezeption dieser Epen ist nach wie vor lebendig (vgl. Temme 2006, 8; Heissig 1979, 7) – und sehen sich selbst als Inkarnationen der von ihnen gerühmten epischen Heldenringer. Im Ringen der Helden geht es um die Ermittlung des absolut Besten. Es treten auch Helden in Knabengestalt gegen „berggroße“ Ringer an und gewinnen mit

Ausdauer und kluger Taktik<sup>1</sup>, insofern stößt die im sportlichen Kontext praktizierte Gewichtsklassen-Einteilung bei den ›Naadam-Ringern‹ auf völliges Unverständnis. Dichterisch überhöht wird zudem die Schilderung der Dauer der Ringkämpfe in den epischen Darstellungen sowie der weite Raum, den die Kämpfer im Vollzug einnehmen; die für die Ausprägung des Ringens des internationalen Wettkampfsports konstitutiven räumlichen und zeitlichen Beschränkungen sind für die ›Naadam-Ringer‹ ebenso kaum begreifbar.<sup>2</sup>

Ausgehend von diesem Fallbeispiel lassen sich zwei Lesarten der Sinnhaftigkeit menschlicher Bewegung unterscheiden. Die eine Lesart ist die von den sowjetischen Funktionären implizit unterstellte. Die Idee eines ‚Versetzen-Könnens‘ mongolischer Ringer des ›Naadam‹ in den internationalen Wettkampfsport gründet sich, wie bereits erwähnt, auf einem Vorverständnis menschlicher Bewegung, die diese als neutralen Kern, damit als *Konstante* fast, die von einem *veränderlichen* Rahmen umgeben wird. Dieser Rahmen macht dann – und das ist der springende Punkt – das *allein* gesellschaftlich oder historisch Veränderliche von Bewegung oder Sport aus. In dem Scheitern der Idee des ‚Versetzen-Könnens‘ manifestiert sich die zweite, gegenteilige Lesart einer Sinnhaftigkeit menschlicher Bewegung: Gemäß dieser ist menschliche Bewegung *als solche* sinnhaft. Die Konzeptionen unterscheiden sich somit darin, wie sie das Verhältnis von Bewegung und Sinn bestimmen. Die Möglichkeiten, dieses Verhältnis von Bewegung und Sinn zu bestimmen, werden bei Fikus und Schürmann kontrastiert und auf Basis einer zeichentheoretischen Betrachtung präzisiert. Mit explizitem Bezug zu dem *diakritischen* Zeichenmodell, wie es Ferdinand de Saussure in die Linguistik eingeführt hat, kennzeichnen sie diese Möglichkeiten der Verhältnisbestimmung (von Bewegung und Bedeutung) und zeigen zudem Konsequenzen auf. Angelpunkt der Präzisierung ist, wie gesagt, ein diakritisches Zeichenmodell. Es ist insofern ein diakriti-

---

<sup>1</sup> Dies wird beispielsweise im Heldengedicht *Jula aldar Qayan* geschildert, der hier auch als der schwächere beschriebene Knabe siegt durch taktische Klugheit und Ausdauer gegen den Epenhelden, zudem zeigt sich hier auch die dichterisch überhöhte Darstellung der Dauer des Kampfes: „Als er ihn greifen und werfen wollte, Widerstand und kämpfte, Ohne mit der Fingerspitze abzulassen, Der flink geborene Knabe (Bal) Ulatan [...], Dreimal neunundzwanzig Jahre mit ihm.“ (Vgl. Koppe 1992, V. 1002-1010.)

<sup>2</sup> Das in der sowjetischen Ära eingeführte Zeitlimit wurde nach wiederholten Übertritten 1996 aufgehoben, die Finalisten dieses Jahres kämpften vier Stunden um den Sieg. (Vgl. Pegg 2001, 221.)

sches, als es zwar zwischen Zeichenkörper und Zeichenbedeutung unterscheidet, diese jedoch als Momente – nicht als voneinander unabhängige Teile – *eines* Zeichens konzipiert. Fikus und Schürmann übertragen diese Konzeption als ‚bedeutungslogische Einheit‘ auf menschliche Bewegung und formulieren: „Dann kann man sportliche Bewegungen als *Zeichen* auffassen. [...] An Zeichen kann man das Moment des Zeichenkörpers und das seiner Bedeutung unterscheiden“ (Fikus und Schürmann 2004, 30). Fikus und Schürmann (2004, 47) kennzeichnen das Entscheidende der von ihnen favorisierten Konzeption menschlicher Bewegung: Es ist der Aspekt des ‚bedeutungslogischen‘ der Einheit von Bewegung und Bedeutung. Nur in dieser Bestimmung des Verhältnisses ist menschliche Bewegung *als solche* „bedeutungs-vermitteltes Tun“ (Schürmann 2001, 26). Deutlicher wird dieser zentrale Punkt der Konzeption mit der zeichentheoretischen Formulierung der genau gegenteiligen Annahme: Bewegung wird *nur dann* bedeutungshaft, wenn Bedeutung als Zeichenbedeutung durch das Tun eines Akteurs dem Bewegungsvollzug als dem Zeichenkörper hinzuaddiert wird. Fikus und Schürmann kennzeichnen diese Vorstellung des Zusammensetzens (Synthetisierens) zweier – von dem jeweils anderen unabhängig gedachter – Elemente zu einem Zeichen als „Synthesis-Konzeption“ (vgl. Fikus und Schürmann 2004, 32), die eine nur „faktische Einheit“ (a.a.O., 47) von Bewegung und Bedeutung kennt. Es bedarf demnach eines vom Bewegungsobjekt abzugrenzenden Bewegungssubjekts, das als „Bedeutungsunternehmer“ (a.a.O., 36) – oder mit Leont’ev: als Demiurg der Bedeutung – fungiert. Sinnhaft wird die Bewegung also nur dann, wenn sie durch die Tätigkeit eines *Nachdenkens* über die sie begleitet wird. Als Konsequenz dieser Konzeption führen Fikus und Schürmann (2004, 45) eine zum Fallbeispiel des Ringens analoge Problematik an: Mit der Synthesis-Konzeption ist eine Wanderung *der* olympischen Idee durch verschiedene Kontexte im Sinne einer Seelenwanderung möglich. Genauso wie gegen diese Vorstellung einer überhistorischen und universellen, also ‚neutralen‘ Idee wendet sich die hier zum Ausgangspunkt genommene Konzeption gegen Naturalisierungsstrategien menschlicher Bewegung, derer nach wir eine rein physische Bewegung denken können.

Fassen wir die körperliche Bewegung und den Sinn der Bewegung als Eines können wir kein Werden der Sinnhaftigkeit von Bewegung denken. Legen wir statt einer ‚Synthesis-Konzeption‘ von Bewegung die bedeutungslogische Einheit von Bewegung und Sinn zugrunde ist die Möglichkeit in einer nur – und noch – natürlichen

Bewegtheit und damit die Möglichkeit, ein Teil der je gegebenen Bewegungskultur – in einem Prozess der Sozialisierung – *zuallererst zu werden*, nicht vorstellbar. Sozialisierung bedeutet dann immer ‚Umsozialisierung‘ und ist nicht im Sinne einer ‚Zuallererst-Sozialisierung‘ zu verstehen. Mit einem diakritischen Zeichenkonzept in Bezug auf menschliche Bewegung existiert keine *nur natürliche* Bewegung im Sinne eines primären Tabula-rasa-Zustands menschlicher Bewegung. Das Gehen lernen wir – in Anlehnung an Waldenfels – nicht *vor* aller Kultur, sondern *in* einer bestimmten (Bewegungs-)Kultur (vgl. in Bezug auf das Sehen Waldenfels 2004, 75). Fikus und Schürmann (2004, 35) weisen mit Blick auf diesen Aspekt darauf hin, dass wir in eine bestehende Sprache hineingeboren werden, die wir uns zwar mit individuellen Variierungen zu eigen machen, die Bedeutungen der Worte jedoch nicht zuallererst herstellen müssen.

Festzuhalten ist: Mit der Analogisierung von menschlicher Bewegung und Sprache und der Bezugnahme auf eine diakritische Zeichenkonzeption ist eine Lesart gegeben, die das Verhältnis von Bedeutung/Sinn und Bewegung so bestimmt, dass der körperliche Bewegungsvollzug und die Bedeutung/der Sinn der Bewegung ein logisches Zugleich, ein Eines bilden und Bewegung *als solche* sinnhaft ist. Mit dieser Bezugnahme auf die *System-Linguistik* ergibt jedoch zugleich das Problem menschliche Bewegung als Struktur und eben nicht als Vollzug zu fassen und in den Blick zu nehmen. Um dem Vollzugshaften menschlicher Bewegung Rechnung zu tragen, nehmen Fikus und Schürmann nach der Bestimmung des Verhältnisses von Bewegung und Bedeutung auf Basis der zeichentheoretischen Konzeption eine Verschiebung vor: Die Autoren ziehen dem Begriff des ›Zeichensystems‹ dem der ‚Kultur‘, resp. ‚Bewegungskultur‘ vor (a.a.O., 38ff.); die Sportwissenschaft profilieren Fikus und Schürmann davon ausgehend als Kulturwissenschaft, die nach ethnographischen, resp. Bewegungskultur-deutenden Beschreibungen sucht (vgl. a.a.O., 63-64).

Aus zwei Gründen möchte ich mich ausgehend von dieser Konzeption auf die Herangehensweise Vygotskijs, die er in seinem Werk Denken und Sprechen (Vygotskij 2002) ausführt, beziehen. Einer dieser Gründe ist die Fokussierung des Vollzugsaspekts menschlicher Bewegung. Für das hier vorgestellte Anliegen, menschliche Bewegung in ihrer Sinnhaftigkeit zu betrachten, ist dieser von zentraler Bedeutung. Mit Vygotskij ist klar, dass wir ohne die Betrachtung der Tätigkeit des Sprechens einen wesentlichen Faktor, mit dem sich der Sinn der Worte voll-

zieht, von *vorneherein* aus dem Blickfeld jeder nach Sinn fragenden Betrachtung ausschließen. Dieser für die Frage der Sinnhaftigkeit der Sprache bedeutsame Aspekt der Fokussierung des Vollzugshaften erweist sich auch für den Gegenstand der menschlichen Bewegung für die eben gleiche Frage der Sinnhaftigkeit als unumgänglich.

Neben der Fokussierung des Vollzugshaften in einer tätigkeitorientierten Herangehensweise ist die Bezugnahme auf Vygotskijs *Denken und Sprechen* zum Zweiten darin begründet, die fruchtbare Analogie von menschlicher Bewegung und Wortsprache in Form einer Präzisierung weiter entfalten zu können. Als fruchtbar erweist sich diese Analogie nicht nur für die Verdeutlichung der Bestimmungsmöglichkeiten des Verhältnisses von Sinn und Bewegung – wie die Skizze der Konzeption von Fikus und Schürmann darlegen sollte –, sondern zudem für die – für die Frage der Sinnhaftigkeit so wichtige – Präzisierung der lautlichen Seite der Sprache in grammatische Struktur und Intonation. Diese Differenzierungsmöglichkeit und -notwendigkeit ist für menschliche Bewegung zunächst schwerer zu greifen, da menschliche Bewegung im Unterschied zur Sprache in der ersten Intuition als immer schon in ihrer Vollzugsform betrachtet gilt. Vor der direkten Bezugnahme auf Vygotskijs *Denken und Sprechen* geht es im Folgenden zunächst um eine Skizzierung der Methodologie des tätigkeitstheoretischen Ansatzes der kulturhistorischen Schule der Psychologie.

## 1.

Den Kern und das zugleich Bezeichnende der tätigkeitsorientierten Herangehensweise<sup>3</sup> bildet die Kategorie der Tätigkeit. Sie ist für Leont'ev insofern zentral, als sie „Ausgangspunkt und Grundlage jeder einzelwissenschaftlich psychologischen Theorie“ bildet wie Rückriem herausstellt“ (Rückriem 2012, 1). Die Analyse der Tätigkeit ist nicht nur die „Hauptmethode“ zur Betrachtung des Bewusstseins, welcher der Untersuchungsgegenstand der tätigkeitstheoretischen Herangehensweise der Psychologie ist (Leont'ev 1982). Sie ist Erklärungsprinzip und methodologisches

---

<sup>3</sup> Rückriem hält es für irreführend, von einer Tätigkeitspsychologie oder einer Psychologie der Tätigkeit zu sprechen und auch für nicht zutreffend, von einer Tätigkeitstheorie zu sprechen, da es bei Leont'ev keine als eigenständig verstandene Theorie der Tätigkeit gibt, die über einen eigenen Gegenstand und ein eigenes Erklärungsprinzip verfügt (vgl. Rückriem 2012, 2).

Konzept, wie Rückriem im Rückgriff auf die wissenschaftstheoretische Analyse Judins betont (ebd.). Insofern spricht Rückriem auch von einer „Philosophie“ – und eben nicht von einer Psychologie der Tätigkeit. Diese Philosophie differenziert die allgemeine Lebenstätigkeit in zwei Formen: in eine theoretische Tätigkeit – als das Denken, resp. das Bewusstsein – und eine praktische – alle nicht-theoretischen Formen gegenständlicher Tätigkeit. Das, womit diese Konzeption bricht, ist somit das strikte Abscheiden der theoretischen Tätigkeit von der praktischen, damit die Trennung des Denkens von der Praxis, wie beispielsweise des Denkens von der Sprechfähigkeit. Dagegen setzt sie die Idee der Einheit aller Formen menschlicher Tätigkeit, ohne jedoch den qualitativen Unterschied zwischen der theoretischen und praktischen Tätigkeit aufzuheben (Leont’ev 1982). Diese bilden somit zwei unterscheidbare Seiten eines Einen. Aus dem Bruch mit der Abscheidung der theoretischen Tätigkeit von der praktischen ergibt sich die Differenz sowohl zur behavioristischen als auch zu einer idealistisch/mentalistisch ausgerichteten Psychologie. Gemeinsam ist beiden – einander entgegengesetzten – Richtungen, dass diese die Trennung zwischen inneren psychischen Prozessen – die *theoretische* Tätigkeit – und dem beobachtbar praktischen Verhalten – die Praxis – *voraussetzen*. Während sich der Behaviorismus auf dieser Basis der Abtrennung inneren Prozessen verschließt, betrachtet die mentalistische Psychologie die praktische Tätigkeit reduzierend als *Ausdruck* der – zudem bedeutsameren – inneren Prozesse (Leont’ev 1982). Eine in dieser Form verengende, resp. spezialisierte Betrachtung in Form einer strikten Trennung von Sinn und praktischer Tätigkeit realisiert sich in Bezug auf menschliche Bewegung in der Sportwissenschaft (vgl. hierzu auch Fikus und Schürmann 2004, 32): Biomechanische und bewegungswissenschaftliche Betrachtungen von Bewegung fokussieren gemäß ihrer gedachten Spezialisierung den körperlichen Bewegungsvollzug ohne danach zu fragen, wie die je vermessenen Personen die je betrachtete Bewegung denken, als *was* sie diese auffassen. Sie fragen also beispielsweise nicht danach, ob ein Tanzender seine Bewegung als eine sportliche oder als eine künstlerische auffasst. Dies macht in diesem beispielhaften Fall allerdings auch bewegungswissenschaftlich betrachtet einen feststellbaren Unterschied. Im Tanzen des *Tanzsports* kommt es darauf an, möglichst viele, schnelle, komplex anmutende (Bein-)Bewegungen zu vollziehen. Die als Sport gedachten Tanzbewegungen folgen dem sportlichen Prinzip des auf faire Weise zu erreichenden ‚Höher-Schneller-Weiter‘. In einer künstlerisch aufgefasst-

ten Tanzbewegung geht es dagegen nicht um einen geschwindigkeitsmaximierten Wettkampf der (Bein-)Paare, sondern um Originalität oder Eindringlichkeit der – möglicherweise wenigen, kleinen oder langsamen – Bewegungen. Wo der Unterschied besonders deutlich wird: Eine Bewegungspause ist hier nicht bloße Nicht-Bewegung wie in einer sportlichen Auffassung von Bewegung, sondern eine mitunter besonders starke und eindrückliche *Form der Bewegung*. Eine Betrachtung, die beide Tätigkeiten – das *Auffassen* der Bewegung als Sport oder Kunst und das äußerlich sichtbare und messbare *körperliche Vollziehen* dieser Bewegung – in den Blick nimmt, erscheint hier als geradezu notwendig. Sportsoziologische oder -psychologische Betrachtungen schließen ihrem fachlichen Selbstverständnis gemäß den körperlichen Bewegungsvollzug – in der Regel (vgl. als alternative Herangehensweise beispielsweise Bähr 2006) – aus ihrem Gesichtskreis aus. Sportpädagogische Betrachtungen der sogenannten ›Sinnperspektiven‹ (vgl. Kurz 1992, 15) der sportlichen Tätigkeit können in ihrem Verständnis danach fragen, ob beispielsweise das so genannte ‚Walking‘ als leistungssportliche, gesellige, gesundheitsorientierte oder, oder... aufgefasst wird, ohne den körperlichen Vollzug des Walking je in den Blick zu nehmen.

Die tätigkeitsorientierte Herangehensweise widerstreitet einer vorausgesetzten Trennung von Denken und Praxis. Dagegen setzt sie die Annahme, dass innere und äußere Tätigkeit ständig ineinander übergehen, da sie dieselbe systemische Struktur aufweisen (Leont’ev 1982, 100). Beachtenswert ist hierbei zudem, dass es nicht das Bewusstsein ist, gedacht als das Primäre, die praktische, äußere Tätigkeit, gedacht als das Sekundäre, steuert. Es ist die innere Tätigkeit, die aus der äußeren Tätigkeit hervorgeht: So „entstehen die inneren psychischen Tätigkeiten aus der praktischen Tätigkeit“ (Leont’ev 1982, 97). „Die realisierte Tätigkeit ist reicher, wahrer als das sie vorwegnehmende Bewusstsein“ (Leont’ev 1982, 125). Sie ist dies auch insofern, als sie in Leont’evs Herangehensweise weder eine Eigenschafts-, Beziehungs-, noch eine Relationsontologie ist, sondern sich als eine Prozessontologie präsentiert (Rückriem 2012, 11). Ihre Basisentitäten sind Prozesse. Tätigkeit ist „Selbstbewegung“ (Leont’ev 1982, 166) oder „Eigenbewegung“ (Leont’ev 1982, 18); in ihrer Prozesshaftigkeit ist die Tätigkeit indeterminiert. Die Spezifik der tätigkeitsorientierten Herangehensweise ergibt sich aus der Opposition zur Handlungstheorie: In dessen Zentrum steht ein als autonom gedachtes Subjekt, welches im Prinzip all sein Tun im Sinne eines Täters intentional steuert. Dort wo in der Hand-

lungstheorie das intentional steuernde Subjekt steht, steht in der Philosophie der Tätigkeit die das Vollzugshafte betonende Tätigkeit. Diese ist zwar indeterminiert, jedoch insofern bestimmt, als sie sich als *soziale* Tätigkeit in ihrem „Einbezogensein in das System der Wechselbeziehungen mit anderen Menschen“ (Leont’ev 1982) realisiert. Sie nimmt „die Erfahrung der Menschheit in sich auf“ (vgl. ebd.). Übertragen auf menschliche Bewegung bedeutet dies, dass die körperliche Bewegung als praktische Tätigkeit eingebunden ist in das System der Wechselbeziehungen mit anderen – sich (sportlich oder tänzerisch) bewegenden – Menschen, und damit, dass sie die *Bewegungserfahrung* der Menschheit – in dem logischen Zugleich von körperlicher Bewegung und Sinn – in sich aufnimmt.

## 2.

Dass der an der Tätigkeit des Bewusstseins interessierte Psychologe Vygotskij eine Betrachtung von Denken und Sprechen vornimmt, begründet sich darin, dass seiner Ansicht nach bei dem Problem von Denken und Sprechen die Frage nach der Beziehung unterschiedlicher Arten der Bewusstseinstätigkeit in den Vordergrund tritt (vgl. Vygotskij 2002, 41). *Insofern* sieht Vygotskij als den Kern des ganzen Problems die Frage des Verhältnisses des Gedankens zum Wort. Seiner Überzeugung nach verhält sich das sinnerfüllte Wort zum Bewusstsein, wie „eine lebendige Zelle zum Organismus“ (Vygotskij 2002, 467), wie „ein Atom zum Kosmos“ (ebd.), es ist schlicht „Mikrokosmos des menschlichen Bewusstseins“ (ebd.).

Konkret anknüpfbar an die Konzeption von Fikus und Schürmann ist diese tätigkeitsorientierte Betrachtung der Beziehung von Denken und Sprechen insofern, als Vygotskij implizit ein diakritisches Zeichenmodell zugrunde legt. Die Setzung von praktischer und theoretischer Tätigkeit als Einheit konkretisiert sich für die Erscheinung der Sprache darin, dass *am* Wort das Moment der Sprechfähigkeit als Zeichenkörper von dem des Sinns als Zeichenbedeutung zu unterscheiden sind. *Dass* die Momente zu unterscheiden sind, spricht nicht gegen die Konzeption einer Einheit, sondern für einen qualitativen Unterschied, der durch diese Einheit nicht aufgehoben wird. Vygotskij bezeichnet das Moment der Zeichenbedeutung als „innere, sinnhafte, semantische Seite“, das Moment des Zeichenkörpers entsprechend als „äußere, lautliche, phasische Seite“ des Sprechens (Vygotskij 2002, 400). Logisch analog unterscheidet Vygotskij wie im Titel seiner Monographie zwischen Denken – als das Innere, Sinnhafte – und Sprechen – als das Phasische, die *Sprech-*

*tätigkeit*. Die Notwendigkeit genau dieser Differenzierung sieht Vygotskij darin begründet, dass über die Differenzierung der Beziehung der Momente zueinander die Entwicklung des Sprechens beim Kind und die Formen desselben (inneres, egozentrisches, mündliches und schriftliches) überhaupt erst fassbar ist. Für das vorgestellte Anliegen ist folgender Aspekt festzuhalten: Zu der Konzeption einer Einheit bildet die Abgrenzung und analytische Trennung von zwei – sich hier unterschiedlich entwickelnden – Momenten dieser Einheit keinen Widerspruch. Sinnhafte und phasische Seite sind weder voneinander unabhängig noch sind sie identisch; Vygotskij sagt dazu:

*„Die Unterscheidung beider Ebenen ist im Gegenteil der erste und notwendige Schritt zur Herstellung ihrer inneren Einheit, die die je eigene Bewegung jeder Seite des Sprechens und komplizierte Beziehungen zwischen diesen Bewegungen voraussetzt“ (ebd, 401).*

Denkt man menschliche Bewegung wie die Sprache der Worte ergibt sich eine analoge Abgrenzung zweier Momente menschlicher Bewegung. Der phasischen, lautlichen Seite der Wortsprache entspricht der äußerlich sichtbare und biomechanisch messbare körperliche Bewegungsvollzug, er steht der Seite des Sinns dieses Bewegungsvollzugs, welcher der Sinnseite des Wortes entspricht, gegenüber. Beide Momente menschlicher Bewegung bilden eine Ganzheit, fallen jedoch nicht zusammen. Dass es sich um *unterscheidbare* Momente handelt, wird erst dann begreifbar, wenn der Fall einer Nicht-Übereinstimmung der Momente, also einer Nicht-Übereinstimmung des sichtbaren körperlichem Bewegungsvollzugs und des für die je vorliegende Bewegungspraktik konstitutiven und damit erwarteten, sich im körperlichen Vollzug manifestierenden Bewegungssinn eintritt. Hierzu lässt sich ein Experiment anführen, welches die Anthropologin und Tanzethnologin Judy van Zile (1977) bereits in den 80er Jahren durchführte. Sie ließ ein- und dieselbe Bewegungsfolge, ein Ausschnitt der Choreografie eines japanischen höfischen Tanzes, des ›Bugaku‹, von einem japanischen Tanzstudenten und einem im ›modern dance‹ ausgebildeten, amerikanischen Tanzstudenten erlernen und vollziehen. Obwohl beide Tänzer formal dasselbe taten – sie tanzten die Choreografie des ›Bukagu‹ – erschienen die Bewegungen der Tanzenden äußerst unterschiedlich. Quantitativ erfassen und charakterisieren konnte die Tanzethnologin diesen sichtbaren, aber verbal kaum präzisierbaren Unterschied durch eine elektromyographische Messung. Sie maß hierzu die Spannung, genauer den *Spannungsverlauf*

in der Armmuskulatur der beiden Tanzenden. Die Messung konkretisierte die sichtbare Differenz: Die Spannungsverläufe wichen bei gleicher Bewegung – die Armbewegungen glichen einander durch die choreografische Vorgabe hinsichtlich der räumlichen, zeitlichen und formalen Bewegungskriterien – deutlich voneinander ab. Es zeigte sich, dass die vorgegebene Choreographie des ›Bugaku‹ als ein- und dieselbe Bewegungsfolge dynamisch unterschiedlich realisiert wurde. Der ›Bugaku‹ steht als höfischer Tanz für Zurückhaltung, Gemessenheit, Kontrolliertheit. Dieser semantische Gehalt des ›Bugaku‹ manifestiert sich *zweifach*: zum Einen durch das in eine bestimmte choreografische Struktur gebrachte Bewegungsvokabular und zum Zweiten – und das ist hier offenkundig das Entscheidende – durch die Bewegungs*qualität*, die das *Wie* des Vollzugs der gegebenen choreografischen Struktur bestimmt. So kann ein Heben des Armes als ein Element dieser choreografischen Struktur in der Bewegungsqualität seiner Durchführung variieren: Das Heben des Armes kann – beispielsweise – geführt oder geschwungen vollzogen werden, was zur Folge hat, dass trotz räumlicher, zeitlicher und formaler Entsprechung die Bewegungsvollzüge einen geradezu gegenteiligen Charakter annehmen. Genau dieser gegenteilige Charakter, mit dem auch die Deutung der sinnhaften Seite der Bewegung trotz des übereinstimmenden Bewegungsvokabulars wechselt, war der Anlass des Experiments. Was van Zile und ihre Kollegen feststellen konnten, war insofern ein Divergieren der Sinnseite und der Seite des körperlichen Bewegungsvollzugs, als die mit dem höfischen Tanz ›Bugaku‹ verbundenen Sinngehalte sich im tatsächlichen Bewegungsvollzug nicht zeigten, sondern diesen geradezu gegenteilig waren. Das bedeutet jedoch nicht, dass aus der Sicht der Tanzenden Sinnseite und die Seite des körperlichen Vollzugs divergieren – dies widerspräche dem vorgestellten Ansatz. Was divergiert, sind, wie gesagt, der von den Zuschauenden *erwartete*, sich im körperlichen Vollzug manifestierende, für den ›Bugaku‹ charakteristische semantische Gehalt dieses höfischen Tanzes und der sichtbare körperliche Bewegungsvollzug.

Vor dem Hintergrund dieses Fallbeispiels lässt sich die Analogie zwischen dem Sprechen in der Lesart Vygotskijs und menschlicher Bewegung weiter entfalten. Vygotskij erläutert das Phänomen einer Nicht-Übereinstimmung von grammatischem und psychologischem Subjekt und Prädikat und macht deutlich, dass ein Satz in seiner *grammatischen Struktur* nicht zwangsläufig das ausdrückt, was er tatsächlich ausdrückt oder ausdrücken soll. Dass ein Satz trotz einer wie auch im-

mer bestimmten Inadäquatheit der grammatischen Struktur dennoch in genau *dem* Sinne verstanden werden kann, wie er verstanden werden soll, ergibt sich daraus, dass mit der Syntax die Möglichkeit der Sinnsetzung keineswegs beendet und dem Sprache, genauer: dem Sprechen, ein zusätzlicher Spielraum des Setzens von Sinn gegeben ist. Verständlich wird der Satz nicht nur aus dem Verstehen der Gesprächs-Situation, mit dem eine logische Betonung gleichsam mitgedacht werden kann, sondern zudem aus der Tätigkeit des Intonierens (vgl. Vygotskij 2002, 410). Dass wir selbst in der geschriebenen Sprache als der am stärksten entfalteten auf eine Form der Betonung – beispielsweise durch Veränderung des Schriftbildes – kaum verzichten können, zeigt die Bedeutung derselben. Zur Differenzierung des psychologischen und grammatischen Subjekts und Prädikats führt Vygotskij die folgende Beispielsituation an:

*„Nehmen wir den Satz ›Die Uhr fiel herunter‹, in dem ›die Uhr‹ das Subjekt und ›fiel herunter‹ das Prädikat ist, und stellen uns vor, der Satz werde zweimal in unterschiedlichen Situationen ausgesprochen und bringe folglich in ein- und derselben Form verschiedene Gedanken zum Ausdruck. Ich werde darauf aufmerksam, dass die Uhr steht, und frage, wie das passiert ist. Man antwortet mir: ›Die Uhr fiel herunter‹. In diesem Fall war vorher in meinem Bewusstsein die Vorstellung von einer Uhr – die Uhr ist hier das psychologische Subjekt, das, worüber gesprochen wird. Danach entstand die Vorstellung, dass sie heruntergefallen ist. ›fiel herunter‹ ist das psychologische Prädikat – das, was über das Subjekt ausgesagt wird. In diesem Fall stimmen die grammatischen und psychologischen Satzglieder überein“ (a.a.O., 403).*

Vygotskij verdeutlicht mit diesem Beispiel den Fall der Übereinstimmung des grammatischen Subjekts und Prädikats mit dem psychologischen. Die grammatische Struktur des Satzes entspricht damit dem auszudrückenden Sinngehalt. Dass dies aber, wie angedeutet, nicht immer und – wenn man sich eigene Erfahrungen aus Sprechsituationen vor Augen führt – in weit weniger Fällen als vermutet so ist, offenbart sich mit folgendem Gegenbeispiel:

*„Ich arbeite am Tisch, höre das Geräusch eines herabfallenden Gegenstands und frage, was heruntergefallen ist. Man antwortet mir mit dem gleichen Satz: ›Die Uhr fiel herunter‹. In diesem Fall war im Bewusstsein zuerst die Vorstellung von etwas Heruntergefallenem. ›fiel herunter‹ ist das, wovon im Satz die*

*Rede ist, d.h. das psychologische Subjekt. Was über dieses Subjekt gesagt wird, was als zweites im Bewusstsein entsteht, ist die Vorstellung von der Uhr, die in diesem Fall das psychologische Prädikat darstellt. Man kann diesen Gedanken dem Wesen nach so ausdrücken: ›das Heruntergefallene ist eine Uhr.‹ In diesem Fall stimmen psychologisches und grammatisches Subjekt überein, in unserem Fall nicht“ (a.a.O., 404).*

In einem solchen Fall einer inadäquaten, d. h. dem zu vermittelnden Sinn nicht entsprechenden grammatischen Struktur bleibt die Möglichkeit, das *Wie* des sprachlichen Vollzugs des Satzes zu gestalten. Die Intonation in je bestimmten Weise kennzeichnet das im Bezug auf den Sinn *eigentliche* Subjekt oder Prädikat – in Vygotskij'scher Formulierung das 'psychologische' Subjekt oder Prädikat. Durch sie ist es möglich bei ein- und derselben grammatischen Struktur je andere Sinngehalte zu realisieren. Dass die schriftliche Form die wortreichste und entfaltetste Form des Sprechens ist, ist dem Fehlen der im Mündlichen gegebenen Möglichkeit der Intonation geschuldet (vgl. a.a.O., 441).

Für das Anliegen einer weiteren Entfaltung der Analogiebildung zwischen Sprechen und menschlichem Bewegen ist zunächst noch eine Präzisierung der lautlichen Seite des Sprechens notwendig. Die lautliche oder phasische Seite des Sprechens ist – wie sich aus dem Vorhergehenden ergibt – zweifach zu differenzieren: Sie ist Struktur – die grammatische Struktur – *und* *Wie* des Vollzugs – die Intonation. Auf beiden Ebenen vollzieht sich der semantische Gehalt eines Satzes. In einem Fall fallen diese zusammen, durch die Deckungsgleichheit wird die Intonation als solche nicht manifest. Im anderen entsprechen sie einander nicht und das Intonieren kann gleichsam den Vollzug des Sinns übernehmen. Vygotskij vermerkt hierzu, dass eine volle Aufhebung einer solchen Nichtentsprechung zu Gunsten des allgemeinen und unbedingt richtigen Ausdrucks nur jenseits der Sprache und ihrer Fertigkeiten erreichbar sei, so in der Mathematik (vgl. a.a.O., 405).

Vygotskij nutzt zumeist die Kategorie des Sinns. Er spricht von der „Sinnseite des Wortes“ im Gegensatz zur Lautseite (a.a.O., 408), dem „sinnhaften“ (a.a.O., 400) Sprechen, von der „Wiedergabe des vollen Sinns“ (a.a.O., 406). Insofern bringt Vygostkij diese Kategorie in einem umgreifenden Sinne in Abgrenzung zur Lautseite des Sprechens in Anschlag. An anderer Stelle nimmt er eine explizite Unterscheidung von Sinn und Bedeutung vor. Dabei bezieht er sich auf Paulhan: Wäh-

rend der Sinn des Wortes „die Gesamtheit aller psychischen Fakten“, die das jeweilige Wort betreffen, darstellt, bildet die Wortbedeutung nur *einen* Baustein innerhalb des Sinngebäudes (vgl. a.a.O., 448). Nach Vygotskij stellt der Sinn des Wortes ein dynamisches Gebilde „mit verschiedenen Zonen unterschiedlicher Stabilität“ (ebd.) dar. Die Bedeutung ist insofern nur ein Baustein im Sinngebäude, als sie nur die stabilste, einheitlichste und präziseste Zone jenes Sinns darstellt, den das Wort im Kontext des Sprechens annimmt (a.a.O., 448-449): Aus dem Kontext, in den das Wort eingebettet ist, wird das Wort intellektuell und emotional aufgeladen, es beginnt sowohl mehr als auch weniger zu bedeuten, als in seiner Bedeutung eigentlich enthalten ist (vgl. a.a.O. 448f.). In der Bezugnahme auf den Aspekt der Intonation nutzt Vygotskij *ausschließlich* die Kategorie des Sinns (440). Es geht mir im Folgenden nicht darum, die *Differenzierung* von Sinn und Bedeutung auf menschliche Bewegung zu übertragen; dies stellt, wie eingangs gesagt, ein Desiderat dar. Die Kategorie des Sinns ist im vorliegenden Beitrag nicht verengt auf die von Leont’ev entwickelten Kategorie des ‚persönlichen Sinns‘ in Unterscheidung zu jener der ‚gesellschaftlichen Bedeutung‘ (vgl. zur Unterscheidung von Sinn und Bedeutung Leont’ev 1982, 136-152).

Wie lässt sich diese Differenzierung des phasischen Moments in grammatische Struktur und Intonation als Wie des Vollzugs auf menschliche Bewegung übertragen? Hierzu zurück zum angeführten tanzethnologischen Fallbeispiel. Die choreografische Struktur, welche das Bewegungsvokabular des ›Bugaku‹ ordnet, kann als Analogon zur grammatischen Struktur der Sprache der Worte betrachtet werden. Die Choreografie eines

Tanzes oder einer Bewegungsfolge strukturiert einzelne Bewegungen so wie die grammatische Struktur die Ordnung einzelner Worte darstellt. Sie ordnet einzelne Bewegungen zu einer nächstgrößeren Einheit, wie beispielsweise zu einem Bewegungsmotiv und einzelne Motive schließlich zu einer Choreographie oder – für menschliche Bewegung allgemeiner formuliert – zu einer Bewegungsfolge. Die einzelnen Bewegungen einer Bewegungsfolge und ihre Struktur – für die Bewegungspraktik des Tanzes spezifiziert ist dies die Choreografie – bilden als Bewegungsvokabular geordnet in einer Syntax die Grundlage für den Vollzug des semantischen Gehalts des Tanzes oder der Bewegung. Erst *belebt* wird das strukturierte Bewegungsvokabular jedoch durch das *Wie* des Vollzugs der Choreografie. Diese wird in der sportwissenschaftlich verorteten Tanzpädagogik als ›Bewe-

gungsqualität« bezeichnet. Im angeführten Experiment ist dieses Wie des Bewegungsvollzugs repräsentiert durch den Spannungsverlauf des sich bewegenden Armes, der durch die Choreografie eine *in der Form bestimmte* Bewegung – beispielsweise eine Hebung – vollzieht. Das *formale* Kriterium der Bewegung beschreibt, welche Gelenkstellungen eingenommen werden; eine Bewegung formal zu variieren bedeutet demnach anstelle einer Ventralflexion der Halswirbelsäule – Kinn zur Brust – eine Dorsalflexion – Kinn nach oben hinten – durchzuführen. Anfangs- und Endposition der Bewegung sind bestimmt. Was damit nicht bestimmt ist, ist die Gestaltung des Weges zwischen diesen beiden Positionen. Ist die Bewegung geschwungen, geworfen oder geführt? Ist die Spannung eher drängend oder ziehend? Ist der Beginn der Bewegung impulshaft oder sich steigernd geführt? Es geht also mit dem Wie der Bewegung um den *Modus* des Bewegungsvollzugs. Als Analogon zum Bewegungsmodus – diesen Begriff ziehe ich dem der Qualität im Folgenden vor<sup>4</sup> – wird somit das Moment der Intonation in der Sprechfähigkeit gesetzt. Das Wie des Bewegungsvollzugs, in welchem die Tanzstudenten die vorgegebene choreografische Struktur des ›Bugaku‹ vollziehen, ist je eine andere. Obgleich ein- und dieselbe Choreografie – verstanden als strukturiertes Vokabular – vollzogen wird, ist der mit der Bewegung manifest werdende semantische Gehalt je ein anderer. Offenkundig vollzieht der durch den ›modern dance‹ geprägte Tänzer die Choreografie des ›Bugaku‹ im Bewegungsmodus des ›modern dance‹ und nicht in jener des japanischen, höfischen Tanzes. Dies macht den oben geschilderten sichtbaren, aber kaum präzisierbaren Unterschied, die bemerkenswerte Asynchronität trotz *formaler* Synchronität aus. Das Problem dieser semantischen Nicht-Entsprechung von Struktur und Modus liegt nun darin, dass sich die Eindrücke der Bewegungsmodi des ›modern dance‹ und des ›Bugaku‹ semantisch als geradezu entgegengesetzt beschreiben lassen. Der ›modern dance‹ Graham'scher Prägung verstand und entwickelte sich als Gegenbewegung zum klassischen Tanz (vgl. Huschka 2002, 198ff.): Demgemäß sind die Bewegungen schwung-

---

<sup>4</sup> Den Begriff des Modus ziehe ich aus zwei Gründen für die Bezeichnung des Wie des Vollzugs dem Begriff der Bewegungsqualität vor: Letzterer Begriff bezeichnet auch die Qualität einer Bewegung im Sinne einer Wertung, die Abgrenzung zu diesem muss sich also immer erst aus dem Kontext ergeben oder expliziert werden. Zum Zweiten ist Modus ein Begriff, der als solcher einem Verlauf nahe steht, damit ist genau das, worum es hier geht, stärker hervorgehoben.

und impulshaft und haben in Opposition zum Klassischen Tanz nicht das Ziel *gegen* die Schwerkraft zu arbeiten, sondern sich dieser zu überlassen. So notiert Huschka:

*„Die tanzenden Körper des modern dance konfigurieren sich zum Schauplatz der rhythmisch berstenden, expansiven, ineinander greifenden und im Widerpart stehenden Kräfte der Gesellschaft, ihr Gestus ist kraftvoll, erdig, wirbelnd, perkussiv und kämpferisch“ (a.a.O., 202).*

Im Kontrast dazu lässt sich der ›Bugaku‹, der als höfischer Tanz dem Klassischen Tanz im Bewegungsmodus näher ist, mit den bereits genannten Begriffen Kontrolliertheit, Gemessenheit und Zurückhaltung charakterisieren. Damit realisiert sich der Bewegungsmodus als Teil der – mit den Worten Vygotskij – phasischen Seite kontrastierend zur semantischen des ›Bugaku‹. Dieses Beispiel kann zeigen, wie eine Veränderung der phasischen Seite zu einer tiefgreifenden Veränderung des ganzen Sinns der Bewegung führen kann.

Die verschiedenen Bewegungsformen, die einen Tanzstil konstituieren, sind nicht zufällig prägender Bewegungsinhalt des jeweiligen Tanzstils. Sie sind die in eine feste Struktur gebrachte – gleichsam kondensierte – Verkörperung der eine bestimmte Tanz- oder Bewegungspraktik in Entstehung prägenden Sinngehalte. So ist das Bewegungsvokabular des ›modern dance‹ nicht zufällig das Bewegungsvokabular des ›modern dance‹, das Bewegungsvokabular des Flamenco nicht zufällig das des Flamenco usw. Diese formalen Bewegungsstrukturen bereiten gleichsam den Boden für einen diesen Formen entsprechenden Modus des Vollzugs. Wie wir sehen konnten, kann der Bewegungsmodus als solcher gleichsam die Rolle eines Subtextes übernehmen und der semantischen Seite der Bewegung ein andere – möglicherweise gegenteilige – Charakteristik geben. Mit ein- und derselben choreografische Struktur können sich je eigene Sinngehalte vollziehen. So sagt Vossler, den Vygotskij heranzieht, zu dem entsprechenden Phänomen der Sprache:

*„Ein von einem lebendigen Menschen geäußertes lebendiger Satz hat immer seinen Subtext, einen verborgenen Sinn. (...) Derselbe Gedanke kann in unterschiedlichsten Sätzen ausgedrückt werden, ebenso wie ein und derselbe Satz als Ausdruck für unterschiedliche Gedanken dienen kann“ (Vossler 1923, zit. nach Vygotskij 2002, 459).*

Dass *ein* Satz Ausdruck unterschiedlicher Gedanken sein kann, ist in der gesprochenen Sprache gegeben durch die Möglichkeit des Intonierens; im Dialog kommt zu dieser noch das Sehen der Mimik und Gestik des Gegenübers als Interpretationsgrundlage hinzu. Um die Gewichtung dieser Aspekte gegenüber der grammatischen Struktur deutlich zu machen, betont Vossler:

*„Es dürfte kaum einen falscheren Weg für die Deutung des Sinngehalts irgend-einer sprachlichen Erscheinung geben als den der grammatischen Interpretation“ (a.a.O., 403).*

Mit Bezugnahme auf eine Erzählung von Dostojewski – ein mit lediglich *einem* Substantiv geführtes Gespräch Betrunkener – macht .Vygotskij deutlich, dass, insofern als „der innere Gehalt des Gedankens durch die Intonation wiedergegeben werden kann“ (a.a.O., 440), *alle* Gedanken mit nur *einem* Wort – in dem zitierten Gespräch bedeutet ein- und dasselbe Substantiv einmal verächtlichste Ablehnung, dann Zweifel, dann Empörung usw. – ausgedrückt werden können (a.a.O., 439-440). Übertragen auf menschliche Bewegung können wir mit Blick auf das gegebene Bewegungsbeispiel sagen, dass sich mit ein- und derselben Bewegung, beispielsweise der basale Tanzschritt ›Step Touch‹ (Schritt mit einem Fuß und Setzen des anderen ohne Gewicht), je nach Modus des Vollzugs völlig verschiedene Sinngehalte vollziehen können. Er manifestiert sich im Afrikanischen Tanz in einem völlig anderen Modus und anderer Sinnhaftigkeit als beispielsweise im Flamenco. Mit dem Fallbeispiel des ›Bugaku‹ zeigt sich, dass die Veränderung der phasischen Seite der Bewegung durch einen Wechsel des Modus eine solche Veränderung der semantischen Seite der Bewegung hervorbringt.

### 3.

Die vorgestellte Konzeption menschlicher Bewegung als eine in zwei Momente differenzierbare Einheit bedeutet logisch, dass der *verändernde* Zugriff auf das eine Moment – beispielsweise der Sinngehalt der Bewegung – einen Vorgriff auf das andere bedeutet – sich also im körperlichen Bewegungsvollzugs zeigen muss. Diese Vorstellung, die hinsichtlich der Sprache der Worte eine Banalität ist, erscheint hinsichtlich menschlicher Bewegung als geradezu sperrig. Betrachtet man die Sprache der Worte, ist völlig klar, dass sich ein solcher verändernder Zugriff auf den Sinngehalt auf der phasischen Ebene der Sprechfähigkeit niederschlägt: Will

man einen anderen Sinngehalt ausdrücken, will man also etwas anderes sagen, so muss man anders intonieren, den Satz grammatisch anders strukturieren oder gar andere Worte mit anderen Bedeutungen benutzen. Letzteres birgt hinsichtlich menschlicher Bewegung ein Problem. Sind die Worte, somit das Bewegungsvokabular – bestimmte Techniken und Schritte – ganz andere, bedeutet dies, dass man unter Umständen nicht mehr von derselben Bewegungspraktik sprechen kann, da das strukturierte Bewegungsvokabular die Praktik als solche konstituiert und entschlüsselbar macht. Zunächst jedoch ein weiteres Beispiel. Zu dem Aspekt des verändernden Zugriffs lässt sich eine interessante Studie (Crum und Langer 2007, 165-171) über amerikanische Zimmermädchen anführen. Es wurden zwei Gruppen von Zimmermädchen verglichen, die dasselbe taten: Sie reinigten im Schnitt 15 Zimmer am Tag. Der Unterschied der beiden Vergleichsgruppen ergab sich aus einer experimentellen Intervention: Die Psychologinnen erläuterten den Zimmermädchen der einen Gruppe, dass sie mit der Reinigung von 15 Zimmern am Tag leicht das empfohlene Mindestmaß an täglicher körperlicher Betätigung in Sinne eines gesundheitsfördernden Sporttreibens erreichten. Mit dieser Information erfolgte ein Wechsel des Sinns, ein Neu-Konzeptualisieren des Putzens: Das als ‚Arbeiten‘ aufgefasste Putzen – kennzeichenbar als stressend und negativ-belastend – wurde in Sport – kennzeichenbar als positiv-belastendes ‚workout‘ – quasi *um*-konzeptualisiert. Das Ergebnis dieser Intervention ist beachtenswert. Wie die Forscherinnen berichten, konnten sie einen interessanten Effekt feststellen: Die Zimmermädchen, die ihr Putzen als sportliches Bewegungsprogramm begriffen, erfuhren binnen vier Wochen eine deutliche Verbesserung ihres körperlichen Zustands. Sie hatten im Schnitt 0,9 Kilogramm Körpermasse verloren und ihr Blutdruck war um fast zehn Prozent gesunken. Zudem wiesen sie weniger Körperfett und – relativ zum Hüftumfang – schmalere Taillen auf als noch zu Beginn der Studie. Diese Veränderungen waren deutlich ausgeprägter als jene in der Kontrollgruppe, die das Reinigen von Zimmern immer noch als ‚negativ belastende Arbeit‘ begriffen. Diese physiologischen Veränderungen sind nach Aussage der Psychologinnen entweder indirekt oder direkt herbeigeführt worden; in der Freizeit wurde nicht mehr Sport betrieben, auch das Essverhalten sei nach Aussage der Psychologinnen nicht verändert worden. Damit gibt es einen nicht zu vernachlässigenden Hinweis darauf, dass sich mit der anderen Konzeptualisierung als Umdeutung des Sinngehalts auch die Bewegung des Putzens als solche verändert haben könnte.

Über eine Bewegungsanalyse könnte die Frage geklärt werden, ob – das ist aufgrund der Ergebnisse anzunehmen – und wenn ja, wie sich diese Veränderung der Sinnhaftigkeit im körperlichen Bewegungsvollzug realisiert, ob also ein ‚Sport-Saugen‘ bewegungswissenschaftlich abgrenzbar ist von einem ‚Arbeits-Saugen‘. Diese denkbaren Veränderungen des körperlichen Bewegungsvollzugs können nicht nur – wie im Fall des ›Bugaku‹ in Form dynamischer Variation – den Bewegungsmodus betreffen, sondern zudem oder ausschließlich die Bewegungspraktik in ihren Bewegungsformen sowie hinsichtlich räumlicher und zeitlicher Parameter variieren. Hieraus ergibt sich das angesprochene Problem: Mit der Änderung des körperlichen Bewegungsvollzugs, vor allem des Bewegungsvokabulars, stellt sich dann die Frage, ob wir bei dem je vorliegenden Vergleich immer noch von derselben Praktik – die dann anders realisiert wird – sprechen können. Für den eingangs vorgestellten Fall des mongolischen Ringens kann sich genau diese Frage aufdrängen und ist diskutierbar. Für den Fall des Putzens ist allerdings klar: Es wurden hier nicht zwei unterschiedliche oder unterschiedlich bezeichnete Bewegungspraktiken miteinander verglichen.

#### 4.

*„Der Stil ist nämlich ihr Subtext, nämlich ihr wahrer Text, den man unter der Choreografie rauschen hört“ (Loupe 1997, 114).*

Mit der Setzung menschlicher Bewegung als Analogon zur Wortsprache wird die Möglichkeit einer Differenzierung von einem *Was* und einem *Wie* der Bewegung fassbar. Hinsichtlich der Wortsprache stellt Vygotskij die Bedeutsamkeit dieser Unterscheidung von der Sprache als System – das Vokabular geordnet in der grammatischen Struktur – und dem Vollzug des Sprechens – die Intonation – für das Setzen und Erfassen von Sinn heraus. Eine *Mit*betrachtung der Charakteristik des Vollzugs des Sprechens eines Satzes ist damit für die Deutung desselben unumgänglich. Dass wir den Aspekt der Intonation, dem *Wie* der Tätigkeit des Sprechens, alltäglich in die Deutung miteinbeziehen, ist oftmals nicht bewusst, insofern Inkongruenzen von psychologischem und grammatischem Subjekt weder automatisch zu Missverständnissen führen noch thematisiert werden, wie das Beispiel zum Dialog über eine heruntergefallene Uhr im vorangegangenen Abschnitt zeigen konnte. Vor dem Hintergrund der Analogie von Wortsprache und menschlicher

Bewegung geht es im Folgenden darum, den Aspekt der Intonation hinsichtlich menschlicher Bewegung näher zu bestimmen.

Das, was wir noch vor aller Form der Bewegung wahrnehmen können, ist der später noch zu präzisierende und von der Qualität als dem Wie des Vollzugs abzugrenzende, hier so bezeichnete *Modus* des körperlichen Bewegungsvollzugs einer Person. Bemerkenswert ist, dass wir den Bewegungsmodus zwar erfassen,<sup>5</sup> aber im Gegensatz zum *Was* der Bewegung sehr viel schwerer begrifflich präzisieren können. Wir können sehr gut sagen, dass eine Person A ein Dreieck mit den Armen formt, während eine Person B eine Kreisform vollzieht, oder, dass eine Person A sich ein Stück mehr streckt als eine Person B. Zum Modus als dem Wie des Vollzugs können wir – zumindest zunächst – nur sagen, dass Person A sich irgendwie *anders* bewegt als Person B. Interessanterweise bereitet es uns meist keine Schwierigkeiten, eine Interpretation dieses Anders-Seins vorzunehmen und auch zu thematisieren. Das Benennen dessen jedoch, *was* uns zu einer bestimmten Deutung je veranlasst hat, fällt uns ungleich schwerer. *Woran* machen wir eine solche Deutung fest, wie *konkretisieren* wir ein bestimmtes Anders-Sein in der Bewegung? Dass es nicht im Vokabular und auch nicht in der choreografischen Struktur zu finden ist, sondern im Dazwischen der Posituren und dem Vollzug derselben, macht das Nicht-Greifen-Können als Besonderheit des Modus aus.

Besonders augenfällig wird dieser – wie im vorhergehenden Abschnitt angedeutet – dann, wenn wir zwei Personen betrachten, die formal, resp. auch räumlich und zeitlich dasselbe tun. Das, was das Anders-Sein dann ausmacht, sind entweder sehr geringfügige Abweichungen hinsichtlich der genannten Bewegungsparameter – ab einem gewissen Grad der Abweichungen in Form, Raum und Zeit sprächen wir jedoch nicht mehr von ein- und derselben Bewegung – oder ein je anderer Modus des Vollzugs. Schwierigkeiten bereitet die Verschiedenheit der Modi vor allem dann, wenn wir den Versuch der Anpassung von Bewegung unternehmen, beispielsweise im Rahmen einer Bewegungsgestaltung. Paradoxerweise führt eine Anpassung hinsichtlich der formalen, räumlichen und zeitlichen Parameter dazu,

---

<sup>5</sup> Wie schnell wir den Bewegungsmodus einer Person erfassen und interpretieren können, zeigen die Experimente der Forschungsgruppe um den Biopsychologen Troje, der durch das Geschlecht bedingte Unterschiede im Gehstil und dessen Erkennung nach nur einer Gangphase zeigen kann (Troje 2002).

dass der Tanz eines Paares oder einer Gruppe genau dann nicht jene Klarheit und Synchronität gewinnt, welche die Akteure durch die Anpassung zu erlangen versuchen, wenn die Bewegungsmodi verschieden sind. Je stärker der Grad der Anpassung in Form, Raum und Zeit ist, desto höhere Anforderungen werden an die Anpassung des Modus des Vollzugs gestellt, wenn es eben nicht die Verschiedenheit des Modus des körperlichen Vollzugs ist, die sichtbar werden soll, sondern die Übereinstimmung der Bewegung. Das Paradoxe liegt also darin, dass der Versuch der Synchronität bei einer Verschiedenheit hinsichtlich des Wie somit ein Mehr an Asynchronität bedingen kann, als es eine Verschiedenheit hinsichtlich der Struktur unter Umständen mit sich brächte.

Die Eigentümlichkeit des japanischen Hof-Tanzes ›Bugaku‹ vermittelt sich, wie oben formuliert, *zweifach*: zum Ersten durch die choreografische Struktur und zum Zweiten – und das ist *hier* offenkundig das Entscheidende – durch den Spannungsverlauf, als ein Aspekt des Modus des Vollzugs der gegebenen choreografischen Struktur. Die Gleichzeitigkeit der Eigentümlichkeit, den der Modus des Vollzugs einer Struktur verleihen kann und der Schwierigkeit im Versuch diesen zu greifen, zeigt sich in Versuchen der Re-Konstruktion von Werken des Tanztheaters. Das Konzept der Re-Konstruktion (vgl. Jeschke 2007; Hardt 2007; Nectoux 1989; Guest und Jeschke 1991) beschreibt den Versuch eines Wiedereinstudierens von tanzhistorisch bedeutsamen Werken – wie beispielsweise Nijinskys FAUNE oder Hoyers AFFECTOS HUMANOS – auf Basis von Dokumenten und Speichermedien, wie Abbildungen, Tanzschriften und Kritiken. So reflektiert die Theaterwissenschaftlerin Claudia Jeschke methodische Schwierigkeiten im Prozess des Einstudierens von L'APRÈS MIDI D'UNE FAUNE von Vaclav Nijinsky. Die Studierenden, mit denen die Wiederaufnahme des Werks realisiert werden sollten, zeigten, wie Jeschke formuliert „pluralistische Herangehensweisen“ (Jeschke 2007, 188). Das Aufnehmen und In-Struktur-Bringen des Vokabulars stellte sich als unproblematisch dar. Die Tänzer waren nach Ansicht Jeschkes vielmehr unterfordert angesichts der kleinen und wenigen Bewegungsformen, die Nijinskys Werk beinhaltet. So zeigt das Stück beispielsweise nicht die typischen Sprünge und den Raumgriff des klassischen Vokabulars. Vokabular und choreografische Struktur machen, wie sich im Beispiel des ›Bugaku‹ zeigte, jedoch nicht allein die Charakteristik des Stückes oder einer Bewegung aus: Markant sind ebenso die Spannungen, mit denen die einfachen Formen des FAUNE vollzogen werden. Die Berücksichtigung dieser prägenden energetischen Qualität als ein

wesentlicher Aspekt des Modus ist für die Charakteristik des Tanzwerks unumgänglich, jedoch bewegungskulturell bedingten Schwierigkeiten unterworfen. Den bemerkenswerten Unterschied des Probenprozesses von FAUNE zum Prozess des Einstudierens *zeitgenössischer* Werke oder solchen im Klassischen Stil beschreibt Jeschke wie folgt:

*„Die Bewegungen müssen höchst bewusst hergestellt werden, sie sind künstlich in dem für Tänzer ungewohnten Sinn, dass sie keiner erlernten Technik folgen.“ (Jeschke 2007, 189).*

Dass sich das Erfordernis einer offenkundig ungewohnten Bewusstheit im Vollziehen der Bewegungen auf einen Aspekt des Modus der Bewegung zurückführen lässt, zeigt sich in der folgenden Konkretisierung Jeschkes:

*„Zwar haben klassisch geschulte Tänzer weniger Probleme mit der Formbestimmtheit des Bewegungsvokabulars, tun sich aber mit dessen interpretativer Dynamik schwer, während in anderen Techniken Ausgebildete ihre kinästhetische Gestaltungslust in formalen Mustern kondensieren müssen“ (Jeschke 2007, 190).*

Jeschke grenzt hier formorientierte Tänzer entsprechender Tanzrichtungen und -schulen – wie beispielweise die des Klassischen Tanzes – von Tänzern ab, die vielmehr an der Differenzierung des Modus orientiert sind. Der oben angeführte Aspekt des Pluralismus in der Herangehensweise an das Bewegungsvokabular in Nijinskys FAUNE bezieht sich somit auf die Verschiedenheit der Prägungen der Bewegungsmodi der Tanzenden. Bedingt ist diese durch die Zugehörigkeit zu tanzästhetisch je anderen Bewegungskulturen.

Ein zweites Beispiel zur Re-Konstruktion betrifft die Vollzugscharakteristik eines Werkes des deutschen Ausdruckstanzes. In den Schilderungen des zeitgenössische Tänzers und Choreografen Martin Nachbar und jenen Susanne Linkes, eine der prominentesten Vertreterinnen des deutschen Tanztheaters, zur Re-Konstruktion von Dore Hoyers AFFECTOS HUMANOS verdeutlichen sich unterschiedliche Formen des Umgangs mit der Problematik einer *Wieder*-Aufnahme des Modus. So wählten Nachbar und Linke unterschiedliche Zugänge zur Bewegungssprache Hoyers. Linke wurde in der Rekonstruktion des Tanzwerks auf Basis einer Videoaufnahme von der argentinischen Tänzerin Ines Scaccheri unterstützt, welche die wieder aufzu-

führenden Tänze noch kurz vor dem Selbstmord Hoyers im Jahre 1967 erlernt hatte (Hardt 2007, 204). Linke näherte sich der Bewegungssprache Hoyers zunächst einmal über die Aneignung der „äußeren Form“ (ebd.) an, die energetische Qualität als Aspekt des Bewegungsmodus stellte sie in der Anfangsphase vor „unüberbrückbar scheinende Probleme“ (a.a.O., 190). Bemerkenswert ist, dass sich die Eigentümlichkeit eines Bewegungsmodus selbst für eine choreografisch und tanzpädagogisch erfahrene Akteurin des deutschen Tanztheaters zunächst als etwas bewegungstechnisch schwer Greifbares offenbart. Erst in Zusammenarbeit mit Waltraud Luley, der langjährigen Assistentin und Nachlassverwalterin Hoyers, konnte Linke den Bewegungsmodus präzisieren und realisieren:

*„Schließlich fand sie mit Waltraud Luley zusammen die Quellen der Bewegung wieder, die von einem starken, gehaltenen Zentrum ausgingen, während sich die Arme z. B. leicht, energetisch und spannungsgeladen bewegten“ (ebd.).*

Linke hat die Problematik des Anders-Seins von formal gleichen, aber hinsichtlich der energetischen Qualität differenten Bewegungen zudem praktisch vorgeführt, wie Hardt hinzufügt:

*„Linke veranschaulichte das nachdrücklich beim Podiumsgespräch, indem sie den Unterschied zwischen einer Bewegung demonstrierte, bei der der Körper der Richtung der Arme folgt, und einer Bewegung, bei der der Rest des Körpers dieser Anspannung widersteht“ (ebd.).*

Die rekonstruktiven Herangehensweisen von Susanne Linke und Martin Nachbar sind insofern unterschiedlich, als letzterer sich angesichts seiner den Bewegungsmodus betreffenden Prägung vor aller Form- und Strukturaneignung mit dem Aspekt der energetischen Qualität auseinandersetzte. Im Unterschied zu Linke, die als Schülerin Mary Wigmans dem Bewegungsmodus Hoyers, die wie Wigman eine Akteurin des deutschen Ausdruckstanzes war, näher ist, kennzeichnet sich der Hintergrund Martin Nachbars durch eine *zeitgenössische* Geprägtheit. Der Modus des Bewegungsvollzugs der Tanzpraxis des zeitgenössischen Tanzes ist dadurch gekennzeichnet, möglichst entspannt zu sein und möglichst keine Spannungswechsel zu vollziehen. Folglich fielen dem in dieser Weise bewegungsformatierten Choreografen die spannungsgeladenen Bewegungen der Ausdruckstänzerin Hoyer zunächst besonders schwer, wie Hardt schildert (vgl. ebd.).

Vielfältige Anlässe für ein Thematisieren des Modus des Bewegungsvollzugs bietet, wie die vorhergehenden Ausführungen zeigen, vor allem die Auseinandersetzung mit der Bewegungspraxis des Tanzes. Es stellt sich vor diesem Hintergrund die Frage, mit welchen Modellen die Tanzforschung den Zugriff auf den Modus der Bewegung strukturiert und damit auch, inwiefern bewegungsanalytische Modelle der Tanzforschung, den äußerlich sichtbaren, körperlichen Bewegungsvollzug, der sich als ›Bewegungsintonation‹ – die Stimme oder das ‚Timbre‘ der Bewegung – und einer ›Bewegungssyntax‹ differenzieren.

Die *Tanzwissenschaft* befasst sich nicht explizit mit menschlicher Bewegung, sondern – wie die Wissenschaftsbezeichnung zeigt – mit Tanz. Ihr Untersuchungsgegenstand ist somit ein anderer. Sie befasst sich mit gestalteter/ choreographierter menschlicher Bewegung. Auf diese greift sie von theoretisch und methodisch verschiedenen disziplinären Wissensfeldern zu. Gespeist werden diese Wissensfelder aus den verschiedenen Mutterwissenschaften der Tanzwissenschaft. Diese sind beispielsweise die Theaterwissenschaft, Literaturwissenschaft, Sozialwissenschaft, die – vornehmlich tanzpädagogisch orientierte – Sportwissenschaft und – dies vor allem im angloamerikanischen Raum – die Ethnologie. Der Unterschiedlichkeit der theoretischen Lesarten von Tanz entspricht die Vielfalt der methodischen Zugriffe: Prominent sind theaterwissenschaftlich basierte Aufführungsanalysen (Thurner 2007), sozialtheoretische (Klein 1994) und ethnologische Zugriffe (Peterson Royce 2002), tanzhistorisches Quellenstudium (Weickmann 2002) sowie biographische (Müller 1986) oder kunsttheoretische Ansätze (Brandstetter 1995). Seit Beginn der Etablierung der Tanzwissenschaft sind diese Zugriffe in Anschlag gebracht worden. Der Aspekt der bisher nicht – zumindest nicht *explizit* – systematisierten Vielheit an theoretischen Zugriffen und Methoden wurde erst 2007 in dem Bestreben, der Tanzforschung eine „methodische und theoretische ‚Handwerkskiste‘“ zu liefern (vgl. Brandstetter und Klein 2007), diskutiert. Eben dies wurde mit dem 2007 veröffentlichten Sammelwerk „Methoden der Tanzwissenschaft“ (ebenda) zu realisieren versucht. Anlass dieser Beitragssammlung war ein Symposium zu Methoden der Tanzwissenschaft. Bemerkenswert hierbei ist, dass dieses Symposium sowie der erste und einführende Beitrag des Methoden-Kompodiums explizit „Bewegung in Übertragung“ (vgl. ebenda) verhandelt. Nimmt man diese Betitelung ernst, ergibt sich daraus, dass sich die Tanzwissenschaft durchaus als *Bewegungswissenschaft* versteht. Demgemäß sind es aus-

schließlich bewegungsanalytische Ansätze (hierzu Jeschke 1999, 7ff.), welche *genuin* aus der durch verschiedene Mutterwissenschaften geprägten Tanzforschung hervorgegangen sind. Zu nennen ist hier der bewegungsanalytische Ansatz, welcher durch Rudolf von Laban (Laban 1960), der zugleich einer der prominentesten Figuren des deutschen Ausdrucktanzes ist, entwickelt wurde. Er ist für die Betrachtung des Modus des Bewegungsvollzugs insofern zu berücksichtigen, als er diesen systematisch in die Bewegungsanalyse einbezieht, resp. in der Folge fokussiert. Darin liegt zugleich die Besonderheit dieses Ansatzes. Zwar gilt Laban als Begründer des Analysesystems, doch wurde dieses nach dem 2. Weltkrieg vor allem von seiner Schülerin Irmgard Bartenieff (Bartenieff und Lewis 1981) in den USA weiterentwickelt. Peggy Hackney, eine Schülerin Bartenieffs, nahm eine weitere Ausdifferenzierung vor (Hackney 1998). Die Laban/Bartenieff-Bewegungsanalyse, auch bezeichnet als Laban Bewegungsanalyse, findet – zumeist in vereinfachter Form – in verschiedenen Feldern und Disziplinen, wie in der tanzorientierten Theaterwissenschaft (Boenisch 2002), der Tanzpädagogik,<sup>6</sup> in Teilen der tanzethnologischen Forschung (Royce 2001, 45ff) und in psychotherapeutischen Verfahren (Rollwagen 2007; Welsche 2007) Anwendung. Der bewegungsanalytische Ansatz Labans führt – neben dem Aspekt der Strukturierung von Bewegungsgestaltungsprozessen – die Idee der Tanz- und Bewegungsnotation weiter. In dieser Hinsicht steht das Laban'sche System in einer Traditionslinie von Notationssystemen, mit denen vor allem in den Anfängen das Ziel verfolgt wurde, Tanzbewegung zu dokumentieren, um sie wiederaufführbar zu machen (vgl. zur Entwicklung der Notationssysteme Jeschke 1999, 7ff.). Gemeinsam ist diesen Notationssystemen, dass sie den körperlichen Bewegungsvollzug als eine additive Reihung distinkter Formen und Positionen fassen; das Wie des Vollzugs sowie das Zwischen dieser Formen schließen diese Notationssysteme aus ihrer Betrachtung aus. Der prozessuale Gegenstand der Bewegung wird somit gleichsam still gestellt und zu einem Gegenstand gemacht, dessen Prozesshaftigkeit auf die Reihung distinkter Formen reduziert wird – Bewegung im Sinnes eines Daumenkinos von Positionen. Die Bedeutung Labans liegt nun darin, dass er mit der Fokussierung des formalen Aspekts der Bewegung – dem Bewegungsvokabular und der Ordnung desselben in Form einer choreogra-

---

<sup>6</sup> So bilden verschiedene Institutionen der akademischen Tanzausbildung nach den Prinzipien der Bewegungsstudien Rudolf von Labans aus. Die bekannteste Ausbildungsstätte ist die *London Contemporary Dance School/ The Place*.

fischen Struktur – bricht und die Betrachtung der Qualität dieser zunächst an die Seite stellt, um sie dann – nach Ende des 2. Weltkriegs – in den Mittelpunkt seiner Bewegungsstudien zu rücken (Laban 1960). In der Schwalbenschwanzschrift von 1926 (Laban 1926, 90) manifestiert sich bereits die Bedeutung, die Laban der energetischen Qualität – als ein Aspekt des Modus der Bewegung – zumisst. Mit dieser Schrift konzentriert er die Notation auf die energetische Qualität der Bewegung. Veränderungen dieser Qualität stellt er in Form von sich verjüngenden und verstärkenden kurvigen Linien dar. Er legt damit bereits die Basis für das 1947 zusammen mit Lawrence entwickelte Konzept des Antriebs – ›effort‹ (Laban und Lawrence 1947).

Das System Labans grenzt zunächst vier Faktoren der Bewegung voneinander ab, diese sind ›Körper‹, ›Raum‹, ›Form‹, ›Phrasierung‹, ›Antrieb‹ sowie die ›Beziehung‹ (Kennedy 2007, 24-28). Hinsichtlich dieser Ebene der Differenzierung entspricht das Laban'sche System im Wesentlichen den derzeit gebräuchlichen tanzpädagogisch orientierten Ansätzen der Sportwissenschaft, welche eine Differenzierung der Bewegung in ›Form‹, ›Raum‹, ›Zeit‹ und ›Dynamik‹ vornehmen. Die Faktoren ›Raum‹ und ›Zeit‹ der tanzpädagogischen Modelle entsprechen jenen der Laban/ Bartenieff-Bewegungsanalyse; die Differenz von ›Zeit‹ und ›Phrasierung‹ liegt allein in der Bezeichnung, in beiden Fällen wird darunter die zeitliche Strukturierung der Bewegung gefasst. Die mit ›Form‹ bezeichnete Kategorie der sportwissenschaftlichen Differenzierung des körperlichen Bewegungsvollzugs umgreift die Kategorien ›Körper‹, ›Form‹ und ›Beziehung‹ der Laban/Bartenieff Bewegungsanalyse. Die Kategorie der ›Dynamik‹ fasst den Aspekt der Spannung hinsichtlich der Intensität der Spannung und dem Verlauf der Spannungsintensität. Damit beschreibt diese Kategorie die energetische Qualität, welche die Laban/Bartenieff-Bewegungsanalyse mit der Kategorie ›Antrieb‹ fasst. Im Unterschied zur sportwissenschaftlichen Kategorisierung unternimmt das Laban'sche Modell eine weitere Differenzierung der energetischen Qualität, indem es den Antrieb mithilfe der Bewegungsfaktoren ›Kraft/Schwerkraft‹, ›Fluss‹, ›Raum‹ und ›Zeit‹ weiter untergliedert. Mit dem Laban'schen Modell (weiterentwickelt zu den sogenannten ›Laban/ Bartenieff-Bewegungsstudien‹ – LBBS) findet somit eine systematische Berücksichtigung des Modus des Bewegungsvollzugs, resp. des für den Modus wesentlichen Aspekt der energetischen Qualität des Bewegungsvollzugs statt. Das Bewegungsanalyssystem Labans bietet nicht allein eine systematische Berück-

sichtigung der energetischen Qualität als ein Aspekt des Modus des Bewegungsvollzugs; es antwortet zudem auf die Frage, wie der Modus des Bewegungsvollzugs in Bezug zur Sinnhaftigkeit menschlicher Bewegung gesetzt wird. Darin liegt zugleich der Knackpunkt des Systems: Dieses ordnet einem *bestimmten* Modus des körperlichen Bewegungsvollzugs einen *bestimmten* Sinngehalt fest zu (vgl. hierzu die Anwendung des LBBS durch Kennedy 2007, 95ff.): So ist beispielsweise „sehr viel: Zeitantrieb“ (a.a.O., 95) assoziiert mit „sehr viel: Entscheidung“ (ebd.). Eine auf dieser konstanten Zuordnung von Antriebsqualität zu Bedeutung basierende Bewegungsanalyse bringt die Laban/ Bartenieff-Bewegungsanalytikerin Kennedy beispielsweise für die Bewegungen des Bausch'schen LE SACRE DU PRINTEMPS in Anschlag (Kennedy 2007). Nach Weiterentwicklung durch die Psychologin Judith Kestenberg (vgl. für das Kestenberg Bewegungsprofil Trautmann-Voigt und Voigt 2009, 147f.) bildet das System die Basis für eine psychotherapeutisch verortete Diagnostik und Therapie. So gelten bestimmte Weisen des Bewegungsflusses als Ausdrücke von Angst, Furcht oder Hemmung (vgl. ebd.). Kennzeichen dieser von Laban selbst angelegten Weiterentwicklung eines zunächst ausschließlich auf *Strukturierung* des *körperlichen* Bewegungsvollzugs ausgelegten Modells ist somit die Grundannahme einer Konstanz und Unveränderlichkeit der zugeschriebenen – assoziierten – Bewegungsbedeutungen. Mit dieser Psychologisierung der Antriebsqualitäten durch feste Bedeutungszuschreibung schließt sich eine historische oder kulturelle Wandelbarkeit der Bewegungsbedeutungen per se aus. Veränderlich ist damit allenfalls das Vorkommen der Bewegungsmodi.

Eben einer solchen kulturelle und historische Differenzierungsdynamiken ausschließende Grundannahme widerspricht – mit Bezugnahme auf Vygotskij – der vorliegende Ansatz. Vygotskij konnte zeigen, dass die Wortbedeutung keine Konstante ist: Sie *entwickelt* sich sowohl in Bezug auf das sich entwickelnde Kind als auch historisch und kulturell. Vygotskij betont geradezu:

*„Die Entdeckung, dass die Bedeutungen der Wörter und ihre Entwicklung nicht konstant, sondern veränderlich sind, ist die wichtigste Einsicht, die allein die Lehre über Denken und Sprechen aus der Sackgasse herausführen kann“ (Vygotskij 1934/2002, 398).*

Vygotskij bezeichnet die feste, unveränderliche Zuschreibung einer Bedeutung zu einem Wort als „Assoziation“ (a.a.O., 391) zwischen der Lautform des Wortes und

seinem gegenständlichen Inhalt, die Richtung der Psychologie entsprechend kennzeichnet er als „Assoziationspsychologie“ (a.a.O., 394). In dieser Konzeption kann sich die Wortbedeutung, ist sie erst einmal festgelegt, weder entwickeln noch verändern; dazu müsse sie aufhören zu sein, was sie ist – eine Assoziation (vgl. a.a.O. 390). Eine Bedeutungszuschreibung in Form einer universellen Assoziativität nimmt auch das LBBS vor.

Es stellt sich vor diesem Hintergrund die Frage, wie die Tanzwissenschaft *alternativ* zu diesem Zugriff den Modus des Vollzugs, resp. die Bewegungsqualität, resp. den Bewegungsstil verhandelt. Und damit dann auch: Wie setzt die Tanzwissenschaft den Modus des Vollzugs in Bezug zur Frage der Sinnhaftigkeit von Bewegung? Welche Rolle spielt der Modus für den Sinn von Tanz und Bewegung? Und grundlegender: Welche Rolle spielt er für die *Bestimmung* von Tanz und Bewegung?

## 5.

„Tanzwissenschaftliche Methoden sind konfrontiert mit der erkenntnistheoretischen Problematik, eine dynamische Form zu analysieren“ (Brandstetter und Klein 2001, 12). Die Metapher der ‚Flüchtigkeit‘ (vgl. hierzu beispielsweise Brandstetter und Klein 2001, 12f.; Hartewig 2007, 20f.; Berger 2006, 43; Siegmund 2006, 49f.; Wortelkamp 2002, 606f.) des Tanzes und der Bewegung ist nicht nur hinsichtlich methodischer Fragestellungen so vielfach formuliert und diskutiert, dass es den Anschein hat, als sei der zumeist als Problem thematisierte Aspekt der Flüchtigkeit des zu betrachtenden Gegenstandes auf den Tanz begrenzt, als sei die Flüchtigkeit in der Perspektive der *Tanzforschung* das Grundproblem des Tanzes und der Bewegung schlechthin. Die Metapher der Flüchtigkeit trägt zu einer „Mystifizierung“ des Tanzes bei, wie Klein und Brandstetter (2001, 12) betonen: Andere Wissenschaften stehen mit ihren dynamischen Gegenständen jedoch vor einem ebensolchen Problem, die Autorinnen verweisen auf die Sportwissenschaft, die Musikwissenschaft, auf alle „empirischen Wissenschaften“ (Brandstetter und Klein 2001, 12); für diese Disziplinen könne die Tanzforschung erkenntnisleitend sein (a.a.O., 13).

Vor der Beantwortung der Frage, wie man diesem im methodischen Zusammenhang als ‚Problem‘ begriffenen Aspekt nun begegnen kann steht die Klärung dessen, was genau im Bezug auf die *Bewegung* mit der Metapher der Flüchtigkeit des

Tanzes, resp. der (Tanz-) Bewegung eigentlich gemeint ist. In den Diskussionen um den Aspekt der Flüchtigkeit scheint völlig klar zu sein, was am Tanz, resp. an der (Tanz-) Bewegung diese Flüchtigkeit ausmacht. Dass dies völlig klar ist, wird vorausgesetzt. So werden zwar weitere Metaphern, die das „sich dem fixierenden Zugriff Entziehende“ (Brandstetter und Klein 2001, 12) zu umschreiben versuchen, angefügt, jedoch nicht spezifiziert, inwiefern genau Tanz, resp. Bewegung ein flüchtiges Medium sei. Klein und Brandstetter verweisen neben dem ‚Flüchtigen‘ auf „das Transitorische, das Vergängliche, das Abwesende“ des Tanzes (a.a.O., 12). Die Beschäftigung mit der banalen Frage, was da eigentlich flüchtet, erweist sich als lohnend. Denn sie macht deutlich, wie, das heißt: auf Basis von was, Tanz und Bewegung *zuallererst* bestimmt werden. Mit dieser Festlegung geht eine Festlegung dessen einher, durch was die Sinnhaftigkeit der Bewegung bestimmt ist, was somit überhaupt einer Hermeneutik zugeführt wird. Es werden mit der Bestimmung der Bewegung somit implizite Vorentscheidungen getroffen.

Zur Annäherung an das, was flüchtet, möchte ich eine weitere Metapher hinzufügen. Beziehen möchte ich mich auf eine – indirekte – Bestimmung des Tanzes und damit auch der Bewegung, die Frederike Lampert vornimmt. Es ist insofern eine indirekte Bestimmung, als sie nicht explizit *den* Tanz bestimmt, sondern die Tanzimprovisation: Tanzimprovisation sei die „Kunst der Kombinatorik“ (Lampert 2006, 179f.). Hier stellt sich zunächst die Frage, *was* kombiniert wird. In ihren Annäherungen an die Methoden der Tanzimprovisation spricht sie von „Formen“ (a.a.O., 47, 113, 115) des Tanzes. Eine präzise Bestimmung dessen, *was* sie als Form in Bezug auf die Tanzbewegung begreift – und damit *womit* die Tanzenden eigentlich improvisieren – bleibt sie dabei schuldig. Damit ist unklar, ob sie mit Form der Bewegung auf die Bewegung als Raumzeichnung des Körpers verweist und damit eng an der in der Tanzdidaktik und -pädagogik etablierten und hier zugrunde gelegten Begriffsverwendung bleibt, oder ob sie den Begriff der Form in einem weiteren Sinne – als den Modus der Bewegung mit umgreifend – versteht. Eine explizite Bestimmung dessen fehlt. Sie verweist jedoch darauf, die Metapher der Mathematik entlehnt zu haben und auch in dem, in diesem Feld gebräuchlichen Sinne zu verstehen (a.a.O., 179). Folgt man wie Lampert diesem in der Mathematik gebräuchlichen Wortsinn, bedeutet Tanzimprovisation das Aneinanderreihen von Elementen/Dingen. Hinsichtlich des Improvisierens von Bewegung geht es Lampert demnach darum, „sich der unterschiedlichen Möglichkeiten der Anordnung der

Dinge bewusst zu sein“ (a.a.O., 180). Tanz ist also zum einen ›Kombination‹, ›Aneinanderreihung‹ und zum anderen besteht er aus ›Dingen‹. Tanzen wird figuriert als *Kombinieren* von Dingen. Das Prozesshafte des Tanzes ergibt sich damit aus dem zeitlichen Hintereinander-Ordnen distinkter Formen. Beachtenswert ist dabei nicht nur die Frage, was im Bewegen und Tanzen ‚kombiniert‘ wird. Hinterfragt werden muss noch vor diesem die Unstrittigkeit der Annahme, dass kombiniert wird. Tanz wird hiermit zu einem Konglomerat distinkter Formen, dessen Prozesshaftigkeit sich aus der zeitlichen Reihung dieser dann zu einem Komplex verstrickten Formen ergibt. Tanzbewegung ist damit nicht primär *Wie*, sondern Kombination *von*. Das erscheint überspitzt formuliert und mag in der Analyse von Formulierungen als Haarspalterei ohne faktische Konsequenzen erscheinen. Aber es soll Folgendes deutlich werden: Es macht einen in verschiedener Hinsicht wichtigen Unterschied, ob man den Tanz als Reihung distinkter Formen und Posituren betrachtet, zwischen denen dann – notwendigerweise – Übergangsbewegungen statthaben *müssen*, oder ob man Tanz als Verlauf von Modi betrachtet als Fließen, aus dem heraus sich Formen ergeben oder sich ereignen. Als was ist (Tanz-)Bewegung also bestimmbar? Nochmals überspitzt formuliert: als Formenkonglomerat in zeitlicher Reihung oder als Modiverlauf? Auch wenn wir nicht im Sinne eines Entweder-Oder fragen wollen, stellt sich immerhin die Frage der Gewichtung.

Metaphern sind nicht unschuldig. Metaphern organisieren neue Ansichten und präfigurieren den basalen Weltzugang innerhalb eines Paradigmas, indem sie Bedeutungen filtern, transformieren und erweitern (vgl. zur ‚Metapherologie‘ Blumenberg 1960, 13). Die Metapher der ›Kombinatorik‹ verengt die Figuration des Prozesshaften auf das Reihen distinkter, in sich nicht notwendigerweise bewegter Elemente und favorisiert die Form gegenüber dem Modus. So ist der Möglichkeitsraum der Bestimmung von Tanz und Bewegung aufgespannt zwischen der Bestimmung des Tanzes als Reihung distinkter Formen und der Bestimmung als Modus oder Modiverlauf. Diese Abgrenzung ist eine analytische, denn weder der Modus kann sich formlos vollziehen – insofern spricht der Elementare Tanz immer nur von Formdynamik<sup>7</sup> und nicht von Dynamik als solcher – noch lässt sich eine

---

<sup>7</sup> Die Konzeption des Elementaren Tanzes unterscheidet als Parameter der Bewegung den Raum, die Form, die Zeit sowie die Dynamik der Bewegung. Der letztgenannte Parameter der Dynamik

Form ohne einen je bestimmten Bewegungsmodus realisieren. Eine erfolgreiche Bestimmung des Bewegungsmodus ist dann immer eine Umbestimmung einer bereits bestehenden Ausprägung des Modus.

Es geht im Folgenden nicht darum, eine Favorisierung der Form in der Bestimmung von Tanz und Bewegung zugunsten einer solchen des Modus aufzuheben, somit nicht darum, beide Bestimmungen *gegeneinander* in Anschlag zu bringen. Die Fokussierung des Bewegungsmodus käme einer ebensolchen Verengung der Bestimmung wie die hier thematisierte gleich – nur mit umgekehrtem Vorzeichen. Hinterfragt wird allerdings die Unstrittigkeit, die Bestimmung des Tanzes und der Bewegung mehr in Richtung des einen Pols zu verorten: Tanz und Bewegung sind immer *erst* und *hauptsächlich* Form als Formenreihung. Der Modus kommt insofern ins Spiel, als er die Realisierung von Form – als dem Konstitutiven – begleitet. Dem Modus wird – so dieser explizite Berücksichtigung durch Gestaltung findet – die Rolle eines schmückenden Additivs zuteil, das allenfalls ein die Form in seiner Ausdrücklichkeit betonendes oder unterstützendes Moment darstellt. Deutlich werden soll die Notwendigkeit einer Schärfung des Bewusstseins für das Wie einer je schon vorgenommenen Bestimmung der Bewegung, insofern sich hieraus Konsequenzen für die Frage der Sinnhaftigkeit menschlicher Bewegung ergeben.

Dass diese beiden Möglichkeiten der Bestimmung von Tanz und menschlicher Bewegung einen Unterschied ausmachen, wird dann deutlich, wenn wir aus ihnen Ableitungen für die Tätigkeit des Gestaltens von Bewegung vornehmen. Es ergeben sich aus den Bestimmungen von Bewegung zwei Möglichkeiten für die Praxis des Gestaltens: Mit der Bestimmung von Tanz und Bewegung als Form, resp. als Reihung distinkter Formen, bilden diese den Ausgangspunkt und das Hauptgestaltungsmittel. *Um* diese distinkten Formen *herum* wird alles andere, für die Eigentümlichkeit des Gestalteten damit sekundäre, nachgestaltet, ‚passend gemacht‘. Mit der Bestimmung von Tanz und Bewegung als Modus, resp. als Modiverlauf, stehen im Prozess der Gestaltung die Modi im Mittelpunkt: *Aus* ihnen ergeben sich – als formdynamischer Prozess – *sekundär* Formen, die sich aufgrund ihrer Entste-

---

bezeichnet einen Aspekt des Modus des Bewegungsvollzugs; um zu betonen, dass die Manifestation des Wie an die Form gebunden ist, wird dieser Parameter auch als Formdynamik bezeichnet. (Hierzu Lex/ Padilla, 1988, 15.)

hungsbedingungen vor allem hinsichtlich ihres distinkten Charakters von den Formen der vorher genannten Möglichkeiten unterscheiden können.

Wie gestalten wir also einen Bewegungsablauf, beispielsweise einen einfachen gymnastischen Ablauf? In der ersten – von beispielsweise Studierenden der Gymnastik oftmals zunächst favorisierten – Herangehensweise sammeln wir Bewegungsformen – wie beispielsweise gymnastische Übungen. Wir erstellen damit im ersten Schritt ein noch ungeordnetes Konglomerat an thematisch geeigneten Formen. Ein dynamischer Liegestütz bildet beispielsweise eine solche Form. Wir entlehnen solche nach thematischer Passung ausgewählten Formen einschlägiger Literatur, greifen auf Bekanntes oder selbst Erprobtes zurück oder entwerfen neuartige Formen. Die Herkunft der Formen – selbst gestaltet oder zu Eigen gemacht – ist für das zu Verdeutlichende unwesentlich. Nach diesem ersten Schritt der Bildung eines Konglomerats an Formen stellt sich dann die Frage nach dem Wie der Anordnung. Das Reihen distinkter Formen bedarf zumeist einer weiteren Kategorie von Bewegungen, die, zumindest zunächst, allein die Funktion haben, eine Verbindung zwischen den in sich abgeschlossenen Elementen herzustellen. Wir können sie damit als *Übergangsbewegungen* bezeichnen, sie sind für die Gestaltungspraxis kennzeichnend, die von einer Formen fokussierenden Setzung des körperlichen Bewegungsvollzugs abgeleitet ist.

Figurieren wir Bewegung als Modiverlauf und das Gestalten von Bewegung folglich als Modusdifferenzierung und -variierung ergibt zunächst, dass kein Formenkonglomerat zur Basis genommen wird. Das Vollziehen verschiedener Formen im Vorfeld ist in diesem Kontext der Bewegungsgestaltung ein Ausprobieren, das dem – körperlichen – Verstehen der Bewegung und der thematischen Eingrenzung derselben und eben nicht der Sammlung konkreten Materials dient. Die Bewegungsform fungiert hier als dem eigentlichen Gestaltungsprozess vorgeschaltetes und diesen vorbereitendes Erfahrungsfeld des Bewegungsverstehens. Zum Zweiten ist sie Teil und Folge des Modusvollzugs, insofern, wie formuliert, der Modus sich nicht ohne Form manifestieren kann. Der Modus ist damit immer auch Form und Hersteller von Form. Die Bestimmung von Bewegung als Modus setzt jedoch den Primat auf diesen, die Form *dient* dem Vollzug von Modus. In dieser Gewichtung *ergeben* sich Formen *aus* Modusvariationen, sie sind in Betonung des Modus Epiphänomene des Modusvollzugs. Konkreter bedeutet das: Der allmähliche Wechsel aus einer führenden Bewegungsqualität in eine schwingende und eine

Veränderung, beispielsweise Verstärkung dieser schwingenden Qualität führt *allein* – ohne bewusst-willentliches Anstreben – in eine andere, nächste Form. Dass sich damit Formen und Formenfolgen manifestieren, ist kein Widerspruch zur Bestimmung von Bewegung als Modusverlauf. Hierzu zwei Aspekte: Der erste, bereits genannte, besteht darin, dass sich Formen erst aus Modusvariationen ergeben; sie ereignen sich und werden nicht in einem primären Akt gesetzt. Der zweite Aspekt besteht darin, dass die Formen in ihrer Distinktheit aufgrund ihrer Entstehungsbedingungen andere sind. Letzterer Aspekt bedingt im Besonderen den Unterschied der verschiedenen entstandenen und anderen Setzungen des körperlichen Bewegungsvollzugs folgenden Bewegungsabläufe. Die Herausforderung, die sich im erstgenannten Gestaltungsweg den Gestaltenden stellt, ist, das angeordnete Konglomerat an Formen zu etwas Prozessualen werden zu lassen. Ohne die Bemühung der als Übergangsbewegungen gefassten Bewegungskategorie erscheint der Bewegungsablauf zunächst als Formenaddition. Wir begegnen hier der Paradoxie, dass sich der Eindruck des Prozessualen in der *zeitlichen Reihung* von Formen – zumindest zunächst – nicht in dem Maße einstellt, wie es angesichts des Ablaufs des den Modus fokussierenden Gestaltungsweges geschieht.

Was konkret macht aus, dass ein Bewegungsablauf einmal als Formenaddition erscheint, dass ihm trotz der Sukzession der Formen das Prozessuale im Hintergrund bleibt und im anderen Falle als Fließen von Modi und Formen, was diesem gleichsam eine potenzierte Prozessualität verleiht? Eine Formenfolge erscheint dann vielmehr als statische Addition, wenn die einzelnen Formen sich nicht auseinander *entwickeln*. Das Einfügen – besser: das *Zwischenfügen* – von Übergangsbewegungen dient dann als zweiter Schritt der Herstellung des Prozessualen.

Im zweiten Fall sind keine Übergangsbewegungen notwendig, insofern keine Elemente gesetzt werden, die aneinander gereiht werden müssen. Da sich im zweiten Gestaltungsweg Formen *aus* Modusvariationen ergeben, manifestiert sich die Bewegungsfolge im Vergleich zur Bewegungsfolge der erstgenannten Gestaltungspraxis in ihrer Prozessualität gleichsam potenziert.

Was bedeutet dies hinsichtlich der Flüchtigkeit der Bewegung? Die mystifizierende Rede von der Flüchtigkeit der Bewegung wird bei der Betrachtung von Tanz zu meist gleich mitbeschworen. Begründet ist diese Flüchtigkeit zum einen durch die Ereignishaftigkeit des Bewegungsvollzugs – dieser Aspekt wird im Anschluss an die

Betrachtung der Prozesshaftigkeit thematisiert – und zum anderen durch die Prozessualität der Bewegung, resp. des Tanzes. Zwar wird das ‚Prozessuale‘ immer wieder als Prägendes der Bewegung hervorgehoben – vor allem vor dem Hintergrund der Performativität der Bewegung und des Tanzes –, das ‚Flüchtige‘ beispielsweise in seiner politisch-gesellschaftlichen Dimension hinterfragt (hierzu Klein 2009). Was jedoch fehlt ist eine Präzisierung dessen, was an der Bewegung flüchtig, transitorisch, prozessual oder abwesend ist. So sind Bewegung und Tanz selbstverständlich Prozess und zugleich Ergebnis einer ‚Kombinatorik‘. Die exemplarisch angeführten Praxen der Gestaltung von Bewegung zeigen, dass sich das Prozesshafte der Bewegung nicht auf den Aspekt der Reihung von Formen verengen lässt. Das Prozessuale des körperlichen Bewegungsvollzugs ist zu differenzieren und damit zu präzisieren. Thematisiert wird der Aspekt des Prozesshaften im Rahmen einer Auseinandersetzung mit dem Performativen der Bewegung.

Mit dem performative turn richtet sich der Blick auf das Prozesshafte und Ereignishaftes: In den Wissenschaftsfeldern, die sich mit Körper und Bewegung befassen, rückt mit diesem der körperliche Vollzug der Bewegung in den Mittelpunkt des Forschungsinteresses. Es geht um die „Tätigkeiten des Herstellens, Produzierens, Machens“, wie Erika Fischer-Lichte (2001, 9) formuliert. Dass dies ernsthafte methodische Probleme aufweist, wird dem hinzugefügt (a.a.O., 10). Doch vor dem Problematisieren der methodischen Herausforderungen liegt das Bestimmen des Prozesshaften, welches einen Aspekt des Performativen der Bewegung und des Tanzes bildet. Was genau wird betrachtet, wenn mit Blick auf das Performative des Tanzes und der Bewegung zugleich auch das Prozesshafte in den Mittelpunkt gerückt wird? Wie lassen sich das ‚Machen‘ und ‚Herstellen‘ auf das Phänomen der Bewegung beziehen? Mit der Thematisierung des Performativen steht nicht das Produkt der Bewegung im Fokus, sondern das ‚Machen‘ dieses Produkts. Für die Betrachtung der körperlichen Bewegung – die wir als physische Seite menschlicher Bewegung von jener des Sinns der Bewegung unterscheiden – ergibt sich, dass diese in ihrem Vollzug analysiert wird. Die Frage ist, ob das Performative der Bewegung immer schon damit erfasst ist, dass die physische Seite menschlicher Bewegung in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt ist. Die Antwort scheint hinsichtlich des Tanzes auf der Hand zu liegen: Der Tanz ist *als solcher* schon performativ: „Tanz ist eine performative Kunst, das heißt, er setzt den menschlichen Körper als wichtigstes Ausdrucksmittel ein und vollzieht sich in Jetztzeit vor leib-

haftig anwesendem Publikum“ (Thurner 2004, o.S.), was bedeutet: Richten wir den Blick auf die physische Seite menschlicher Bewegung – den körperlichen Bewegungsvollzug im Gegensatz zum Sinngehalt dieses Bewegungsvollzugs – ist damit insofern bereits der Zugriff auf das Performative des Tanzes erfolgt, als der Fokus auf dem Körperlichen in seinem Vollzugshaften gerichtet und nicht auf Rahmenbedingungen, Anlässe oder die Rezeption der Bewegung. Anders formuliert lautet die Frage, ob die Suche nach dem Performativen menschlicher Bewegung hiermit zu früh endet. Beziehen wir uns auf die formulierte Bestimmung von Tanz und Bewegung zurück, die durch die Metapher der ‚Kombinatorik‘ verdeutlicht wird, ergibt sich das Vollzugshafte der körperlichen Bewegung aus der Sukzession von Formen und Posituren. Tanz und Bewegung sind flüchtig, weil Formen auftauchen und verschwinden, indem sie in andere, neue Formen überwechseln. Insofern ist die Metapher der Flüchtigkeit passend. Das Performative ist also – neben dem im Anschluss noch zu beleuchtenden Aspekt der Ereignishaftigkeit – in der Sukzession von Formen und Posituren als dem Prozesshaften bestimmt. Aber ist damit die performative Dimension des Tanzes und der Bewegung bereits vollständig erfasst? Im vorhergehenden Abschnitt wurde der körperliche Bewegungsvollzug in zwei Momente differenziert: In das Strukturelle der Bewegung, das Vokabular, das in einer bestimmten Struktur vorliegt – als das gleichsam statische Moment der Bewegung – und das Prozesshafte als Modus des Vollzugs von Struktur. Somit ist innerhalb des körperlichen Bewegungsvollzugs ein weiteres prozesshaftes Moment zu verorten. Es ist ein performatives Moment innerhalb des als solchen schon als performativ bestimmten körperlichen Bewegungsvollzugs: Das Prozessuale als Modus des Vollzugs körperlicher Bewegung.

Der Modus ist damit das Prozesshafte eines je schon als prozesshaft Bestimmten, das Performative des performativen Phänomens Bewegung, resp. der performativen Kunst des Tanzes. Stellt sich auch für *diese* Dimension des Performativen das Problem der Flüchtigkeit? Greift die Metapher des Flüchtigen diese performative Dimension? Hinsichtlich des Modus der Bewegung verfehlt die Metapher das Wesentliche. Der Modus entzieht sich – nicht nur dem methodischen – Zugriff nicht aufgrund seiner Flüchtigkeit – ganz im Gegenteil: Er kann sich einem Betrachter geradezu aufdrängen, indem er einen Tanz oder einen Bewegungsverlauf durchzieht, also beständig ist. Im Gegensatz zu einander abwechselnden Formen liegt die Schwierigkeit der Greifbarkeit des Modus somit nicht primär in seinem Ver-

schwinden und Erscheinen begründet – wobei ein Wechsel der Modi wie jener der Formen damit nicht ausgeschlossen wird –, sondern, wie im vorherigen Abschnitt ausgeführt, in seiner Bestimmbarkeit und verbalen Präzisierbarkeit. Er entzieht sich zunächst der Versprachlichung.

*Dass sich Bewegung und Tanz nicht nur als ein Reihen von distinkten Formen und Posituren als in sich unbewegten Momenten, sondern auch als Modus und als Modiverlauf manifestiert, und dass Modus und Form je Möglichkeitsbedingung des jeweils anderen sind, ist geteiltes Verständnis in der Tanzforschung. Differenzierungen dieses Verständnisses treten dann in Erscheinung, wenn es um die Gewichtung von Form und Modus geht, so zum einen in der Bestimmung von Bewegung/Tanz. In unserer ersten Intuition denken wir bei der Frage, ob wir denn Tanzen können, darüber nach, welche Schritte wir kennen und durchführen können – vielleicht noch den Disco-Fox? Die Antwort wird dann – so erst einmal bejaht wird – mit der Einschränkung versehen, dass man ja nicht ‚richtig‘ tanzen könne, weil man keine ‚Schritte‘ kenne. Tanzen-Können ist damit zumindest erst einmal als Schritte-Können aufgefasst; Tanzkenntnisse haben wir, wenn wir ‚step-ball-change‘,<sup>8</sup> ‚Wechselschritt‘<sup>9</sup> oder gar einen ‚pas de chat‘<sup>10</sup> in petto haben. Es zeigt sich hierin eine völlig unstrittige Konstituierung eines Vorranges von Form und Struktur der Bewegung gegenüber dem Modus des Vollzugs. Diese Bestimmungsweise liegt nahe, insofern wir die Bestimmung von Sportpraktiken an Formen wie auch die Frage nach Können oder Nicht-Können an diesen festmachen: Badmintonspielen-Können bedeutet – abgesehen von Regelkenntnissen – als Minimalbedingung Aufschlag, Smash und Drop zu kennen und durchführen zu können. Gehen-Können beschreibt die Fähigkeit, einen Fuß vor den anderen setzen zu können.*

Deutlich wird diese Hierarchisierung von Form und Modus zugunsten der Form vor allem auch dann, wenn es darum geht, Tanz von Nicht-Tanz zu unterscheiden. Das,

---

<sup>8</sup> Bei dieser Bewegungsform handelt sich um einen Grundschrift verschiedener Tanzstile, so gehört er beispielsweise zum Vokabular des Jazz Dance und des Afrikanischen Tanzes. (Zur Form des ‚step-ball-change‘: Wessel-Terhorn 2007, 150.)

<sup>9</sup> Dieser ist eine prominente Form des Walzers, die Bezeichnung ergibt sich daraus, dass durch drei Schritte ein Fußwechsel möglich wird. (Vgl. hierzu beispielsweise Landessportbund Nordrhein-Westfalen 2007, 51.)

<sup>10</sup> Der ‚pas de chat‘ ist eine Schrittfolge des Klassischen Tanzes. (Vgl. hierzu Waganova: 2001, 89.)

was aktuell angesichts der Arbeiten von Meg Stuart, Boris Charmatz, Xavier le Roy oder auch William Forsythes thematisiert wird, ist, dass „im Tanz immer seltener getanzt wird“ (Husemann, 2002, 13)

Die Bindung dieser Unterscheidung am Vokabular, somit an der Form, herrscht trotz anders lautender Bekenntnisse – wie das von Pina Bausch: Tanz ist eine bestimmtes Bewusstsein, in dem man etwas tut – immer noch vor. Tanzkritiken stellen oftmals die Frage: War das Tanz? Die Beantwortung der Frage wird zunächst daran festgemacht, ob sich überhaupt bewegt oder doch *nur* gestanden, gegangen, gelegen oder gesprochen wurde. Nach der Klärung des *Ob* und des quantitativen *Maßes* an Bewegung folgt das Festhalten am *Was* der Bewegung. Offenkundig wird dies in der Debatte um die Differenz von Performance-Kunst und Tanz-Kunst. So werden die Tänzer eines Tanzstücks bisweilen als Performer und eben nicht als Tänzer benannt und damit explizit anders und entgegen eigenem Bekunden der Akteure klassifiziert. Zugriffen wird in dem Bestimmungs- und Abgrenzungsversuch von Tanz und Nicht-Tanz neben dem Ort und der Organisation der Aufführung auf das Bewegungsvokabular, so führt Christina Thurner an:

*„Bezüglich dieser Merkmale unterscheiden sich Performances grundsätzlich von choreo-grafierten Tanzvorstellungen, die auf festgelegten, oft stilisierten Tanztechniken basieren [...]. Andererseits wiederum lässt sich so manche tänzerisch-künstlerische Produktion nicht (mehr) unter diesem Begriff von Tanz subsumieren“ (Thurner 2004, ohne Seite).*

Thurner spricht von ‚festgelegten Tanztechniken‘. Beziehen wir uns zur Klärung des Begriffs auf den Klassischen Tanz, bezeichnet dieser die Fähigkeit, festgelegte Formen ausführen zu können, so betont Diehl in dem 2011 erschienen Kompendium der Tanztechniken:

*„Die klassische Ballett-Technik ist primär geprägt durch ein Verständnis von physisch-ästhetischer Leistungsfähigkeit, in der der Körper koordinative Disziplin erlernt, um bestimmte Tanzfiguren [Kursivierung durch die Verfasserin] ausführen zu können – auf einer vorgeschriebenen Raum-Zeit-Achse.“ (Diehl/Lampert 2011, 14)*

So ergibt sich die Spezifik des Klassischen Tanzes primär über die Tanzfiguren als Formen der Bewegung, wobei die ‚Techniken‘ des Klassischen Tanzes auf diese

Tanzfiguren verweisen. Wie im Abschnitt zum Modus formuliert, sind die Bewegungsnotationssysteme bis zur Entwicklung des Ansatzes von Rudolf von Laban form-, resp. raumorientiert. Eines Werkzeugs zur Erfassung der Modi bedurften sie, insofern sie auf den Klassischen Tanz ausgerichtet waren und diesen notierten, nicht. Dass die Unterscheidung von Tanz und Nicht-Tanz völlig unstrittig an der Form festgemacht wird, tritt besonders markant in der Bestimmung von Alltagsbewegung im Gegensatz zu Tanzbewegungen hervor. Das Vorkommen von Alltagsbewegungen im Tanz ist ein Aspekt, anhand dessen die Differenzierung von Tanz und Nicht-Tanz vorgenommen wird. Ob eine Bewegung eine Alltagsbewegung ist oder nicht, bezieht beispielsweise Pirrko Husemann zunächst fraglos auf das Moment der Form. Dies zeigen ihre Ausführungen zu den sogenannten – im Kontext des Bühnentanzes geschaffenen – ›pedestrian movements‹. Mit dem Begriff der Fußgänger-Bewegungen werden Bewegungen des Alltags von *Tanzbewegungen* unterschieden. So werden „ganze Choreografien aus alltäglichen Handlungen, wie Gehen, Stehen, Liegen, Sitzen (...)“, wie Husemann anmerkt (Husemann 2002, 49), geschaffen. Husemann definiert damit die Fußgänger-Bewegungen gemäß der beschriebenen ersten Intuition mit Bezugnahme auf das *Was* der Bewegung: Gehen, Stehen, Liegen, Sitzen sind Bewegungs*formen* des Alltags. Dass sie der Choreografie das Wort ‚ganze‘ hinzustellen, unterstreicht diese Denkweise insofern, als bei der Bestimmung von Tanz oder Nicht-Tanz das quantitative Vorkommen dieses Was eine Rolle spielt. Auch Foster und Newham – um nur zwei weitere Beispiele zu nennen – kategorisieren ›pedestrian movements‹ als Bewegungs*vokabular* (vgl., Foster 1986, 90 und 168). Diese Alltagsbewegungen grenzen sich auch in ihrer Lesart zuallererst in und durch Form von Tanzbewegung ab, insofern sie zum einen als Vokabular kategorisiert werden und zum zweiten beispielhaft benannt werden, so formuliert Newham:

*„This form of dance took everyday gestures and movements such as walking, sitting, turning, wiping the brow and taking off a hat and amplified them so that they became the vocabulary for the original dance performances.“*  
(Newham 1999, 118)

Entgegenhalten kann man dieser Selbstverständlichkeit der Formfokussierung eine zweite Möglichkeit einer Kennzeichnung der Alltagsbewegungen, die den Modus in den Mittelpunkt stellt. Inwiefern kann der Modus des Bewegungsvollzugs einen

Unterschied zwischen Alltag und Tanz markieren? Louppe führt folgende Bestimmung von Alltags-Bewegungen an:

*„All diesen Bewegungen gemeinsam ist ein als natürlich bezeichneter Amplitudenwert und das Fehlen von Akzentuierung, was ihnen den unbetonten, diskreten Charakter verleiht, der in unserer Kultur die Alltagsgesten auszeichnet. Und genau mit diesen Qualitäten sind sie aufgefordert im Tanz zu erscheinen“ (Louppe 2009, 102).*

Würden sie nicht mit diesen bestimmten Qualitäten, somit in einem bestimmten Modus, zur Aufführung gebracht, würden sie nach Louppes Auffassung nicht als Alltagsbewegungen wahrgenommen werden. Sie sind *nur* dann Alltagsbewegungen, wenn sie sich durch einen bestimmten Modus des Vollzugs auszeichnen. Der Modus wird damit zum konstitutiven Moment der Bestimmung von Bewegung – hier in der Abgrenzung von Alltagsbewegung und Tanzbewegung – erhoben. Dass Alltagsbewegungen wie Gehen oder Sitzen beispielsweise bei Husemann explizit benannt werden, schließt nicht grundsätzlich aus, dass mit ihrer Benennung auch das Moment des Modus dieser Bewegungen gleichsam mitgedacht wird. Das heißt: Mit dem Anführen von Gehen oder Sitzen als Alltagsbewegungen machen die jeweiligen Autoren zugleich einen impliziten Verweis auf einen bestimmten Modus, der diese Alltagsbewegung *mit* charakterisiert – neben dem Aspekt der Form. Dies erfolgt damit jedoch allenfalls implizit und bleibt durch das Fehlen einer expliziten Thematisierung letztlich unklar. Im Gegensatz dazu hinterfragt Louppe, was das Alltagshafte der Alltagsbewegungen ausmacht und trifft eine Entscheidung. Sie sieht Alltagsbewegungen, bzw. -gesten als solche, insofern diese typische Manifestationsformen eines bestimmten, die ›pedestrian movements‹ bestimmenden Modus sind.

Es ging zunächst darum zu zeigen, dass wir eine in verschiedener Hinsicht relevante Vorentscheidung treffen, wenn wir den körperlichen Vollzug von Bewegung oder Tanz *zullererst* entweder als Form oder Modus bestimmen. Relevant ist diese Vorentscheidung beispielsweise in der Frage, wie ein Gestaltungsprozess vollzogen werden kann und welche Ergebnisarten von Bewegungsgestaltungen hierdurch je befördert werden – dies sollte beispielhaft verdeutlicht werden. Um die Unterschiedlichkeit, die mit einer Hierarchisierung von Modus und Form verbunden sind, deutlich hervortreten zu lassen, wurden zwei Bestimmungsmöglich-

keiten als Pole einander gegenübergestellt, damit je sehr stark gemacht: modus- und formfokussierte Bestimmung wurden als Entweder-Oder formuliert. Klar ist, dass Modus und Form nur analytisch trennbar sind und sich gegenseitig bedingen. Was aber hinterfragbar bleibt und einer Präzisierung bedarf, ist die Gewichtung von Form und Modus in der Bestimmung des körperlichen Bewegungsvollzugs. So liegt das Ziel dieser Ausführungen nicht darin, die eine Möglichkeit der Bestimmung *gegen* die andere stark zu machen, oder darum, eine Wertung der Bestimmungsmöglichkeiten vorzunehmen. Die spiegelbildliche Vorgehensweise käme einer ebensolchen Vereinseitigung gleich wie die hinterfragte. Ziel ist zunächst die Enthierarchisierung der beiden Bestimmungsmöglichkeiten des körperlichen Bewegungsvollzugs und damit dann die Hinterfragung der Unstrittigkeit einer Bestimmung von Bewegung, die sich zuallererst an der Form orientiert und den Modus der Form nachordnet. Mit dieser Enthierarchisierung ist Bewegung als Prozess zugleich Vollzug von Struktur *und* Modus ohne einseitige Gewichtung.

Die Thematisierung des Modus des Vollzugs berührt, wie formuliert, zugleich die Frage des Prozesshaften der Bewegung, welcher neben der Ereignishaftigkeit ein Aspekt der Flüchtigkeit der Bewegung darstellt. In Bezug auf Bewegung und Tanz sind zwei Dimensionen der Prozesshaftigkeit zu unterscheiden. Zum einen ist Bewegung *als solche* Prozess, insofern sie Vollzug der Reihung von Formen ist. Innerhalb dieses Vollzugs sind – wie im vorherigen Abschnitt ausgeführt – zwei Momente voneinander abzugrenzen: Vokabular – strukturiert als Syntax – und Modus. Während das Vokabular die Bewegungsformen repräsentiert, steht der Modus für das Wie des Vollzugs dieser Formen, er repräsentiert damit das Prozesshafte *innerhalb* des als Prozess geltenden Phänomens der Bewegung. Dass der Modus die Prozesshaftigkeit der Bewegung (mit)ausmacht, zeigte sich am Beispiel der Bewegungsgestaltung, die zwei gegenteiligen Bestimmungen von Bewegung und Tanz folgen kann. Geeigneter als die Metapher der Flüchtigkeit scheint hier die ebenfalls eingangs zitierte Metapher der Abwesenheit, wie sie Klein und Brandstetter (2002, 12) in Anlehnung an Siegmund (2006, 80f.) anführen, der diese in Bezug auf die Bewegungsgestaltungen der Choreografen Meg Stuart und William Forsythe formuliert. Abwesend ist der Modus des Bewegungsvollzugs insofern, als er sich, wie formuliert, einer Versprachlichung zunächst entzieht.

Dieser Aspekt der Abwesenheit durch – sprachliche – Nicht-Greifbarkeit ist konfrontiert mit der besonderen Eindringlichkeit und Nachhaltigkeit dieses Eindrucks

des Modus des Bewegungsvollzugs. Wie im vorherigen Kapitel ausgeführt ist der Modus vor aller Form immer schon in Erscheinung getreten und hat Eindruck hinterlassen. Hinzuzufügen ist dem der Aspekt der Nachhaltigkeit dieses Eindrücklichen des Modus. Der Modus ist nicht nur dann eindrücklich und drängt sich in seiner Eigentümlichkeit auf, wenn wir sich-bewegende Akteure betrachten, die hinsichtlich der Formen und Struktur ein und dieselbe Bewegung vollziehen. In diesem Fall tritt das Eindrückliche und Eigentümliche des Modus nur besonders offen zu Tage. Seine Eigentümlichkeit drängt sich auch dann auf, wenn wir Bewegung ohne eine Vergleichsbewegung betrachten. Was bleibt, wenn wir das flüchtige Phänomen Bewegung ansehen, beispielsweise in einem Tanzstück? Bleibend, so die These, ist vor allem der Eindruck, welchen der Modus hinterlässt, während die Erinnerung an Formen flüchtig ist. So formuliert auch Christiane Berger im Kontext ihrer Untersuchung zweier zeitgenössischer Choreographien:

*„Wenngleich also für die Tänzer die Art und Weise, wie sie in den untersuchten Choreografien tanzen, eine bestimmtes Bewegungsmaterial mit sich bringt beziehungsweise erfordert, scheint dies für meinen Eindruck als Zuschauerin nicht entscheidend gewesen zu sein: Der Eindruck, den die Choreografien hinterließen, war durch die dynamischen Qualitäten und weniger durch die Raumformen bestimmt“ (Berger 2006, 52).*

Beachtenswert ist nun, welche Rolle dieses eindrückliche und nachhaltige Moment des körperlichen Bewegungsvollzugs in der Frage der Sinnhaftigkeit von Tanz und Bewegung einnimmt. Meine These ist: Dort, wo nach Sinn gefragt wird, wird das Prozesshafte der Bewegung entweder auf das Zeitigen von Formen beschränkt oder es wird als für die Sinnhaftigkeit als nicht fruchtbar ausgeklammert. Sinn und Modus werden somit als etwas einander Ausschließendes dargestellt. Die Verengung der Frage der Sinnhaftigkeit auf die Formenbetrachtung wird dann erst als Problem offenbar, wenn das, dessen Sinngehalt als erfragbar gilt, nicht mehr fassbar ist, weil es scheinbar nicht mehr vorhanden ist. Genau dieser Verlust an Form vollzieht sich nach Ansicht einiger Tanzwissenschaftler und -kritiker zunehmend im zeitgenössischen Tanz. Anfang und Ende einer Form zeichnen sich nicht mehr ab, sie werden nur angerissen, einzelne Formen sind nicht mehr abgrenzbar, unterscheidbar, damit nicht mehr greifbar. Es stellt sich zunehmend eine „Architektur des Verschwindens“ ein, wie Baudoin und Gilpin (2004) betonen. Beispielhaft sei hierzu eine Schilderung Husemanns zur Bewegungssprache Meg Stuarts angeführt:

*„Ausgehend von einer zunächst undefinierbaren Hüftbewegung durchläuft Stuarts Körper verschiedenste Zustände, die jedoch niemals eine ausreichende Intensität erreichen, um zum Bild zu gerinnen. Innerhalb von wenigen Minuten inszeniert sie einen multiplen, flüssigen Körper [...]“ (Husemann 2002, 34).*

*Das, wonach gesucht wird, sind Formen, die Bilder ergeben, und damit einer Versprachlichung und Interpretation als direkt zugänglich erscheinen. ‚Verflüssigen‘ sich diese Formen des Bewegungsvollzugs, ist fast gänzlich nur noch Modus greifbar. So ist Stuarts Körper „Produktionsstätte von Bewegungsintensitäten“ und weniger „das Werkzeug des Tanzes, das Bewegungen ausführt.“ (Husemann 2002, 35). Eine ähnliche Deutung nimmt Siegmund hinsichtlich der Arbeiten des zeitgenössischen Choreografen Boris Charmatz vor, insofern er bemerkt, dass das, „was Boris Charmatz choreografiert (...) nicht mehr länger in erster Linie Bewegungen in Raum und Zeit“ sind, sondern „Sensibilitäten, die den Körper durchlaufen“ (Siegmund 2006, 226). „Wir arbeiten eher an Investments, Qualitäten, Präsenzformen als an von außen wahrnehmbaren Bildern“, sagt Charmatz in einem Interview zu eben diesem Aspekt (in: Ploebst 2001, 170). Hinsichtlich der Bewegungsgestaltungen des Choreografen Xavier le Roy spricht Siegmund (a.a.O., 358) von „eine[m] ungeteilte[n], fluide[n] Körper, der sich ohne Zäsuren permanent im Fluss befindet.“ Der Aspekt der Nicht-Greifbarkeit der Bewegung, bedingt durch die Fluidität einer damit modushaften Bewegung ist durchaus intendiert, so erklärt Forsythe: „I like to hide, to make uncertain that which takes place on stage (...) and to extend that which I call the poetry of disappearance“ (in: Sulcas 1991, 32)*

Die (Tanz-)theatersemiotik ist nun mit einem Problem konfrontiert. Sie fokussiert das Strukturelle des körperlichen Bewegungsvollzugs in der Betrachtung von Tanz und führt allein dieses einer nach Sinn fragenden Betrachtung zu. Das Verschwinden von Form erweist sich damit als Problem. Im Gegensatz zu distinkten, einem bestimmten Bewegungsvokabular zuteilbarer Formen scheint sich das Fluide, wie formuliert, der verbalen Präzisierung zu entziehen. Für Foellmer ist es zudem nicht nur „das Randständige, das wild materialisierende Außen“ (Foellmer 2009, 37), sondern zugleich auch „eine wild wuchernde, de-formierte, noch nicht mit Bedeutung überzogene Materie (a.a.O., 36). Das Fluide gilt bei Foellmer als „Vor- oder Nicht-Bedeutendes“ (a.a.O., 35). So sieht es auch Hartewig, die sich der Interpretation der „Bewegungstexte“ Forsythes widmet:

*„Sie sind in ständiger Transformation begriffen, so dass sich schwerlich einzelne, bedeutende Elemente fixieren lassen. Dank all dieser Eigenschaften sperren sie sich gegen ein semiotisches Lesen und dessen Isolierung von Zeichen, die mit einer bestimmten Bedeutung kodiert sind“ (Hartewig 2007, 14).*

Auch Louppe, die der Betrachtung des Modus der Bewegung – von Louppe mit dem Begriff des Stil gefasst – breiten Raum widmet, vertritt die Auffassung, dass der Modus des Bewegungsvollzugs nicht wie die Form der Bewegung Sinn setzt, so führt sie aus:

*Die Alltagsgesten und der Umgang mit der unmittelbaren Umgebung lassen ›Qualitäten‹ erscheinen [...], die zwar nicht unsere Beziehung zur Welt konstituieren, aber sie zum Schillern bringen“ (Louppe, 2009, 111).*

In dem Setzen der als ‚fluide‘ beschriebenen Bewegung als ‚nicht-bedeutend‘ manifestiert sich die implizite Idee der Existenz einer natürlichen, reinen Bewegung, die bloße ‚wild wuchernde Materie‘ ist.

## 6.

Menschliche Bewegung als Tätigkeit zu verstehen bedeutet, den körperlichen Bewegungsvollzug und den Sinn der Bewegung als ein logisches Zugleich zu fassen. Menschliche Bewegung ist damit *als solche* sinnhaft, sie *wird* nicht erst sinnhaft mit einem *Nachdenken* über sie in einem zweiten und fakultativen Schritt. Dass die tätigkeitsorientierte Herangehensweise sich als Vollzugsontologie präsentiert, ist für den Gegenstand der menschlichen Bewegung von besonderer Wichtigkeit. Klar ist, dass menschliche Bewegung *an sich* ein vollzugshaftes Phänomen ist – vielbeschworen in der Metapher der Flüchtigkeit. Sie ist vollzugshaft und flüchtig, insofern sie sich als ein Zeitigen – dem Erscheinen und Verschwinden – von Formen oder Posituren realisiert. Zudem ist sie in einem zweiten – gleichsam potenzierten Sinne – Vollzug: Der *Modus* der Bewegung beschreibt das Wie des Vollzugs der Formen und Posituren, resp. ihr Zwischen. Die Analogie mit der Wortsprache verdeutlicht nicht nur, dass wir zwischen einem *Was* und einem *Wie*, zwischen Struktur und Vollzug unterscheiden können, sondern – und das ist hier der springende Punkt –, dass dieses *Wie*, welches sich durch eine besondere Eindrücklichkeit kennzeichnet, nicht auf ein lediglich ausschmückendes Realisierungsmittel der Form zu verkürzen ist. Folgen wir – in der Analogisierung von menschlicher Bewe-

gung mit Sprache – den Ausführungen Vygotskijs zur Tätigkeit des Sprechens ergibt sich, dass sich im Modus des Bewegungsvollzugs – als der Intonation der Bewegung – Sinn vollzieht. Sinn manifestiert sich – so wie den körperlichen Bewegungsvollzug und den Sinn der Bewegung als Eines setzten – damit sowohl in dem strukturierten Vokabular der Bewegung, in seinen Formen und Posituren *als auch* in dem Modus des Vollzugs. Es geht also um die Anerkennung der Sinnhaftigkeit des gleichsam Rhetorischen menschlicher Bewegung.

Warum der Bezug zur Tanzforschung? Die Tanzforschung ist hier exemplarisches Feld und Kontrastfolie. Mit Bezugnahme auf sie werden Probleme, die sich mit der Frage, wie das Verhältnis von Sinn und Bewegung gedacht werden kann, sichtbar. Die Tanzwissenschaft, die sich auch als eine *Bewegungswissenschaft* versteht, verhandelt die Frage der Sinnhaftigkeit von (Tanz-)Bewegung. *Wie* sie das tut, hängt wiederum davon ab, wie sie den körperlichen Bewegungsvollzug *primär* begreift. Zwar differenziert die Tanzwissenschaft, hier vor allem die Tanzpädagogik, zwischen einem *Was* und einem *Wie* der Bewegung: Sie unterscheidet das Bewegungsvokabular – in strukturierter Form: die Choreografie – von der Bewegungsqualität, im vorliegenden Ansatz als Modus des Vollzugs bezeichnet. Sie nimmt in der Bestimmung von Tanz und Bewegung jedoch zudem eine Hierarchisierung dieses *Was* und *Wie* der Bewegung vor. Tanz, resp. Bewegung ist *primär* als Struktur von Formen – das gleichsam Statische eines an sich prozesshaften Phänomens – bestimmt. Das, was sich aus dieser impliziten Unstrittigkeit eines Vorrangs der Form in der Bestimmung von Bewegung ergibt, zeigt sich in der Thematisierung eines als ‚fluide‘ beschriebenen Bewegungsgeschehens. Bei scheinbarer Einigkeit über die Sinnhaftigkeit menschlicher Bewegung vollzieht sich eine implizite Favorisierung einer vom Vollzugshaften menschlicher Bewegung abstrahierenden Betrachtung von Bewegung als Struktur: Sinnhaft ist in Analogie zur Wortsprache das grammatisch strukturierte Vokabular der Bewegung und nicht die Intonation – der Bewegungsmodus – als das Prozessuale der Bewegung; insofern wird ausschließlich das strukturierte Vokabular in eine hermeneutische Betrachtung einbezogen. Damit geschieht exakt das, was Vygotskij hinsichtlich der Betrachtung der Sprache vermeiden will: Eine auf Sprache als *System* verkürzte Betrachtung.

Aus der Konzeption der Einheit der theoretischen und der praktischen Tätigkeit – der Einheit des körperlichen Bewegungsvollzugs und des Sinn der Bewegung, resp.

der lautlichen und semantischen Seite des Sprechens – folgt nicht nur, dass diese Formen nicht unabhängig voneinander sind, sondern auch, dass sie nicht unabhängig voneinander betrachtet werden können. Wie Fikus und Schürmann hinsichtlich menschlicher Bewegung formulieren, spricht sich Vygotskij damit gegen die Konzeption einer nur *faktischen* Einheit von Laut und Bedeutung aus. Ziel ist zumindest die Schärfung des folgenden Problembewusstseins: Aus der Perspektive der Motorikforschung oder Biomechanik bedeutet das, die semantische Seite der Bewegung mitzudenken. Für die Perspektive der Sportsoziologie, -psychologie oder -pädagogik gilt es, den Bewegungsvollzug in die Betrachtung einzubeziehen – und das von *vorneherein*. Mit den Worten Vygotskij's (a.a.O., 463-464) können wir sagen: Es geht darum, dass wir uns auch der Rückseite des Mondes zuwenden, nicht allein der, die uns je schon zugewandt ist.

## Literatur

- Bartheleff, Irmgard/Lewis, Dori (1981): *Body Movement – Coping with the Environment*. New York: Gordon and Breach.
- Bähr, Ingrid (2006): *Erleben Frauen Sport anders als Männer? Zur Geschlechtstypik des Bewegungshandelns am Beispiel des Sportkletterns*. Schorndorf: Hofmann.
- Berger, Christiane (2006): *Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*. Bielefeld: transcript.
- Blumenberg, Hans (1960): *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. Bonn: Bouvier.
- Gilpin, Heidi/Baudoin, Patricia (2004): *Vervielfältigung und perfektes Durcheinander. William Forsythes und die Architektur des Verschwindens*. In: Siegmund, Gerald (Hg.): *Denken in Bewegung*. Berlin: Henschel, 117-124.
- Boenisch, Peter (2002): *körPERformance 1.0*. München: epodium.
- Brandstetter, Gabriele (1995): *Tanz-Avantgarde und Bäder-Kultur. Grenzüberschreitungen zwischen Freizeitwelt und Bewegungsbühnen*. In: Fischer-Lichte, Erika (Hg.): *TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache*. Tübingen/Basel: UTB, 123–155.
- Brandstetter, Gabriele/ Klein, Gabriele (2007): *Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von le Sacre du Printemps*. In: Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg.) (2007): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs Le Sacre du Printemps*. Bielefeld: transcript, 9-29.
- Brandstetter, Gabriele/ Klein, Gabriele (Hg.) (2007): *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs Le Sacre du Printemps*. Bielefeld: transcript.
- Crum, Alia/Langer, Helen (2007): *Mind-set matters. Exercise and the placebo effect*. *Psychological Science*, 18 (2), 165–171.
- Diehl, Ingo/ Lampert, Frederike (Hg.) (2011): *Tanztechniken 2010 – Tanzplan Deutschland*. Berlin: Henschel.

- Fikus, Monika/Schürmann, Volker (2004): Die Sprache der Bewegung. Sportwissenschaft als Kulturwissenschaft. Bielefeld: transcript.
- Fischer-Lichte, Erika (Hg.): TheaterAvantgarde. Wahrnehmung – Körper – Sprache. Tübingen/Basel: UTB.
- Fischer-Lichte, Erika (2001): Ästhetische Erfahrung: Das Semiotische und das Performative. Tübingen: Francke.
- Foellmer, Susanne (2009): Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz. Bielefeld: transcript.
- Foster, Susan Leigh (1986): Reading dancing: bodies and subjects in contemporary American dance. Berkeley: University of California Press.
- Gehm, Sabine/ Husemann, Pirrko/Wilcke, Katharina v. (Hg.): Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld: transcript.
- Gilpin, Heidi/Baudoin, Patricia (2004): Vervielfältigung und perfektes Durcheinander: William Forsythe und die Architektur des Verschwindens. In: Siegmund, Gerald (Hg.) (2004): William Forsythe. Denken in Bewegung. Berlin: Henschel, 117-124.
- Hackney, Peggy (1998): Making Connection. Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals. London: Gordon and Breach.
- Hardt, Yvonne (2007): Reconstructing Dore Hoyers AFFECTOS HUMANOS. In: Gehm, Sabine/Husemann, Pirrko/Wilcke, Katharina v. (Hg.): Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld: transcript, S. 201-209.
- Hartewig, Wibke (2007): Kinästhetische Konfrontation. Lesarten der Bewegungstexte William Forsythes.
- Huschka, Sabine (2002): Moderner Tanz: Konzepte-Stile-Utopien. Reinbek: Rowohlt.
- Husemann, Pirrko (2002): Ceci est de la danse. Choreografien von Meg Stuart, Xavier le Roy und Jérôme Bel. Norderstedt: Books on Demand GmbH.
- Hutchinson-Guest, Ann/Jeschke, Claudia (1991): Nijinsky's Faune Restored. A Study of Vaclav Nijinsky's 1915 Dance Score L'Après-midi d'un Faune and his Dance Notation System. Revealed, Translated into Labanotation and Annotated. Amsterdam: Gordon and Breach.
- Jeschke, Claudia (2007): Re-Konstruktionen. Denkfiguren und Tanzfiguren. Nijinskys FAUNE. Erfahrung im Umgang mit tänzerischer Kompetenz. In: Gehm, Sabine/ Husemann, Pirrko/Wilcke, Katharina v. (Hg.): Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz. Bielefeld: transcript.
- Jeschke, Claudia (1999): Tanz als Bewegungstext, Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910-1965). Tübingen: Niemeyer.
- Kennedy, Antja (2007): Laban Bewegungsanalyse. Eine Grundlage für Bewegung und Tanz. In: Koch, Sabine C./Bender, Susanne (Hg.): Movement Analysis – Bewegungsanalyse. The Legacy of Laban, Bartenieff, Lamb and Kestenberg. Berlin: Logos, 24-28.
- Kestenberg, Judith (2007): Children and Parents. New York: Jason Aronson 1975.
- Klein, Gabriele (2009): Das Flüchtige. Politische Aspekte einer tanztheoretischen Figur. In: Huschka, Sabine (Hg.): Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen. Bielefeld: transcript 2009, 199-208.
- Klein, Gabriele (1994): FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes. München: Heyne.

- Koppe, Klaus (1992): *Mongolische Epen XII - Jula aldar qagan und Uyan mönggün qadagasun*. In: *Asiatische Forschungen Band 118*, 1992. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Kratzmüller, Bettina/Marschik, Matthias/Müllner, R./Trinkl, E. (Hg.) (2007): *Sports and the Construction of Identities. Proceedings of the XIth International CESH-Congress, Vienna, September 17th–20th 2006*. Wien: Turia + Kant.
- Kurz, Dietrich (1992): *Sport mehrperspektivisch unterrichten - warum und wie?* In K. Zieschang, Klaus/Buchmeier, Wilfried (Hg.): *Sport zwischen Tradition und Zukunft*. Schorndorf: Hofmann, 15-18.
- Laban, Rudolf v. (1960): *The mastery of movement*. London: McDonald & Evans.
- Laban, Rudolf v./Lawrence, F. C. (1947): *Effort. Economy in body movement*. London: McDonald & Evans.
- Laban, Rudolf v. (1926) : *Choreographie. Erstes Heft von fünf geplanten Heften*. Jena: Diederichs.
- Lampert, Frederike (2006): *Tanzimprovisation. Geschichte. Theorien. Verfahren. Vermittlung*. Bielefeld: transcript.
- Leont'ev, Alexei Nikolaevič (1982): *Tätigkeit, Bewusstsein, Persönlichkeit*. Köln: Pahl-Rugenstein.
- Lex, Maja/Padilla, Graziella (1988): *Elementarer Tanz*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel.
- Loupe, Laurence (2007): *Die Poetik des zeitgenössischen Tanzes*. Bielefeld: transcript.
- Müller, Hedwig (1986): *Mary Wigman. Leben und Werk der großen Tänzerin*. Berlin: Weinheim.
- Nectoux, Jean-Michel (1989): *L'Après-midi d'un Faune: Mallarmé, Debussy, Nijinsky*. Paris: Les Dossiers du Musée d'Orsay, N°29 (Ausstellungskatalog).
- Newham, Paul (1999): *Using Voice and Theatre in Therapy. The Practical Application of Voice Movement Therapy*. London: Jessica Kingsley Publishers.
- Carole, Pegg (2001): *Mongolian music, dance, and oral narrative*. Washington: University of Washington Press.
- Ploebst, Helmut (2002): *No wind no word. Neue Choreographien in der Gesellschaft des Spektakels. 9 Portraits*. München: Kieser.
- Rollwagen, Bettina (2007): *Laban/Bartenieff Bewegungsstudien für Kinder mit Lernstörungen. Neurobiologie und Praxis*. In: Koch, Sabine C./Bender, Susanne (Hg.): *Movement Analysis – Bewegungsanalyse. The Legacy of Laban, Bartenieff, Lamb and Kestenber*. Berlin: Logos, 143-159.
- Rückriem, Georg (2012): *„Die realisierte Tätigkeit ist reicher, wahrer als das sie vorwegnehmende Bewusstsein.“ Zum Verhältnis von Tätigkeit und Bewußtsein bei Leont'ev*. Berlin: Unveröffentlichtes Manuskript.
- Schürmann, Volker (2001): *Menschliche Körper in Bewegung. Zur Programmatik*. In: Schürmann, Volker (Hg.): *Menschliche Körper in Bewegung. Philosophische Modelle und Konzepte der Sportwissenschaft*. Frankfurt, New York: Campus, 9–40.
- Schürmann, Volker (Hg.) (2001): *Menschliche Körper in Bewegung. Philosophische Modelle und Konzepte der Sportwissenschaft*. Frankfurt, New York: Campus.
- Siegmund, Gerald (2006): *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld: transcript.
- Sulcas, Roslyn (1991): *William Forsythe: The poetry of disappearance and the great tradition*. *Dance Theatre Journal*, vol. 9, no.1, Summer, 4-7 & 32-33.
- Temme, Denise (2007). *Der Ringkampf der Helden im Mongolischen Heldenepos*. In: Kratzmüller, Bettina/Marschik, Matthias/Müllner, R./Trinkl, E. (Hg.) (2007): *Sport and the Construction of Identi-*

- ties. Proceedings of the XIth International CESH-Congress, Vienna, September 17th–20th 2006. Wien: Turia + Kant, 243-258.
- Thurner, Christina (2004): *Bewegte Körper–Raum-Zeit*. Online im Internet unter: <http://www.xcult.org/C/performancechronik/?p=48> (13.3.2012).
- Thurner, Christina (2007): *Prekäre physische Zone. Reflexionen zur Aufführungsanalyse von Pina Bauschs LE SACRE DE PRINTEMPS*, in: Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele: *Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von LE SACRE DE PRINTEMPS*. Bielefeld.
- Trautmann-Voigt Sabine/Voigt B. (2009): *Grammatik der Körpersprache. Körpersprache in Psychotherapie und Coaching entschlüsseln und nutzen*. Stuttgart: Schattauer.
- Vossler, Karl (1923): *Gesammelte Aufsätze zur Sprachphilosophie*. München.
- Waganowa, Agrippina (2001): *Die Grundlagen des klassischen Tanzes*. Berlin: Henschel
- Waldenfels, Bernhard (2006): *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes (Nachdruck der Originalausgabe)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Weickmann, Dorion (2002): *Der dressierte Leib. Kulturgeschichte des Balletts (1580-1870)*, Frankfurt am Main/New York: Campus.
- Welsche, Mone (2007): *Mädchen und Depressionen. Möglichkeiten und Grenzen der Laban Bewegungsanalyse als explorativ-deskriptive Methoden*. In: Koch, Sabine C./Bender, Susanne (Hg.): *Mouvement Analysis – Bewegungsanalyse. The Legacy of Laban, Bartenieff, Lamb and Kestenberg*. Berlin: Logos, 133-142.
- Wortelkamp, Isa (2002): *Flüchtige Schrift – Bleibende Erinnerung*. In: Klein, Gabriele/Zipprich, Christa (Hg.) (2002): *Tanz. Theorie. Text*. Münster: LIT, 597-609.
- Vygotskij, Lev Semënovic (1934/2002): *Denken und Sprechen. Psychologische Untersuchungen*. (J. Lompscher und G. Rückriem, Hrsg. u. Übs.). Weinheim und Basel: Beltz.
- Zile, Judy van (1977): *Energy Use. Un Important stylistic element in Dance*. In: *CORD Dance Research Annual 8*, 85-96.

## Sachregister

Bewegung

- menschliche Bewegung
- Bewegungsqualität
- Bewegungsvokabular

Bedeutung

- Zeichenbedeutung

Biomechanik

Bugaku

Heldenepen, mongolische

Heldenzweikampf

Intonation

Laban/Bartenieff-Bewegungsanalyse

modern dance

Motorikforschung

Prozessontologie

- Vollzugsontologie

Ringen/ Ringkampf

Re-Konstruktion

Sinn

Sinnhaft

Sinnhaftigkeit

Sport

- sportlich
- Sportpraktiken
- Sportwissenschaft/ sportwissen-  
schaftlich
- Wettkampfsport

Sportsoziologie

Sportpsychologie

Sportpädagogik

Sprache

- physische Seite der Sprache
- semantische Seite

System (Sprache)

Syntax

Syntax der Bewegung

Tätigkeit

- tätigkeitstheoretischer Ansatz

- tätigkeitorientierte Herangehens-  
weise

- Sprechfähigkeit

Tanz

- Tanzforschung

- Tanzbewegung

- Tanzethnologisch

- Tanztheater

- Tanzstil

- Tanzwissenschaft/ tanzwissen-  
schaftlich

Zeichen

- zeichentheoretisch

Diakritisches Zeichenmodell

**Keywords**

movement

- human movement
- quality of movement
- vocabulary of movement
- meaning
- meaning

biomechanics

Bugaku

heroic epic, mongolian

heroic duel

intonation

Laban/ Bartenieff movement analysis

modern dance

process ontology

wrestling

re-enactment

sense

meaningful

sports

- sportive
- sport practices
- sports science

sports sociology

sports psychology

sports pedagogy

language

system

syntax

syntax of movement

activity

- activity theory
- activity of speech

dance

- dance research
- dance movement
- dance ethnological
- dance theatre
- style

sign

- theory of signs
- diacritical principle

**Personenregister**

Bähr  
 Baudoin, Patricia  
 Bartenieff, Irmgard  
 Berger, Christiane  
 Blumenberg  
 Boenisch, Peter  
 Brandstetter, Gabriele  
 Blumenberg, Hans  
 Crum, Alia  
 Diehl, Ingo  
 Fikus, Monika  
 Fischer-Lichte  
 Foellmer, Susanne  
 Foster, Susan  
 Forsythe, John  
 Gilpin, Heidi  
 Guest und Jeschke  
 Hackney, Peggy  
 Hardt, Yvonne  
 Huschka, Sabine  
 Husemann, Pirrko  
 Hutschison Guest  
 Jeschke, Claudia  
 Kestenberg, Judith  
 Klein, Gabriele  
 Klein  
 Koppe  
 Kurz  
 Laban, Rudolf von  
 Laban, Rudolf v./Lawrence, F. C.  
 Lampert, Frederike  
 Leont'ev, Alexei Nikolaevič  
 Lex, Maja Padilla, Graziella  
 Louppe, Laurence  
 Müller, Hedwig  
 Nectoux, Jean Michel  
 Newham, Paul  
 Padilla, Graziella  
 Pegg, Carole  
 Peterson Royce, Anya  
 Ploebst, Helmut  
 Rollwagen, Bettina  
 Schürmann, Volker  
 Siegmund, Gerald  
 Sulcas, Roslyn  
 Temme, Denise  
 Thurner, Christina  
 Trautmann-Voigt und Voigt  
 Vossler, Karl  
 Waganowa, Agrippina  
 Waldenfels, Bernhard  
 Weickmann, Dorion  
 Welsche, Mone  
 Wortelkamp, Isa  
 Vygotskij, Lev Semënovič  
 Zile, Judy van