

Bewegung erinnern

Gedächtnisformen im Tanz

Bearbeitet von
Stephan Brinkmann

1. Auflage 2012. Taschenbuch. 328 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 2214 0

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 510 g

Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Tanz, Andere Darstellende Künste

schnell und portofrei erhältlich bei


DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beack-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

Aus:

STEPHAN BRINKMANN

Bewegung erinnern

Gedächtnisformen im Tanz

Dezember 2012, 328 Seiten, kart., 34,80 €, ISBN 978-3-8376-2214-0

Die Studie betrachtet die besondere Eigenart des Erinnerungsprozesses von Tänzern im Tanz und beschreibt Tanzen als einen Gedächtnisakt, der in sich unterschiedliche Gedächtnisformen vereint. Aus der eigenen Tanzerfahrung heraus verbindet die Studie die Beschreibung von Proben und Aufführungen von Pina Bauschs »Le Sacre du Printemps« mit theoretischen Reflexionen aus Neurowissenschaft, Philosophie, Kulturwissenschaft und Tanztechnik. In ihrer Gesamtheit bietet die Studie eine interdisziplinäre Perspektive auf den Zusammenhang zwischen Bewegung und Erinnerung und macht Erfahrungswissen im Tanz für die Theoriebildung fruchtbar.

Stephan Brinkmann (Prof. Dr. phil.) tanzte viele Jahre beim Tanztheater Wuppertal Pina Bausch und lehrt Zeitgenössischen Tanz an der Folkwang Universität der Künste in Essen.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2214/ts2214.php

Inhalt

Einleitung | 7

Natürliches und künstliches Gedächtnis im Tanz | 8

Ansatz, Aufbau und Fragestellung der Studie | 16

Material und methodisches Vorgehen | 22

Forschungsstand: Tanz und Gedächtnis | 30

Zusammenhänge: Gedächtnis – Bewusstsein – Wissen | 42

Tanz, Gedächtnis und Gehirn | 47

Gedächtnisformen | 52

Gedächtnis und Anatomie | 66

„Muscle Memory“, Körpergedächtnis oder Propriozeption? | 71

Gedächtnis und Zellbiologie | 75

Gedächtnis und Neurophysiologie | 78

Der Mechanismus der „Spiegelneurone“ | 80

Fazit | 94

Überleitung: Gehirn und Geist | 98

Tanz, Gedächtnis und Geist | 107

Henri Bergson | 108

Eine Sprache für das Sprachlose | 116

Dauer | 126

Bewegung | 139

Theorie des Gedächtnisses | 152

Gedächtnisformen | 157

Das motorische Gedächtnis | 160

Das vorstellende Gedächtnis | 167

Fazit | 177

Überleitung: Geist und Kultur | 182

Tanz, Gedächtnis und Kultur | 185

Das kollektive Gedächtnis | 187

Lokalisierung, Ort und Raum von Erinnerungen | 192

Kulturelles und kommunikatives Gedächtnis | 201

Fazit | 216

Überleitung: Kultur und Technik | 220

Tanz, Gedächtnis und Technik | 227

Die Jooss-Leeder-Methode und ihre Geschichte | 229

Technik oder Methode? | 241

Quellen | 245

Das vorstellende Gedächtnis | 248

Wertvorstellungen | 248

Prinzipien | 253

Eukinetik und Choreutik | 257

Das motorische Gedächtnis | 267

Exercice an der Stange – Hans Züllig | 272

Übungen auf dem Boden – Jean Cébron | 277

Hohe und tiefe Hüfte – Eckard Brakel | 282

Auf den Spuren von Kurt Jooss und Sigurd Leeder | 286

Fazit | 291

Zusammenfassung und Ausblick | 295

Dank | 307

Anhang | 309

Literaturverzeichnis | 309

Internetveröffentlichungen | 324

Filme/Videos | 325

Einleitung

*Bühneneinrichtung zu Le Sacre du printemps von Pina Bausch
15.3.2010, LG Arts Center Seoul, Korea*

Der Umbau zu Sacre beginnt. Eine Schar von Bühnenarbeitern stürmt herein und beginnt, den Tanzteppich zu befestigen. Er ist 11,50 Meter breit und 15 Meter tief. Hammerschläge erfüllen das Auditorium des LG Arts Center's in Seoul, Korea. Auf der Seitenbühne stehen sechs große Container bereit, die bis an den Rand mit Torf gefüllt sind. Wir sagen auch Erde dazu. Auf ihr werden wir in einer halben Stunde tanzen. Zunächst aber wird der Teppich geglättet, indem die Arbeiter in einer Reihe darüber stampfen. Staub wirbelt durch die Luft. Fußtritte, Rufe und Kommandos in koreanischer Sprache sind zu hören. Einige Bühnentechniker aus Wuppertal sind mitgereist und geben den Arbeitern des Arts Center's Anweisungen. Ein Dolmetscher übersetzt. Die Container werden auf die Bühne geschoben und Matten werden ausgelegt. Mit einem dumpfen Geräusch fallen die Container darauf und die Erde ergießt sich über den Bühnenboden. Die Bühnenarbeiter beginnen, mit Schaufeln und Harken die Erde gleichmäßig über das Quadrat zu verteilen. Fast zwanzig Leute sind mit dieser Arbeit beschäftigt. Die Container werden umgedreht, damit sich auch der letzte Rest Erde auf den Boden entleert. Anschließend werden sie von der Bühne gerollt. Langsam wird aus der hügeligen Fläche eine gleichmäßige Ebene. Der Beleuchter geht herum und prüft die Positionen der Scheinwerfer. Einige der koreanischen Arbeiter tragen weiße Atemmasken, damit ihnen der aufgewirbelte Staub nicht in die Atemwege gelangt. Auf der bereits verteilten Erde verschwinden die Geräusche von Schritten. Der Torf hat den Bühnenboden in ein Feld aus Erde verwandelt, immer wieder ein ungewöhnli-

cher, ein ungewöhnlich schöner Anblick. Licht und Schatten bilden verschlungene Muster darauf. Möglichst gleichmäßig soll der Torf von den Arbeitern verteilt werden, damit wir Tänzer besser darauf tanzen können. Es wird trotzdem eine Herausforderung für uns bleiben. Die Ränder des Torfquadrats werden schließlich mit einem Besen zusammengefasst, so dass seine Grenzen klar zu erkennen sind. Es ist seltsam still geworden im Auditorium. Die Erde schluckt nicht nur die Geräusche, sondern scheint auch eine beruhigende Wirkung auf die Bühnenarbeiter zu haben. Zum Abschluss harken sie rückwärts in einer Reihe von vorne nach hinten durch den Torf. Es sieht nun so aus, als ob noch niemand diesen Ort betreten hätte. Keine Fußspur gibt Auskunft über den Tanz, der gleich hier stattfinden wird. Die Bühnenarbeiter verlassen die Bühne. Wir können beginnen.

NATÜRLICHES UND KÜNSTLICHES GEDÄCHTNIS IM TANZ

Mit der Etablierung der *ars memoriae* innerhalb antiker griechischer und lateinischer Kulturen wurde dem Versuch, sich sprechend zu erinnern vor allem visuell begegnet, indem Erinnerungen mit Orten assoziiert wurden. Cicero lässt in *De oratore* Antonius von dem griechischen Dichter Simonides von Keos erzählen, der bei Griechen und Römern in dem Ruf stand, die klassische Gedächtniskunst erfunden zu haben. Während eines Festmahls wurde Simonides hinausgerufen. In seiner Abwesenheit stürzte das Gebäude, in dem sich die Festgesellschaft befand, ein und begrub alle Anwesenden unter sich. Nur weil sich der Dichter erinnern konnte, wo jeder Gast am Tisch gegessen hatte, ließen sich die bis zur Unkenntlichkeit entstellten Opfer der Tragödie identifizieren.¹ Diese durch Cicero überlieferte Szene gilt seitdem als „Urszene“² einer sogenannten ‚Mnemotechnik‘, die der vierte Teil der klassisch-antiken Rhetorik war. Auf der Idee beruhend, dass sich

1 Cicero, Marcus Tullius: *De oratore. Über den Redner*, Stuttgart: Reclam 1976, S. 431 f.

2 Haverkamp, Anselm: „Auswendigkeit. Das Gedächtnis der Rhetorik“, in: Anselm Haverkamp/Renate Lachmann (Hg.), *Gedächtniskunst. Raum – Bild – Schrift. Studien zur Mnemotechnik*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 25-52, hier S. 25.

der Vorgang des Erinnerns erleichtern ließe, wenn das Gedächtnis, einem Gebäude vergleichbar, begehbar sei, empfahl die Mnemotechnik, Erinnerungen an Zeichen und Bilder zu binden, die sich innerhalb eines imaginierten Gebäudes befinden. Mit der *ars memoriae* war somit ein erster Schritt zur Externalisierung von Erinnerung getan. Erinnerungen wurden an Orte, Bilder, Dinge, Zeichen oder Anordnungen geheftet, die sich in einem imaginären Raum befanden, welcher in Gedanken bewandert werden konnte. Ein derart geschultes Gedächtnis wurde in der klassischen Gedächtniskunst als ‚künstliches Gedächtnis‘ bezeichnet. Als das ‚natürliche Gedächtnis‘ wurde im Gegensatz dazu jenes angesehen, „welches unserem Verstand eingepflanzt und mit dem Denken angeboren ist“³. In einem zweiten, seit dem Untergang der antiken Welt anhaltenden Prozess der Veräußerung von Erinnerungen, wurden diese in externen Speichermedien aufgezeichnet und lösten die antike Mnemotechnik im Sinne eines Auswendiglernens schließlich ab.⁴ Seitdem nehmen die Zahl und die Speicherkapazität externer Gedächtnisorte ständig zu.

Der Titel der vorliegenden Studie – *Bewegung erinnern* – wirft nun die Frage auf, ob Orte allein Erinnerungen binden können. Dagegen spricht das Phänomen menschlicher Bewegung. Diese geschieht zwischen zwei bestimmbareren Orten im Raum und entzieht sich damit einem fixierenden Zugriff. Allerdings wird auch sie mit dem Gedächtnis erinnert. Die Vermutung liegt demnach nahe, dass Erinnerung nicht nur als Verortung und damit als visuelle Festschreibung, sondern auch in und durch Bewegung geschieht. Diese ist weder als Bild noch in externen Medien vollends speicherbar. Sie wird vor allem durch den Körper gesichert, abgerufen und neu produziert, der damit gleichfalls als Medium angesehen werden kann. Geistige und biologische Prozesse sind darüber hinaus dafür verantwortlich, dass Bewegung als solche wahrgenommen wird. Dabei spielt nicht nur die zur Bewegung gehörige räumliche Vorstellung eine Rolle, sondern auch ihr

3 Yates, Frances Amelia: *Gedächtnis und Erinnern. Mnemonik von Aristoteles bis Shakespeare*, Berlin/Weinheim: Acta humaniora 1990, S. 14. Yates entnimmt die Begriffe ‚natürliches‘ und ‚künstliches‘ Gedächtnis dem anonymen Text *Ad C. Herenium libri IV*, der neben Ciceros *De oratore* und Quintilians *Institutio oratoria* als eine der drei lateinischen Quellen zur klassischen Gedächtniskunst gilt.

4 Vgl. ebd., S. 351.

zeitlich-dynamisches Erleben, welches sich ebenfalls nicht in Orten und Bildern memorieren lässt. Demnach kann besonders der Tanz als Untersuchungsgegenstand für die Frage nach einer anderen Art und Weise des Erinnerns dienen. Die Assoziation von Erinnerung mit Bewegung statt mit Orten und Ordnungen wirft auch die grundsätzliche Frage auf, in welchem Verhältnis Bewegung und Gedächtnis zueinander stehen. Der Tanz könnte der Behauptung entgegenstehen, die Gedächtniskunst sei eine „vergessene Kunst“⁵, wie Anselm Haverkamp und Renate Lachmann zu Beginn ihres Sammelbandes zur Mnemotechnik konstatieren. Gleiches hatte bereits Frances Yates angemerkt, deren Studie über die Mnemonik die Diskussion um das Gedächtnis neu entfachte.⁶ Yates beschrieb den modernen Menschen in ihrem ursprünglich 1966 unter dem Titel *The Art of memory* erschienenen Buch als einen Menschen, der im Vergleich zu den geübten Gedächtnissen der Antike überhaupt kein Gedächtnis habe.⁷

Die Aktivität des menschlichen Gedächtnisses ist jedoch an unzähligen Beispielen, z.B. im Tanz, beobachtbar. Sie weist im Tanz jedoch anders als die antike Mnemotechnik weit mehr als nur visuelle Erinnerungsstützen auf, weil es in ihr nicht um Sprache, sondern außer um Orte vor allem um Bewegung geht. Damit könnte der Tanz als eine Gedächtnistechnik gelten, die nicht ins Außen verlagert wird, sondern demonstriert, wie sich Erinnerung als Bewegung im menschlichen Gedächtnis erhält – eine Annahme, der in dieser Studie nachgegangen werden soll.

Auch der eingangs beschriebene Bühnenaufbau für das Tanzstück *Le Sacre du printemps* in der Choreographie von Pina Bausch ist vor dem Hintergrund dieser Überlegungen ein Ort, der dem Gedächtnis gegeben wird, um sich über ihn hinaus zu erinnern. Theater ist, Hans-Thies Lehmann folgend, ein „Gedächtnisraum“⁸, der dem Körper des Zuschauers eine Gedächtnisarbeit abverlangt. Anders als die Zuschauer sind jedoch die Darsteller und in besonderem Maße die Tänzer dazu angehalten, mit ihren Körpern Erinnerungen wahrzunehmen und handelnd erneut durchzuspielen.

5 Haverkamp, Anselm/Lachmann, Renate: „Text als Mnemotechnik – Panorama einer Diskussion“, in: Dies., *Gedächtniskunst* (1991), S. 7-15, hier S. 7.

6 Vgl. F.A. Yates: *Gedächtnis und Erinnern*, S. 351.

7 Ebd., S. 13.

8 Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999, S. 346.

Pina Bauschs Version von *Sacre*, die 1975 uraufgeführt wurde und seitdem in Aufführungen des Wuppertaler Tanztheaters auf der ganzen Welt zu sehen ist, wird seit nunmehr über fünfunddreißig Jahren getanzt und damit von Tänzern erinnert. Eine einfache Beobachtung, die sich daraus ziehen lässt, ist die, dass Tänzer nicht nur tanzen. Sie erinnern sich, während sie tanzen. „Dass Rekonstruktionen mit Gedächtnisformen operieren, dürfte selbstverständlich sein“, schreibt die Tanzwissenschaftlerin Claudia Jeschke⁹. Dass aber das Tanzen selbst bereits ein Akt des Gedächtnisses ist, ist eine Annahme, die in der Tanzforschung bislang wenig diskutiert wurde und der die vorliegende Arbeit nachgeht. Die Bewegungen, aus denen eine einstudierte Choreographie besteht, sind unzählige Male ausgeführt worden, bevor sie in dem einmaligen Moment der Aufführung für die Augen eines Publikums zu sehen sind. Trotzdem ist das Erlebnis der Erinnerung für Tänzer immer wieder ein einzigartiger Akt. Tanzen ist aus diesem Blickwinkel heraus eine Aktivität des menschlichen Gedächtnisses von Tänzern mit zwei unterschiedlichen Gesichtern, welche sich zunächst als Wiederholung einerseits und als Erfahrung andererseits umschreiben lassen. Die Choreographie *Le Sacre du printemps*, in der sich Tänzer an Bewegungen erinnern, wird in dieser Arbeit als ein Beispiel dienen, an dem sich die Aktivität des menschlichen Gedächtnisses von Tänzern beobachten lässt. Es ergeben sich daraus die Fragen, wie dieses Gedächtnis funktioniert, durch welche Erfahrung es bestimmt wird und wie es vermittelt und trainiert wird.

Das menschliche Gedächtnis ist nicht die einzige Form, die sich als Gedächtnisform benennen lässt. Bei aller Ausdifferenzierung unterschiedlicher Gedächtnisformen, die die Natur- und Geisteswissenschaften aufgezeigt haben, stellt die dargestellte Unterscheidung zwischen einem ‚natürlichen‘ und einem ‚künstlichen‘ Gedächtnis des Menschen eine der grundlegendsten Unterscheidungen dar. Sie wurde um 86-82 v. Chr. von einem anonym gebliebenen römischen Rhetoriklehrer in einem Lehrbuch zur Rhe-

9 Jeschke, Claudia: „Re-Konstruktionen: Denkfiguren und Tanzfiguren: Nijinskys Faune. Erfahrungen im Umgang mit tänzerischer Kompetenz“, in: Sabine Gehm/Pirkko Husemann/Katharina von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript 2007, S. 181-192, hier S. 182.

torik mit dem Titel *Ad C. Herennium libri IV* eingeführt.¹⁰ Im Folgenden soll der Begriff des natürlichen Gedächtnisses aber nicht im Sinne der lateinischen Quelle zur klassischen Gedächtniskunst gebraucht werden, sondern in Anlehnung an Douwe Draaisma im Sinne des menschlichen Gedächtnisses.¹¹ Die im Verlauf der Kulturgeschichte der Menschheit angewachsene Veräußerung und die damit zusammenhängende Speicherung von Erinnerung in externen Medien lässt es für diese Studie sinnvoll erscheinen, unter dem künstlichen Gedächtnis nicht das geschulte Gedächtnis der antiken Rhetoriker zu verstehen, sondern externalisierte Gedächtnisträger, die zum überwiegenden Teil vom Menschen unabhängig und in Form von unterschiedlichsten Speichermedien bestehen. Der hier gebrauchte Medienbegriff, der sowohl den menschlichen Körper als auch nicht-organische Erinnerungsträger als Medien begreift, macht die Unterscheidung ‚natürlich/künstlich‘ zusätzlich sinnvoll, um Unterschiede zwischen diesen Gedächtnisträgern markieren zu können. Mit Nennung der Bezeichnung ‚natürliches Gedächtnis‘ ist in dieser Arbeit das menschliche Gedächtnis gemeint, das die Aufgabe der Erinnerung übernimmt, dessen Lebensdauer sich aber ausschließlich auf den Zeitraum zwischen Geburt und Tod erstreckt.

Um die erworbenen Informationen über das persönliche Befinden des Einzelnen hinaus zu bewahren, wurden künstliche Gedächtnisse entwickelt, externe Medien und Orte, die kommunizieren und reproduzieren, was Auge und Ohr aufgenommen haben. Diese künstlichen Gedächtnisse werden ebenfalls als ‚Gedächtnismedien‘ bezeichnet. Sie gelten als Hilfsmittel zur Unterstützung von Erinnerung und sollen das Abwesende vorstellen und für die Gegenwart nutzbar machen. Die Sprache begründet die orale Gedächtniskultur. Sie gehört noch zum Menschen, wirft sein Denken aber ins Außen. Dort angekommen, stellen Bild und Schrift visuelle, Musik akustische Gedächtnismedien dar. Im Altertum füllt die Schrift Schiefer und Wachstafeln, später Pergament, dann Papier und inzwischen Bildschirme. In der Mitte des 19. Jahrhunderts entsteht die Photographie und in ihrer Folge zum Ende des gleichen Jahrhunderts der Film. Der von Edison erfundene Pho-

10 Vgl. F.A. Yates: *Gedächtnis und Erinnern*, S. 12-13.

11 Zur Unterscheidung von ‚natürlichem‘ und ‚künstlichem‘ Gedächtnis vgl. Draaisma, Douwe: *Die Metaphernmaschine. Eine Geschichte des Gedächtnisses*, Darmstadt: Primus 1999, S. 10 ff.

nograph führte zeitgleich zur Archivierung akustischer Eindrücke, zuerst auf der Schallplatte und der Kassette, dann auf der Compactdisk und inzwischen auf Speichermedien wie dem iPod.¹² Die künstlichen Gedächtnisse wurden im Laufe der Geschichte immer weiter perfektioniert, um ihre Kapazität, ihre Haltbarkeit und die Qualität des Reproduzierten zu steigern und um gleichzeitig ihre Störungsanfälligkeit zu verringern. Künstliche Gedächtnisse bewahren vor dem Hintergrund dieser Differenzierung ein Zeugnis davon auf, dass etwas existiert hat.

Auch für den Tanz wurden Initiativen zur Bewahrung von Informationen an externen Orten ergriffen und damit künstliche Gedächtnisarchive errichtet. Hier ließe sich z.B. die Tanzkultur am französischen Hof Ludwigs XIV. im 17. Jahrhundert anführen, die eine „spezifische Ordnung und Systematisierung der Schritte und ihrer Aufführungskunst“¹³ in Angriff nahm. Als ein weiteres Beispiel für die Errichtung künstlicher Gedächtnisse für Bewegungsdarstellungen kann Aby Warburgs Unternehmen des Bilderatlases *Mnemosyne* gelten. In den zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts unternahm Warburg den Versuch, einen Fundus von Gebärden anzulegen, ein Archiv, das Bilder von Bewegungsdarstellungen sammelte und das die Lektüre und Analyse des Körpers und seiner Bewegungen zum Ziel hatte.¹⁴ Heute widmen sich weniger interpretierend als vielmehr dokumentierend Tanzarchive wie z.B. das *Archiv Darstellende Kunst der Akademie der Künste Berlin*, das *Deutsche Tanzfilminstitut Bremen*, das *Deutsche Tanzarchiv Köln*, das *Tanzarchiv Leipzig* und das *Mime Centrum Berlin* der Vermittlung, Restaurierung und Digitalisierung von Tanz und seiner Geschichte und leisten damit einen wertvollen Beitrag zum Erhalt von Wissen über den Tanz.

Jedoch bewahren oder ‚speichern‘ lässt sich Bewegungswissen auch dort nur begrenzt. Die in Tanzbewegungen enthaltenen Informationen zu

12 Zur Geschichte der Gedächtnismedien vgl. ebd., S. 9-15.

13 Böhme, Hartmut/Huschka, Sabine: „Prolog“, in: Sabine Huschka (Hg.), *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld: transcript 2009, S. 7-22, hier S. 15.

14 Warburg, Aby: *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Herausgegeben von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink, Berlin: Akademie 2008. Vgl. dazu auch Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a.M.: Fischer 1995, S. 43 ff.

Zeit, Energie und Ort einer Bewegung sowie ihr räumlicher Verlauf sind zu komplex, als dass ein künstliches Gedächtnismedium sie angemessen wiedergeben könnte. Exakte Notationssysteme, wie z.B. die Kinetographie Labans, bilden hier zwar eine Ausnahme, aber nur Experten sind im Stande sie zu lesen. Darüber hinaus können sie zwar Anweisungen, aber keine Ausdrucksweisen vermitteln. Vor allem aber: das wichtigste Medium des Tanzes – der menschliche Körper – fehlt seinem künstlichen Gedächtnis. Tanzarchive behaupten damit, wie alle künstlichen Gedächtnismedien des Tanzes, einen Schwerpunkt, den sie nicht füllen können. In ihren Speichern klafft eine Lücke, durch die der Körper immer nur ahnbar, aber nie greifbar wird.

Deshalb stützt sich die Tanzpraxis zur Bewahrung und zur Ausübung ihres Wissens weniger auf externe Archive als vielmehr auf das natürliche Gedächtnis von Tänzern. Dieses natürliche Gedächtnis bewahrt zum einen motorische Mechanismen, zum anderen Phänomene wie Erinnerungen, Emotionen und Sachkenntnisse, die die Bewegungsabläufe durchdringen. Beides scheint ganz besonders im Tanz der persönlichen Vermittlung zu bedürfen, um sich ausbilden zu können. Gerade dort werden Informationen zur Bewegung über das natürliche Gedächtnis und damit über den Körper von Tänzern weitervermittelt. Dem folgend, sind es vor allem Tänzer selbst, die Erinnerungen an Tanz mit ihren natürlichen Gedächtnissen bewahren, rekonstruieren und an eine nächste Generation weitervermitteln.

Der Körper als Gedächtnismedium, der Informationen zu Bewegungen vermittelt, aber auch immer wieder transformiert und neu gestaltet, stellt den Tanz allerdings vor ein Problem. Im Vergleich zu den künstlichen Gedächtnismedien ist seine Kapazität weder unbegrenzt, noch ist er unbegrenzt haltbar. Der menschliche Körper ist für Störungen anfällig und auch verbessern oder perfektionieren lässt er sich nur in dem Maße, in dem dies die individuelle Anatomie erlaubt. Außerdem werden Bewegungen dadurch, dass sich deren Austragungsort in fortwährender Veränderung befindet, nie unverändert bleiben: Ein alter Tänzer tanzt ganz anders als ein junger.¹⁵

Wozu künstliche Gedächtnisse in der Lage sind – die unveränderte Bewahrung von Informationen und damit zusammenhängend ihr Schutz vor

15 Mit Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in diesem Buch immer auch die weibliche Form mitgemeint.

Entstellung – ist dem natürlichen Gedächtnis von Tänzern nicht möglich. Indem es vergänglich ist, verändert es sich ohne Unterlass. Die Qualität der Bewegungen bleibt dabei an den individuellen Körper gebunden und entzieht sich damit jeder Vereinheitlichung. Mit dem Sterben des Körpers geht sein jeweiliges Wissen verloren. In seiner letzten Konsequenz hinterlässt der Tanz damit keine künstlichen Spuren. Er ist die einzige Kunst, dessen Material nichts als der Körper und dessen Bewegungen ist und mit dem lebendigen Körper verschwindet auch die Bewegung, die er sichtbar werden ließ. Der Körper als Ort des Gedächtnisses lässt sich ebenso wenig erhalten, wie sich Bewegung in all ihrer Komplexität archivieren lässt. Dementsprechend schreibt Eva van Schaik: „Wenn auch die Bewegung und damit der Tanz als die älteste Gedächtniskunst von der menschlichen Art entwickelt und kultiviert wurde, es gelang dem Homo sapiens oder dem Homo ludens bis heute nicht, davon eine Archivierung aufzubauen.“¹⁶

So lässt sich beim ersten Nachdenken über das Gedächtnis und seine Medien zunächst eine erste Zweiteilung zwischen einem Gedächtnis, das zur menschlichen Existenz gehört, und einem Gedächtnis, das von Menschen veräußert wurde, vornehmen. Unter dem natürlichen oder internen Gedächtnis werden im Folgenden motorische und geistige Phänomene verstanden. Das natürliche Gedächtnis weist damit seinerseits eine Dichotomie auf, die Gegenstand der vorliegenden Studie ist. Das künstliche oder externe Gedächtnis hingegen besteht aus einer Vielzahl unterschiedlicher Informationsträger, die für die Bewahrung, Vermittlung und Aktualisierung von Erinnerungen sorgen und die nicht in einem Verhältnis direkter Abhängigkeit vom Menschen stehen. In der Unterscheidung von natürlichem und künstlichem Gedächtnis kommt vor allem eine Differenzierung des Ortes zum Ausdruck, an dem Erinnerung aktualisiert wird. Während künstlich-externe Gedächtnisse beständig sind, ist es das natürliche Gedächtnis nicht. Für den Tanz scheint das natürliche Gedächtnis eine besondere und besonders wichtige Aufgabe zu erfüllen. Eine Annahme, der in dieser Untersuchung weiter nachgegangen wird.

16 Schaik, Eva van: „Das kinetische Gedächtnis“, in: *Theaterschrift 8: Das Gedächtnis*, Brüssel: Colophon 1994, S. 170-194, hier S. 182.

Probennotiz 11.3.2010

Sacre hat nicht nur den einen Ort, an dem es entstand und an dem es seit 1975 am meisten getanzt wurde. Es gibt viele unterschiedliche Orte, an die es gebracht worden ist und die es danach wieder verließ. Nicht nur wir, die Tänzer, sind in dem Stück unentwegt in Bewegung, das Stück selbst reist durch die Welt und wird auf unterschiedlichen Bühnen der Welt und in verschiedenen Städten und Kulturen gezeigt. Wenn man uns sieht, in Zügen, in Flugzeugen, in Bussen oder Taxis, deutet nichts auf das hin, was wir mit uns bringen. Kein Instrument, kein Text, kein Gegenstand ist da, um anzuzeigen, was wir zeigen werden. Wir bringen vor allem uns und unsere Körper mit, die im Moment der Aufführung das Stück entfalten und es nach 35 Minuten wieder verschwinden lassen. Es ist ein unsichtbares Gut, das wir bringen, und es lässt sich überall erinnern.

ANSATZ, AUFBAU UND FRAGESTELLUNG DER STUDIE

Erinnerung findet, laut Johannes Odenthal, auf vier verschiedenen Ebenen statt: als Körpergeschichte im Sinne einer Naturgeschichte des Menschen, als Sozialisierung in einer Kultur, als Tanzgeschichte selbst oder als individuelle Körpergeschichte.¹⁷ Diese Untersuchung beschäftigt sich mit den unterschiedlichen Gedächtnisformen, wie sie innerhalb der Naturwissenschaft, der Philosophie und der Kulturwissenschaft definiert worden sind, und versucht, sie in der Tanzpraxis auszumachen. Sie wählt dazu als Ausgangspunkt nicht die Perspektive des Zuschauers, sondern die eines Tänzers, meiner Perspektive, die in kursiv gedruckten Texteingängen geschildert wird und der in der eingangs beschriebenen Einrichtung der Bühne im wahrsten Sinne des Wortes ‚der Boden bereitet‘ wurde. Sie nimmt eine persönliche Sicht als Anlass, eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema des Tänzergedächtnisses zu führen und geht dazu von der Erfahrung mit dem Stück *Le Sacre du printemps* aus, das ich zum ersten Mal im März 1993 getanzt habe und zum letzten Mal im Dezember 2010. In Form von praktischen Erfahrungsberichten, die aus der teilnehmenden Be-

17 Vgl. dazu Odenthal, Johannes: „Erinnern und Vergessen“, in: *ballettanz* 08/9 (2005), S. 28-31, hier S. 30.

obachtung entstanden sind, werden in der folgenden Untersuchung zum Gedächtnis von Tänzern Beispiele aus meiner Tanzpraxis angeführt, um sie als Praktiken des Erinnerns zu lesen. Sie werden natur- und geisteswissenschaftlichen Untersuchungen zum Gedächtnis zur Seite gestellt, um diese beispielhaft zu stützen oder zu ergänzen. Die Untersuchung wählt damit einen „radikal subjektiven Ausgangspunkt“¹⁸ und ist in dieser Hinsicht der Arbeit von Christiane Berger vergleichbar, die ihre individuellen Wahrnehmungen während der Aufführungen von William Forsythe und Saburo Teshigawara nutzte, um eine Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung tänzerischen Sinns zu führen. Im Gegensatz zu Christiane Bergers Arbeit nähere ich mich dem Gegenstand meiner Untersuchung aber nicht von der Seite des Aufnehmenden her, sondern von der des Ausführenden, wie z.B. Friederike Lampert in ihrer Arbeit über Improvisation im Tanz oder Pirkko Husemann in ihrer Dissertation zu den Choreographien von Thomas Lehmen und Xavier le Roy.¹⁹ In der vorliegenden Arbeit soll versucht werden, die körperliche Erfahrung während des Tanzens in einen theoretischen Diskurs um das Gedächtnis zu integrieren. Es soll auch beim Lesen der Untersuchung möglich sein, den Bezug zur Tanzpraxis im Blick zu behalten. Die praktische Annäherung an das Thema ‚Tanz und Gedächtnis‘ beschreibt das Gedächtnis in zwei unterschiedlichen Situationen: einerseits im ästhetischen Prozess, dem Moment, in dem *Sacre* vor einem Publikum erinnert und wahrgenommen wird, und andererseits in der Probensituation. Erneut ist also zu vermuten, dass es im Tanz um unterschiedliche Formen des Gedächtnisses geht: einem ersten Gedächtnis, das im Moment stattfindet und das wie das faszinierende Spiel des Lichts auf dem Torf von *Sacre* auch immer faszinierend und einmalig bleibt, und einem zweiten, das erworben wurde und das wiederholt, was es weiß.

Im ersten Kapitel werde ich mich zur Bearbeitung dieser Vermutung mit den Untersuchungen der Gehirnforschung auseinandersetzen und dabei

18 Berger, Christiane: *Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*, Bielefeld: transcript 2006, S. 13.

19 Lampert, Friederike: *Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung*, Bielefeld: transcript 2007; Husemann, Pirkko: *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld: transcript 2009.

insbesondere auf Untersuchungen mit Tänzern zum Thema Gedächtnis Bezug nehmen. Die Ebene der naturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung ist eine nicht mehr auszublenkende Ergänzung zum Denken und Sprechen über das Gedächtnis. Das Gedächtnis des Menschen korreliert mit einer physiologischen Grundlage. Diese lässt sich mit den Mitteln der Neurologie, der Biologie und der Kognitionswissenschaften untersuchen. Mit der Ausbildung des Gedächtnisses gehen z.B. neuronale Strukturveränderungen einher, die den Zusammenhang von Gedächtnis und Gehirn auf der physiologischen Ebene erhellen. Dieser Teil der Untersuchung beabsichtigt, einen Dialog zwischen neurowissenschaftlicher und introspektiver Sichtweise in Gang zu bringen und demonstriert, wie sich wissenschaftliche Erkenntnisse auf der tanzpraktischen Ebene wiederfinden lassen. Das Kapitel stellt darüber hinaus dar, wie das Gedächtnis aus der Sicht der Neurowissenschaften funktioniert, welche Gedächtnisformen an der Erinnerung beteiligt sind und legt einen besonderen Schwerpunkt auf die Bedeutung von Bewegung, der auch durch die Neurowissenschaften ein bedeutsamer Stellenwert eingeräumt wird.

Dass eine nur naturwissenschaftliche Auslegung des Gedächtnisses nicht ausreicht, um das Phänomen der Erinnerung zu klären, wird an der sogenannten „Erklärungslücke“²⁰ der Neurowissenschaften deutlich, die die subjektiven Eigenschaften der individuellen Erfahrung nicht mit physischen Konzepten erfassen kann und die von der Hirnforschung anerkannt wird. Hier können die Geisteswissenschaften – und innerhalb dieser insbesondere die Philosophie – zusätzliche Ansichten bereitstellen, da sie die Frage des Gedächtnisses aus der Innenperspektive reflektieren. Die Gegenüberstellung von Naturwissenschaft und Philosophie ist hierbei nicht als Ausspielen des naturwissenschaftlichen Bereiches gegenüber dem philosophischen zu verstehen, sondern beide Seiten sind, Manfred Frank, Professor für Philosophie in Tübingen, folgend, „eher wie zwei Seiten einer Münze“²¹. Diese beiden Seiten gehen jedoch von unterschiedlichen Grundannahmen zu der Funktion des Gehirns aus. Während für die Naturwissenschaften Bewusstsein und Gedächtnis Funktionen der Gehirnaktivität sind, findet sich in der

20 Vgl. dazu z.B. Pacherie, Élisabeth: „Mehr als Bewusstsein“, in: *Spektrum der Wissenschaft Spezial: Bewusstsein* 1 (2004), S. 6-11, hier S. 11.

21 Frank, Manfred: „Der Mensch bleibt sich ein Rätsel“, in: *DIE ZEIT* vom 27.8.2009, S. 52-53, hier S. 52.

Philosophie die Auffassung, dass das Gedächtnis unabhängig vom Gehirn zu denken ist. Besonders den auf den Tanz blickenden Wissenschaften stellt sich die Aufgabe, Tanz durch eine Synthese von Außen- und Innenperspektive zu beschreiben und damit beide Perspektiven zu berücksichtigen. Während die Naturwissenschaften einer Außenperspektive gerecht werden können, ist die Philosophie in der Lage, diese Sicht von innen her zu ergänzen.

Die philosophische Theorie, die ich für diese Perspektivierung heranziehen möchte, ist die Philosophie des französischen Denkers Henri Bergson, dessen Theorie des Gedächtnisses am Ende des 19. Jahrhunderts entstand. Da diese Untersuchung von einem subjektiven Ausgangspunkt bestimmt ist, habe ich Bergsons individualistische Konzeption des Gedächtnisses gewählt. Sie geht davon aus, dass Erinnerungen wesentlich subjektiv sind. Das Subjektive bzw. das Subjekt zeichnet sich laut Bergson vor allem dadurch aus, dass es durch eine zeitliche Dimension bestimmt wird, also durch eine vom Bewusstsein perzipierte unaufhaltsame Veränderung, wie sie im Tanz auf geistiger und körperlicher Ebene erfahren wird. Vom Subjekt aus zu denken, heißt bei Bergson, von dem Erleben der Zeit aus zu denken. Darin besteht die Gemeinsamkeit zwischen seiner Philosophie und dem Ansatz dieser Arbeit, denn auch sie geht von erlebter Körperzeit aus. In der Auseinandersetzung mit Bergsons Philosophie steht dabei nicht im Vordergrund, wie das Gedächtnis funktioniert, sondern welchen Stellenwert es für die Erfahrung besitzt. Bergsons sogenanntes ‚dualistisches‘ System von Materie und Geist, Gegenwart und Vergangenheit sowie vorstellendem und wiederholendem Gedächtnis bietet einer am Tanz interessierten Gedächtnisforschung Denkmöglichkeiten an, wie sich der Prozess des Gedächtnisses auf der körperlich-geistigen Ebene fassen lassen kann. Der von Bergson getroffene Unterschied zwischen einem Gedächtnis, das vorstellt, und einem Gedächtnis, das wiederholt, findet sich dabei sowohl in den Neurowissenschaften als Begriffspaar explizites bzw. implizites Gedächtnis wieder als auch im Tanz als Tanztechnik – verstanden als das körperlich memorierte Wissen von Tänzern – und als Tanzausdruck – verstanden als die Vorstellungen, die der körperlichen Bewegung zugrunde liegen oder die mit ihr einhergehen.

Während Bergson das Gedächtnis vom individuellen Bewusstsein aus denkt und für eine subjektivistische Gedächtniskonzeption steht, begreift die Kulturwissenschaft das Gedächtnis des Einzelnen als ein Gedächtnis,

das Teil eines umfassenderen, kollektiven Gedächtnisses ist. Neben Aby Warburgs Konzeption eines Gedächtnisses, das sich in affektgeladenen Bildern niederschlägt, entwarf Maurice Halbwachs seine Theorie des ‚sozialen Gedächtnisses‘²² und bereitete damit den Begriff des ‚kulturellen Gedächtnisses‘ vor, der von der Literaturwissenschaftlerin und Anglistin Aleida Assman und dem Ägyptologen Jan Assmann Ende der 1980er Jahre geprägt wurde.²³ Mit Bergson lässt sich zwar das Gedächtnis als individuelle Erfahrung erklären, nicht aber sein sozialer Bezugsrahmen und damit seine Vermittlung. Da gerade im Tanz Informationen weniger durch Schrift als vielmehr durch den persönlichen Kontakt von Tanzlehrer und Tanzschüler, Choreograph und Tänzer sowie zwischen Tänzern untereinander ausgetauscht werden, ist es notwendig, einen Blick auf das ‚kollektive Gedächtnis‘ zu werfen. Es zeigt sich, laut Assmann, in kommunikativen und kulturellen Bezügen.²⁴ Während das ‚kommunikative Gedächtnis‘ unmittelbar mit der individuellen Biographie in Zusammenhang steht, wie z.B. das Generationen-Gedächtnis, steht das ‚kulturelle Gedächtnis‘ zur „wiederholten Einübung und Einweisung“²⁵ bereit und stellt eine vom Einzelnen unabhängige Form des Gedächtnisses dar. Tanz, so eine Vermutung, stellt sich aus dieser Perspektive als kulturell-künstlerische Praxis dar, in der kommunikatives und kulturelles Gedächtnis ineinander übergehen. Während mit Bergson in dieser Untersuchung gezeigt werden soll, inwieweit der Tanz für die Erfahrung des Gedächtnisses im Sinne einer körperlich-geistigen Aktivität stehen kann, soll mit den Begriffen ‚kommunikatives‘ bzw. ‚kulturelles Gedächtnis‘ ergänzend erläutert werden, wie sich das Gedächtnis von Tänzer zu Tänzer fortsetzt und erhalten bleibt. Am Phänomen Tanz, so lautet demnach eine Untersuchungshypothese, kann die Beziehung

22 Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Berlin/Neuwied: Luchterhand 1966.

23 Vgl. Assmann, Jan/Hölscher, Tonio (Hg.): *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988; Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des Gedächtnisses*, München: Beck 1999.

24 Vgl. Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München: Beck 1992, S. 20.

25 Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Assman/Hölscher, *Kultur und Gedächtnis* (1988), S. 9-19, hier S. 9.

zwischen einem kommunikativen und einem kulturellen Gedächtnis aufgezeigt werden.

Im vierten Teil der Untersuchung möchte ich die in den ersten drei Kapiteln behandelten Aspekte des Gedächtnisses in der Tanzpraxis wiederfinden. Das soll anhand der Jooss-Leeder-Methode geschehen, einer Bewegungsschule, die von dem Mitbegründer der *Folkwangschule* Kurt Jooss und seinem Partner Sigurd Leeder entwickelt wurde. Die Jooss-Leeder-Methode beruht auf der Theorie von Rudolf von Laban und setzt Labans Forschung zu Bewegung und Raum in Übungen und Bewegungsabfolgen um. Gleichzeitig geht sie über eine reine Körpertechnik hinaus, indem sie die Ausdrucksabsicht hinter der Körperbewegung thematisiert. Dem Bezug zwischen Bewegung und Erinnerung sowie dem Wirkungszusammenhang zwischen Motorik und Vorstellung begegnet man also besonders in dieser Methode der Tanzausbildung. Sie hat einen bedeutsamen Einfluss auf *Le Sacre du printemps* ausgeübt, jenem Stück also, das der Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist und das die gesamte Arbeit beispielgebend durchzieht. Pina Bausch stand als Schülerin und später als Tänzerin und Mitarbeiterin von Kurt Jooss in direktem Kontakt zu dieser Bewegungsschule und integrierte das darin angesammelte Wissen in ihre eigene Bewegungssprache. Die erkenntnisleitende Frage des Kapitels lautet daher: Wenn es unterschiedliche Formen des Gedächtnisses gibt, wie finden sich diese auf der Ebene der Tanzpraxis wieder und was sind ihre Inhalte? Zur Behandlung dieser Fragestellung werden zum einen die motorischen Grundlagen der Jooss-Leeder-Methode dargestellt, zum anderen fragt das Kapitel nach den expliziten Gedächtnisinhalten der Jooss-Leeder-Methode, ihrer Geschichte, ihrer Vermittlung und ihren Prinzipien. Die Jooss-Leeder-Methode ist noch heute eine Grundlage der Tanzausbildung an der *Folkwang Universität der Künste* in Essen. Der vierte Teil versteht sich damit auch als die Darstellung eines Tanzwissens, das gelebt und praktiziert wird und weiterhin in Fortschreibung begriffen ist. Als Beitrag zu einem künstlichen Gedächtnis des Tanzes im Medium der Schrift kann auch der vierte Teil kein Bewegungswissen bewahren, wohl aber dazu beitragen, dass dieses in Bewegung bleibt und immer wieder neu erinnert wird.

Die Untersuchung soll zeigen, dass Tanzen als Gedächtnisbildung, Gedächtniserfahrung und Gedächtnisvermittlung begriffen werden kann. Sie stellt ein bisher noch nicht erprobtes Modell der Kombination von Praxis

und Theorie dar, indem sie Erfahrungsberichte, wissenschaftlichen Diskurs und Darstellung einer Tanzmethode vereint.

MATERIAL UND METHODISCHES VORGEHEN

Vergleichbar mit Roland Barthes, dessen Wunsch es war zu wissen, was Photographie „an sich“²⁶ ist, ist diese Dissertation von dem Interesse geleitet zu erfahren, was ein Wesensmerkmal von Tanz in seinem Bezug zum Gedächtnis sein könnte.

Der erste Teil nimmt zur Bestimmung des Gedächtnisses im Tanz eine Auswertung der naturwissenschaftlichen Forschung vor. Hilfreich war dabei die Textsammlung des Seminars *Sozialwissenschaftliche und neurowissenschaftliche Perspektiven* unter der Leitung von Gabriele Klein und Hans Kolbe, das im Wintersemester 2008/2009 im *Fachbereich Bewegungswissenschaft der Universität Hamburg* stattfand. Da eine vollständige Darstellung der Untersuchungen zum Gedächtnis den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, habe ich denjenigen Untersuchungen besondere Aufmerksamkeit zukommen lassen, die sich ausdrücklich mit Tanz und Tänzern beschäftigen: den Arbeiten der Biologin Bettina Bläsing und des Sportpsychologen Thomas Schack von der *Universität Bielefeld*, der Kognitionswissenschaftlerin und Psychologin Corinne Jola, der englischen Neuropsychologin Beatriz Calvo-Merino, Emily Cross vom *Dartmouth College* in New Hampshire sowie der Untersuchung des Tänzers und Psychologen Guido Orgs von der *Universität Düsseldorf*. Die Auseinandersetzung mit dem Thema der Spiegelneurone erfolgte hauptsächlich in Bezug auf die Arbeiten des italienischen Professors für Physiologie Giacomo Rizzolatti, dessen Entdeckung der ‚Spiegelneurone‘ eine der großen wissenschaftlichen Leistungen der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts war.

Dem Zielvorhaben entsprechend, Wesensmerkmale des Gedächtnisses im Tanz ausfindig zu machen, ist eine Bezugnahme auf Bergsons Philosophie naheliegend, da das Aufzeigen von Wesensunterschieden bei Bergson ein maßgebliches methodisches Vorgehen ist. Irrtümlicher Weise wird Bergsons Philosophie oft als ‚Dualismus‘ interpretiert, obwohl es Bergson darum geht, Wirkungszusammenhänge aufzuzeigen. Indem die vorliegende

26 Barthes, Roland: *Die helle Kammer*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985, S. 11.

Untersuchung zwischen zwei grundlegenden Formen des Gedächtnisses unterscheidet und sie in der Praxis aufsucht, folgt auch sie einer Zweiteilung des Gedächtnisses, bei der es ebenfalls darum geht, die Beziehung zwischen den beiden Gedächtnisformen zu beschreiben und die nicht mit einem ‚Dualismus‘ zu verwechseln ist. Ziel der Auseinandersetzung mit Bergson ist es, Erinnerung und Gedächtnis im Tanz mit seiner Philosophie auszudeuten. Methodisch relevant ist hier die Konzentration auf eine Philosophie, in deren Zentrum der Begriff der Bewegung steht und die deshalb für den Tanz und die Tanzwissenschaft von Interesse sein muss. Da ein Denken am Leitfaden der Bergson’schen Philosophie in der Tanzwissenschaft bisher kaum erfolgt ist, will diese Untersuchung dazu beitragen, Bergsons Bedeutung als Bewegungsphilosoph zu stärken. Zweifellos wäre es möglich, das Phänomen Tanz mit anderen philosophischen Konzepten als denen Bergsons zu beleuchten. Ein Denken am Leitfaden anderer Philosophien entlang würde dann zu anderen Ergebnissen führen.²⁷

Komplementäre Gedächtnisformen werden auch in der Auseinandersetzung mit soziokulturellen Gedächtnismodellen beschrieben. Da eine gesellschaftlich-kulturwissenschaftliche Lesart von Gedächtnis im Tanz häufig erfolgt, werden diese Überlegungen zum Überlieferungs- und Vermittlungsgeschehen im Tanz weniger allgemein, als vielmehr eng am praktischen Beispiel *Le Sacre du printemps* angestellt. Dabei werden nicht nur Maurice Halbwachs’ und Jan Assmanns Theorien zum kollektiven bzw. kulturell-kommunikativen Gedächtnis auf Tanz angewendet, sondern es kommt darüber hinaus auch zu einer aufführungsgeschichtlichen Reflexion von Nijinskys Choreographie.

Das vierte Kapitel dieser Studie folgt dem Gedanken Bergsons von einander komplementären, aber doch zu unterscheidenden Gedächtnisformen weiter, eine Zweiteilung, die auch in der Tanzpraxis nicht trennscharf er-

27 Vgl. Fischer, Miriam: *Denken in Körpern. Grundlegung einer Philosophie des Tanzes*, Freiburg/München: Alber 2010, S. 8. Allerdings merkt Fischer in ihren Vorbemerkungen an, im Fokus der Untersuchung stehe nicht der Tanz, „sondern die Suche nach einer Philosophie, die dem Phänomen des Tanzes gerecht zu werden vermag.“ Fischer nähert sich dem Tanz vor allem vom Text her und untersucht unter anderem die Schriften von René Descartes, Edmund Husserl, Maurice Merleau-Ponty und Jean-Luc Nancy hinsichtlich ihrer Anwendbarkeit auf den Tanz.

folgen kann, die für diese Arbeit aber als methodisch begründete Reduktion aufgegriffen wurde. Das Thema ‚Gedächtnis im Tanz‘ wird in dem Kapitel exemplarisch an einer Tanztechnik dargestellt. Dieser näherte ich mich durch ein zweijähriges Aufbaustudium der Tanzpädagogik, das die Theorie und Praxis der Jooss-Leeder-Methode zum Gegenstand hatte. Meine seit 2007 ausgeübte Tätigkeit als Dozent für Zeitgenössischen Tanz, die auf den Prinzipien der Jooss-Leeder-Methode beruht, ermöglichte mir auch hier eine Innenperspektive. Eine umfangreiche Sammlung von DVDs aus dem Tanzarchiv der *Folkwang Universität der Künste*, die die Unterrichtsstunden von Hans Züllig, Jean Cébron und Lutz Förster zeigen, war für die Darstellung der Jooss-Leeder-Methode eine unerlässliche Ergänzung. Da ich an vielen Trainingsstunden dieser drei Pädagogen teilnahm, konnte ich auch auf meine persönlichen Erinnerungen an ihren Unterricht zurückgreifen. Zusätzlich ermöglichten mir Besuche bei dem ehemaligen Tänzer vom *Folkwang-Ballett*, Eckard Brakel, ein lebendiges Bild von dem Bewegungsmaterial Kurt Jooss’ zu gewinnen. Der Schwerpunkt bei den Zusammenkünften mit Eckard Brakel lag auf der Arbeit im Tanzsaal, wo er mir Unterrichtsstunden gab, die sich an das Bewegungsvokabular von Kurt Jooss anlehnten. Seine Berichte über die Arbeit von Kurt Jooss und sein von ihm entwickeltes Ordnungsprinzip *Deutscher Moderner Tanz* dienten mir als zusätzliches Informationsmaterial zur Darstellung der Jooss-Leeder-Methode. Der Analyseleitfaden vom *Tanzplan Deutschland* zum Forschungsprojekt Tanztechnik war eine ergänzende Anregung.²⁸ Ich habe mich bei der Darstellung der Jooss-Leeder-Methode aber nicht an die vom *Tanzplan* ausgearbeiteten Forschungsfragen gehalten, sondern eine eigene Schwerpunktsetzung gefunden, die sich an die von Jooss gekennzeichneten Richtlinien eines modernen Tanzunterrichts anlehnt.²⁹

28 Vgl. Diehl, Ingo/Lampert, Friederike: „Leitfaden für die Analyse und Moderation“, in: Dies., *Tanztechniken 2010. Tanzplan Deutschland*, Leipzig: Henschel 2011, S. 24-27. Dort sind 84 Forschungsfragen aufgelistet, die in Bezug auf die jeweilige Tanztechnik von verschiedenen Forschungsteams bearbeitet wurden.

29 Jooss, Kurt: „Exposé. Über den Aufbau einer deutschen Tanzakademie“, in: Markard, Anna und Hermann, Jooss. *Dokumentation von Anna und Hermann Markard*, Köln: Ballett-Bühnen-Verlag Rolf Garske 1985, S. 150-155, hier S. 152.

Ebenso wie Roland Barthes seine Bemerkungen zur Photographie nicht ausschließlich mit dem analytischen Blick der Wissenschaft, der auf Distanz geht, schrieb, sondern mit einem Blick, der sich an das bindet, was er sieht, so befragte ich immer wieder meine Erinnerung, was sie mir über das Gedächtnis im Tanz ins Bewusstsein zu rufen vermag. Das Ergebnis dieser Selbstbefragung sind Tagebucheinträge, die über den Zeitraum von drei Jahren entstanden sind. Darin werden zum einen die Proben im Tanzsaal beschrieben, zum anderen kommen persönliche Eindrücke während der Aufführungen von *Le Sacre du printemps* zur Darstellung. Ich habe darüber hinaus auch Gespräche zwischen Tänzern aufgeschrieben, wenn sie mir für den Zusammenhang von Erinnerung und Bewegung wichtig zu sein schienen. Einige kurze Notizen und Eindrücke von Tournéeen sind ebenfalls zwischen die theoretischen Ausführungen eingefügt. Die Erfahrungsprotokolle wurden unmittelbar nach den Proben oder den Aufführungen verfasst, damit ein möglichst ‚frischer‘ Eindruck meiner Erfahrungen festgehalten werden konnte.

Es ist ein in den Wissenschaften gängiges Verfahren, Erfahrungen anderer Menschen zum Gegenstand des wissenschaftlichen Interesses zu machen. Auch die Tanzwissenschaft fußt nach wie vor maßgeblich darauf, dass Tanzwissenschaftler aus dem Bereich der Literatur, der Theater- und Medienwissenschaft oder der Soziologie auf die künstlerische Tanzpraxis und damit auf die Erfahrung von Tänzern blicken, um den „Sinn ihrer Erfahrungen zu rekonstruieren“³⁰. Sprechen und Schreiben über Tanz sind etwas anderes als das Tanzen selbst. Tänzer ergreifen eher selten das Wort und noch weniger gehen sie dazu über, sich wissenschaftlich mit Tanz zu befassen. Die erfahrungsreiche Perspektive von Tänzern findet infolgedessen nur selten Eingang in eine theoretische Reflexion von Tanz. Die vorliegende Studie ist dem Feld einer ‚Qualitativen Forschung‘ zuzuordnen, die, Uwe Flick folgend, den Anspruch hat, „Lebenswelten ‚von innen heraus‘ aus der Sicht der handelnden Menschen zu beschreiben“³¹. Viele Menschen

30 Honer, Anne: „Lebensweltanalyse in der Ethnographie“, in: Uwe Flick/Ernst von Kardorff/Ines Steinke (Hg.), *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000, S. 194-204, hier S. 195.

31 Flick, Uwe/Kardorff, Ernst von/Steinke, Ines: „Was ist qualitative Forschung? Einleitung und Überblick“, in: Flick/Kardorff/Steinke, *Qualitative Forschung* (2000), S. 13-29, hier S. 14.

haben Aufführungen von Tänzern auf der Bühne gesehen, doch das Geschehen in den Proben, welche Informationen und Erinnerungen unter Tänzern dabei ausgetauscht werden, bleibt allein den Mitgliedern einer Tanzkompanie vorbehalten. Demgegenüber sind Tänzern die Deutungsmuster, die zum Verständnis der von ihnen produzierten und erlebten sozialen Wirklichkeit führen, wenig bekannt. Die qualitative Forschungsarbeit, als die sich diese Studie auch versteht, versucht Teilnahme und Beobachtung miteinander zu verbinden und will sowohl praktische als auch theoretische Erkenntnisgewinne zum Forschungsgegenstand des Gedächtnisses im Tanz erzielen. Die Studie nimmt die Herausforderung an, tanzpraktisches Wissen an ein wissenschaftliches Expertenwissen anschlussfähig zu machen. Ziel dieses Vorgehens ist es, das Denken, Sprechen und Schreiben über Tanz voranzubringen und eine Annäherung zu finden, die dem besonderen Gegenstand dieser sprachlosen Kunst angemessen ist. Weil die Studie über besondere ‚Daten‘ verfügt, kann sie einen „phänomenologischen Beitrag zur Erschließung und Rekonstruktion des Forschungsgegenstandes stellen“³². Die ‚besonderen Daten‘ sind meine Erfahrungen, die ich im Tanztheater Wuppertal und den Aufführungen und Proben von *Le Sacre du printemps* gesammelt habe. Dadurch stellten sich mir viele methodische Probleme der ‚Datenerhebung‘ nicht. Weder musste ich eine Rolle erlernen, noch Vertrauensbeziehungen aufbauen, noch Informanten gewinnen oder mich komplizierter technischer Geräte bedienen. Ich war Tänzer der Kompanie, tat, was ich ohnehin tat, und schrieb das Erlebte auf. Dabei folgte ich allerdings keinen standardisierten Protokollverfahren, Interviewleitfäden oder Transkriptionsregeln. Das durch die Teilnahme erworbene und in die Studie eingeflossene Wissen ist analog zu Daten und Ergebnissen einer qualitativen Sozialforschung ein Wissenstypus eigenen Charakters. Es ist – um Ernst von Kardorffs Formulierung aufzugreifen – „eher plural und spezifisch als normativ und universell, es ist eher fragmentarisch, vielfältig verzweigt und vernetzt als geschlossen, es ist eher offen für alternative Sichtweisen als resultathaft, und es ist eher reflexiv als dogmatisch“³³. Die Ethnographien sind Protokolle meines persönlichen Erlebens und besitzen keine Allgemeingültigkeit für Tänzer, die *Sacre* tanzen und sich, grundsätzlicher ge-

32 Honer, Anne: „Lebensweltanalyse in der Ethnographie“, in: Ebd., S. 200.

33 Kardorff, Ernst von: „Zur Verwendung qualitativer Forschung“, in: Ebd., S. 615-622, hier S. 618-619.

sprochen, an Bewegungen erinnern. Sie erfüllen daher nicht das Kriterium der Objektivität, ein Begriff, der – wie die damit verbundenen Begriffe von Reliabilität und Validität auch – in den Sozialwissenschaften umstritten ist und sehr unterschiedlich verstanden und beurteilt wird.³⁴ Die Ethnographien sollen vielmehr dazu beitragen, Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung und philosophischer ‚Spekulation‘³⁵ in der Praxis zu veranschaulichen. Sie erscheinen in der Arbeit in einem kursiv abgesetzten Schrifttyp. Im günstigsten Falle werden sie für den Leser nachvollziehbar sein und das phänomenologische Wissen über das Gedächtnis im Tanz zu verfeinern helfen.

Das Schreiben aus der Praxis heraus führte zuweilen zu einem ‚Dilemma‘, das sich mit Roland Barthes auch als das ‚Hin-und-Hergerissen-Sein‘ zwischen zwei Sprachen beschreiben lässt: zwischen der Sprache des Ausdrucks und der Sprache der Kritik.³⁶ Die Sprache des Ausdrucks bringt, laut Barthes, das Subjekt zum Vorschein, die Sprache der Kritik benennt Kategorien und Prinzipien. Dieses in der Feldforschung bekannte ‚Dilemma‘³⁷ habe ich durch das Verfassen der zwei unterschiedlich formatierten Textsorten zum Ausdruck gebracht. Dadurch ergeben sich auf der formalen Ebene des Textes ‚Leerstellen‘, Absätze also, die den Leser auffordern zu ‚springen‘. Der Begriff der Leerstelle wurde von Wolfgang Iser eingeführt,

34 Steinke, Ines: „Gütekriterien qualitativer Forschung“, in: Ebd., S. 319-331, hier S. 319 f.

35 Der Begriff der ‚Spekulation‘ wird hier und im Folgenden im Sinne von Henri Bergson gebraucht. Diesem Verständnis des Begriffs folgend, bezeichnet die ‚philosophische Spekulation‘ eine Umstellung der Aufmerksamkeit, die nicht die quantifizierenden Größen, wie Zahlen und Messungen, sondern die qualitativen Zustände, wie die des Bewusstseins, in den Blick nimmt. Vgl. Bergson, Henri: *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt/Rotbuch Verlag 1993, S. 158 f.

36 R. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 16.

37 Flick, Uwe: *Qualitative Forschung. Theorie, Methoden, Anwendung in Psychologie und Sozialwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995, S. 163. Auch Pirkko Husemann bringt diesen Sachverhalt zu Beginn ihrer Dissertation zur Sprache und sieht sich zuweilen an der Grenze zur Wissenschaftlichkeit, dafür aber sich auch der „Ebene der künstlerischen Arbeit in Richtung Theorie“ nähernd. Vgl. P. Husemann: *Choreographie als kritische Praxis*, S. 33-34.

um die Unbestimmtheit fiktionaler Texte zu markieren. Er wird von ihm als Kommunikationsbedingung für die Interaktion zwischen Text und Leser verstanden, weil Leerstellen den Leser dazu auffordern, unformulierte Beziehungen zwischen Textstellen herzustellen.³⁸ Das, was für die Kommunikation zwischen Text und Leser bei fiktionalen Texten Voraussetzung ist, ist auf der inhaltlichen Ebene von Sachtexten nicht angebracht. Auf der formalen Ebene jedoch kann dieser Sprung die Kommunikation von Theorie und Praxis bewirken. Der Sprung auf der formalen Ebene des Textes, der beim Lesen dieser Untersuchung immer wieder vollzogen werden muss, beabsichtigt eben dieses: Als besonderer methodischer Zugriff auf das Thema ‚Tanz und Gedächtnis‘ soll der Bezug zwischen Tanzpraxis und Tanzwissenschaft, also zwischen einer Innen- und einer Außenperspektive hergestellt werden.

Die nachfolgende Übersicht dient dazu, die ausgewählten Beispiele aus Proben und Aufführungen von *Le Sacre du printemps* in den Stückverlauf einzuordnen. Ich habe diese Übersicht aus Peter M. Boenischs Tabelle entwickelt, der sie seinerseits in einer Seminarübung gewonnen hat.³⁹ Die Bezeichnungen der einzelnen Sequenzen sind die Bezeichnungen, die die jeweiligen Sequenzen während der Proben des Stückes haben, hier aus der Perspektive der männlichen Tänzer heraus. Die Zeitangabe bezieht sich auf die Orchestereinspielung von Pierre Boulez, die das Wuppertaler Tanztheater zur Aufführung von *Le Sacre du printemps* benutzt. Ich gehe in der Verwendung der Beispiele im Verlauf der Arbeit nicht chronologisch vor, sondern füge sie dort ein, wo sie mir den Zusammenhang zwischen Tanz und Gedächtnis zu klären scheinen und wo sie als Beispiele für dargestellte Beobachtungen dienen können. Manche Sequenzen oder Situationen werden mehrfach und unter unterschiedlichen Gesichtspunkten beschrieben. Wiederholung und Differenz sind insofern Stilmittel der Probenstagebücher. Die Tagebucheinträge lassen sich dabei nicht nur als Beispiel für den sie

38 Vgl. Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*, München: Fink 1976, S. 283-284.

39 Vgl. Boenisch, Peter M.: „Tanz als Körper-Zeichen: Zur Methodik der Theater-Tanz-Semiotik“, in: Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein (Hg.), *Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs „Le Sacre du Printemps“*, Bielefeld: transcript 2007, S. 29-45, hier S. 37-38.

umgebenden Kontext lesen, sondern fordern vielmehr zur Bezugnahme auf unterschiedliche Theoriekomplexe auf.

Tabelle 1: Le Sacre du printemps/Erster Teil: Die Anbetung der Erde

Sequenz	Zeit	Bezeichnung	Satz in der Partitur
1	0:00	Sylvia auf dem Tuch	„Introduktion“
2		Auftritt Frauen	
3	3:34	Frauentanz	„Die Vorboten des Frühlings – Tanz der jungen Mädchen“
4	4:52	Reinlaufen Männer	
5	5:17	Fünf Männer	
6	5:37	Auftritt alle Männer	
7	5:52	Große Stelle	
8		Solo Azusa	„Entführungsspiel“
9	6:17	Erste Männerdiagonale	
10	7:57	Bodenstelle	
11	8:43	Kreis	„Frühlingsreigen“
12	11:50	Männer um Sylvia	
13	12:09	Die Neun	„Spiele der rivalisierenden Stämme“
14	12:33	Die Sieben	
15	13:09	Zweite Männerdiagonale	
16	13:33	Jetédiagonale	
17	14:28	Köpfe	„Prozession des alten Weisen“
18	15:15	Chaos	„Tanz der Erde“

Tabelle 2: *Le Sacre du printemps*/Zweiter Teil: Das Opfer

19	16:34	Frauenteil	„Introduktion“
20		Stehen hinten	
21	20:01	Nach vorne gehen	„Mystischer Reigen der jungen Mädchen“
22	21:45	Stehen vorne	
23	23:50	Die Elf	
24	23:58	Erste Lifts	„Verherrlichung der Auserwählten“
25	24:33	Alle zusammen vor	
26	25:11	Zweite Lifts	
27	25:40	Fünf Männer	„Anrufung der Ahnen“
28	27:04	Poonastelle	„Rituelle Handlung der Ahnen“
29	27:53	Große Stelle 2	
30	28:33	Stampfen	
31	29:42	Opfertanz	„Opfertanz“

FORSCHUNGSSTAND: TANZ UND GEDÄCHTNIS

Das Thema ‚Tanz und Gedächtnis‘ wurde bereits auf dem ersten, neu ins Leben gerufenen *Tanzkongress 2006*, der unter dem Motto *Wissen in Bewegung* in Berlin stattfand, diskutiert.⁴⁰ Die Tanzforschung greift damit ein Thema auf, das in den Kulturwissenschaften seit Ende der 1980er Jahre einen enormen Aufschwung erfahren hat, nämlich das des Gedächtnisses. Hier sind vor allem Jan und Aleida Assmann als diejenigen Wissenschaftler zu nennen, die den Begriff des kollektiven Gedächtnisses erneut in den geisteswissenschaftlichen Diskurs eingebracht haben. Allerdings stehen nicht der Körper und seine Bewegungen, sondern Sprache und Schrift im Zentrum ihrer Forschung und gerade zu dem Verhältnis von Körper und

40 Der unter dem gleichen Titel erschienene Sammelband umfasst eine Auswahl der beim Tanzkongress gehaltenen Vorträge. Vgl. Gehm/Husemann/Wilcke, *Wissen in Bewegung* (2007).

Gedächtnis können von der Tanzforschung wichtige Anregungen eingebracht werden.

In fünf Veranstaltungen wurde auf dem *Tanzkongress 2006* gefragt, wie sich Tanz-Geschichten schreiben lassen (Gabriele Brandstetter), wie der Körper als Gedächtnisort erschlossen werden kann (Inge Baxmann) und wie Tänzer bei der Rekonstruktion von Choreographien vorgehen und sich Bewegungsmaterial aneignen (Susanne Linke und Martin Nachbar anhand von Dore Hoyers *Affectos Humanos*). Darüber hinaus stellte die Tanzwissenschaftlerin Claudia Jeschke am Beispiel der Rekonstruktion von Nijinskys *L'Après-midi d'un Faune* dar, wie Bewegung und Körper zum Medium funktionalisiert werden und mit anderen Medien interagieren. Schließlich berichtete die Repetitorin vom *George Balanchine Trust*, Colleen Neary, über die Arbeit mit George Balanchine. In dem Tagungskontext konnten somit vier grundlegende Ansätze einer Gedächtnisforschung im Tanz benannt werden, die im Folgenden kurz skizziert werden sollen. Ergänzend dazu soll der Beitrag dieser Arbeit verdeutlichend vorgestellt werden.

Ein erster Ansatz beschäftigt sich mit dem Verhältnis von Tanz und Text. Dieses Verhältnis wurde seit Mitte der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts z.B. von Gabriele Brandstetter untersucht, indem sie Körperbilder und Raumfiguren des modernen Tanzes zu literarischen Ausdrucksmitteln in Beziehung setzte.⁴¹ Gabriele Klein zeigte am Beispiel des Techno, dass Sprache und Text die Wirklichkeit nicht repräsentieren, „sondern diese im Medium der Sprache erst geschaffen wird“.⁴² Seitdem beschäftigt sich die Tanzforschung intensiv mit der Frage, wie wir über Tanz denken, sprechen, schreiben, lesen oder ihn aufzeichnen können, in anderen Worten, wie Tanz auf gedanklicher, verbaler, schriftlicher und medialer Ebene erinnert werden kann. Zu dieser Frage haben Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein einen aus einer Tagung hervorgegangenen Sammelband herausgebracht, der unterschiedliche methodische Herangehensweisen der Tanzforschung und anderer Disziplinen anhand von Pina Bauschs *Le Sacre du printemps* präsentiert.⁴³ Auch Sabine Huschkas Sammelband *Wissenskultur Tanz* un-

41 Vgl. G. Brandstetter: *Tanz-Lektüren*.

42 Klein, Gabriele: *Electronic Vibration. Pop Kultur Theorie*, Frankfurt a.M.: Rogner und Bernhard bei Zweitausendeins 1999, S. 11.

43 Brandstetter/Klein, *Methoden der Tanzwissenschaft* (2007).

tersucht Vermittlungswege und -akte von Tanzwissen und fasst unterschiedliche Perspektiven auf ein sogenanntes ‚Tanzwissen‘ zusammen.⁴⁴ Ebenso verfährt der Sammelband *Konzepte der Tanzkultur*, der anthropologische, bildungstheoretische, kultursoziologische, politische und ästhetische Zugänge zum Tanz skizziert und methodische Zugänge zur Tanzwissenschaft bündelt.⁴⁵ Der Theaterwissenschaftler Gerald Siegmund richtet seinen Fokus seit jeher auf den Zusammenhang von Gedächtnis und Theater. Bereits seine Dissertation erscheint 1996 unter dem Titel *Theater als Gedächtnis*. Siegmund stellt darin unter Bezugnahme auf die Kategorien der Psychoanalyse die These auf, dass Gedächtnis und Einbildungskraft Synonyme seien.⁴⁶ In seiner Habilitationsschrift *Abwesenheit* setzt Siegmund dann die Auseinandersetzung mit dem Themenkreis des Gedächtnisses unter dem Leitbegriff der Abwesenheit und anhand der Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Choreographen fort.⁴⁷ Ein weiterer Beleg für Siegmunds Interesse an dem Zusammenhang zwischen Gedächtnis und Tanz ist ein Aufsatz in dem bereits erwähnten Sammelband *Konzepte der Tanzkultur* zum Körpergedächtnis im Tanz.⁴⁸ Zusammenfassend kann man diesen Forschungszweig als einen Zugang betrachten, der sich schreibend dem Phänomen des Tanzens nähert und die künstlerische Praxis beschreibend und analysierend ergänzt und kommuniziert. Zweifellos stellen Texte zum Tanz einen unverzichtbaren Beitrag zur Aufrechterhaltung eines künstlichen Tanz-Gedächtnisses dar, indem sie, wie Gabriele Klein formuliert, „die Wahrnehmung und die Erfahrung des Zuschauers ebenso wie die öf-

44 Huschka, *Wissenskultur Tanz* (2009).

45 Bischof, Margrit/Rosiny, Claudia (Hg.): *Konzepte der Tanzkultur. Wissen und Wege der Tanzforschung*, Bielefeld: transcript 2010.

46 Vgl. Siegmund, Gerald: *Theater als Gedächtnis. Semiotische und psychoanalytische Untersuchungen zur Funktion des Dramas*, Tübingen: Narr 1996, S. 311 f.

47 Siegmund, Gerald: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart*, Bielefeld: transcript 2006.

48 Siegmund, Gerald: „Archive der Erfahrung, Archive des Fremden. Zum Körpergedächtnis des Tanzes“, in: Bischof/Rosiny, *Konzepte der Tanzkultur* (2010), S. 171-179.

fentliche Rezeption des Tanzes“⁴⁹ zu registrieren, auszuformulieren und zu bewahren helfen. Gemeinsam ist ihnen aber auch, dass sie oftmals zwar die Methodenvielfalt innerhalb der tanzwissenschaftlichen Forschung aufzeigen, die erfahrungsreiche Perspektive von Tänzern aber nur am Rande integrieren.

Hierin ist der Beitrag dieser Studie zu sehen, der die in der Tanzwissenschaft dominierende Perspektive des Zuschauers um die Perspektive der professionellen, tänzerischen Erfahrungswelt zu ergänzen sucht. Nicht ausschließlich im Interesse des Zuschauers, sondern auch im Interesse der Tanzpraxis soll hier ein Beitrag dazu geleistet werden, wie wir über Tanz denken und sprechen können. Ein zentraler Ansatz dieser Arbeit ist die Verbindung von Kunst und Wissenschaft sowie von Praxis und Theorie. In der Begegnung sprechen auch Tänzer, Choreographen und Tanzpädagogen bei ihrer täglichen Arbeit mit Kollegen, Angestellten, Schülern, Studenten, Journalisten oder Wissenschaftlern in Worten. Auch die Tanzpraxis braucht das Sprechen und Schreiben über Tanz, um sich nicht nur mit ihm, sondern auch in ihm und über ihn zu verständigen. Dem lässt sich hinzufügen, dass es z.B. eine wissenschaftliche Tanzforschung wie die von Rudolf von Laban ist, die ihre Relevanz für die Praxis bis in die heutige Zeit beweist. Deutlich wird dies z.B. durch William Forsythes CD-ROM *Improvisation Technologies*, die im Wesentlichen aus Labans System entwickelt wurde. Die Leistung der Begriffsbildung ist dabei eine der Leistungen, die eine Tanztheorie erbringen kann. Es ist ihre Aufgabe sich Begriffe zu erarbeiten und zu definieren, mit denen Tanz kommuniziert werden kann, wenn die Aufführungssituation vorüber ist. Alle Wissenschaft, so formuliert es Henri Bergson, trachtet danach, unseren Einfluss auf die Dinge zu erhöhen.⁵⁰ Tanzwissenschaft und Tanztheorie können in diesem Sinne dem Tanz nützlich sein, nicht um ihn zu beeinflussen, sondern um seinen Einfluss zu steigern. Dazu möchte diese Arbeit beitragen.

Ein zweiter Ansatz der Tanzforschung versteht vor allem den Körper selbst als einen Gedächtnisort und stellt, damit verbunden, die Frage nach dem Bewegungswissen von Tanz und Tänzern. Als Theoriehintergrund wäre hier zum einen eine kulturwissenschaftliche Perspektive zu nennen, die

49 Klein, Gabriele: „Tanz in der Wissensgesellschaft“, in: Gehm/Husemann/Wilcke, *Wissen in Bewegung* (2007), S. 25-36, hier S. 29.

50 Vgl. Bergson, Henri: *Schöpferische Entwicklung*, Coron: Zürich 1927, S. 323.

die Sozialpsychologie einer Gesellschaft durch ihre Körpertechniken entschlüsselt,⁵¹ zum anderen die sozialwissenschaftliche Perspektive, wie sie von Gabriele Klein vertreten wird, die ebenfalls den Körper als soziales Produkt sowie als treibende Kraft der Herstellung von Wirklichkeit in den Mittelpunkt rückt.⁵² Der von Gabriele Klein mitgeleitete Studiengang *Performance Studies* der Universität Hamburg demonstriert, dass besonders innerhalb dieses Forschungszweiges theoretische Konzepte mit der Erlebensrealität des Körpers gekoppelt werden.

Naturwissenschaft und Tanzpraxis nehmen den tanzenden Körper direkt in den Fokus. So ist z.B. seit Mitte der 1990er Jahre den Untersuchungen der Neurowissenschaften zum Thema ‚Gedächtnis‘ viel Aufmerksamkeit zugekommen. Besonders die kognitive Neurowissenschaft, die sich als eine interdisziplinäre Forschungsrichtung versteht, interessiert sich für die neuronalen Veränderungen, die durch das Bewegungsgedächtnis entstehen. Die Kognitionswissenschaft versucht dabei, physiologische, psychologische und neurowissenschaftliche Beobachtungen in ihre Erkenntnisse einzubeziehen. Sie hat besonders den Zusammenhang von Tanz und Gedächtnis als Forschungsgebiet ausgemacht. Der *Tanzplan Essen* führte 2007 eine Werkwoche unter dem Motto *Intelligenz und Bewegung – Tanz im Fokus der Kognitionswissenschaft* durch. Organisiert wurde die Werkwoche von dem Tanzpädagogen Martin Puttke, der Biologin Bettina Bläsing und dem Sportwissenschaftler Thomas Schack. Die Ergebnisse ihrer Forschung wurden in dem 2010 erschienenen Sammelband *The Neurocognition of dance* zusammengefasst und vertieft. In drei Teilen wird dort beschrieben, wie Bewegungen aus der Sicht von Bewegungswissenschaftlern initiiert und erinnert werden und wie Tanz und Kognition in der künstlerischen Praxis zusammenhängen. Darüber hinaus werden internationale Studien aus der Spiegelneuronenforschung präsentiert.⁵³ Bereits 2005 veröffentlichte die Gesellschaft für Tanzforschung ihr Jahrbuch zum Thema *Tanz im Kopf* und präsentierte dort neben einer naturwissenschaftlichen Perspektive auch his-

51 Baxmann, Inge: *Körperwissen als Kulturgeschichte. Die Archives Internationales de la Danse (1931-1952)*, München: Kieser 2008.

52 Vgl. dazu Klein, Gabriele: *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*, Weinheim/Berlin: Quadriga 1994.

53 Bläsing, Bettina/Puttke, Martin/Schack, Thomas: *The Neurocognition of Dance. Mind, Movement and Motor Skills*, East Sussex: Psychology Press 2010.

torische, literaturwissenschaftliche und ästhetische Texte zum Thema, deren gemeinsames Anliegen die Aufhebung einseitiger geistes- oder naturwissenschaftlicher Sichtweisen ist.⁵⁴ Tanz, so eine Leitthese des Bandes, löst Denken nicht nur aus, sondern bringt auch Denken hervor. „Der Tanz setzt sich im Kopf fort oder entwickelt sich dort gar autonom.“⁵⁵ Besonders die Trennung zwischen Geist und Körper möchte der Sammelband helfen zu überwinden und betont, dass kognitive und physische Komponenten einander bedingen. Ivar Hagendoorn, der in dem Band mit einem Beitrag vertreten ist, organisierte bereits 2004 in Frankfurt ein Symposium zum Thema ‚Tanz und Gehirn‘, auf dem Marc Jeannerod, Julie Grèzes, Tania Singer, Andrea Heberlein und Petr Janata ihre Perspektiven auf diesen Themenkomplex darboten.⁵⁶ Seit der Entdeckung des sogenannten ‚Spiegelneuronsystems‘ wurde mehr und mehr deutlich, dass das Bewegungsgedächtnis entscheidenden Einfluss auf die Wahrnehmung von Bewegung und Handlung hat. Untersuchungen der *Abteilung Sportwissenschaft der Universität Bielefeld*, vom *Institut für experimentelle Psychologie der Heinrich Heine Universität Düsseldorf* oder vom *Institute of Cognitive Neuroscience* in London belegen das enorme Interesse der naturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung am Tanz.

Es ist ein besonderer Ansatz dieser Studie, die Ergebnisse der Gehirnforschung auf die Tanzpraxis zu übertragen und sie an Beispielen aus Tanzaufführungen und Tanzproben zu veranschaulichen. So bleiben Ergebnisse der Hirnforschung nicht nur auf einem wissenschaftlich-abstrakten Niveau, sondern werden in der Erlebensrealität des Körpers nachvollziehbar.

Mit der Frage nach dem Gedächtnis von tanzenden Körpern beschäftigte sich seit 2008 auch ein vom *Tanzplan Deutschland* initiiertes Forschungsprojekt zum Thema *Tanztechnik*, welches die Arbeitsweise unterschiedlicher Tanztechniken erforscht. Die Ergebnisse dieses Projektes wur-

54 Vgl. Fenger, Josephine: „Vorwort“, in: Johannes Birringer/Josephine Fenger (Hg.), *Tanz im Kopf. Dance and Cognition*, Jahrbuch Tanzforschung, Band 15, Münster: Lit 2005, S. 3-14, hier S. 5 ff.

55 Ebd., S. 4.

56 Das Symposium fand unter dem Titel *Dance and the Brain. An international symposium hosted by the Ballett Frankfurt* in Frankfurt a.M. am 17. Januar 2004 statt.

den im Februar 2011 veröffentlicht.⁵⁷ Dieses Projekt bietet einen Einblick in einige moderne Tanztechniken unserer Zeit, die das Bewegungsgedächtnis der Studierenden, die später als Tänzer und Choreographen die Tanzkultur prägen werden, mitbestimmen. Denn Tänzer, so Arnd Wesemann, geben ihre Geschichte nicht in Dokumenten weiter, „sondern als Lehrer in Schulen“⁵⁸, also mit ihren Körpern. Das Projekt setzt sich zum Ziel, Grundlagenwissen zu bündeln, indem sieben Tanztechniken zur Darstellung kommen. Für jede Tanztechnik werden historischer Kontext, Didaktik und Methodik, Konzept und Ideologie sowie das Verständnis von Körper und Bewegung erläutert. Das Projekt leistet damit einen Beitrag zur Explikation von Tanzwissen und ist als Beitrag zu einem künstlichen Gedächtnis der Tanzpraxis zu verstehen. An die Buchpublikation ist die Veröffentlichung zweier DVDs gekoppelt, auf denen beispielhafte Basistrainings der Tanztechniken zu sehen sind.

Der an der Tanzpraxis orientierte vierte Teil dieser Studie soll ebenfalls einen Beitrag zum Erhalt und zur Fortschreibung praktischen Tanzwissens beisteuern. Die Fortschreibung der Jooss-Leeder-Tradition scheint gerade seitdem eine ihrer wichtigsten Vertreterinnen – Pina Bausch – nicht weiter persönlich zur Entwicklung dieser Tanz- und Tanztheaterkultur beitragen kann, eine wichtige Aufgabe der an der Praxis interessierten Tanzwissenschaft zu sein. Darüber hinaus wird Gedächtnis im Tanz durch die Beschreibung der Jooss-Leeder-Methode ganz konkret an einer Tanzmethode und -technik exemplifiziert. Die Studie leistet damit einen Beitrag zur Bestandsaufnahme von Tanzwissen und bezieht bisher noch nicht berücksichtigte Quellen in ihre Erkenntnisgewinnung ein.

Zusammenfassend wird deutlich, dass Geisteswissenschaften, Naturwissenschaften und praktische Tanzforschung bestrebt sind, den enormen Wissensbestand von Tänzern und deren Körpern zu bilanzieren und einer Öffentlichkeit zu erschließen. Zum einen präzisieren ihre Forschungsergebnisse, wie erworbene motorische Fähigkeiten Bewegung sowie deren Wahrnehmung beeinflussen. Zum anderen präzisieren sie die jeweiligen motorischen Fähigkeiten selbst und tragen dazu bei, neue Zugänge zu diesem Praxiswissen zu schaffen. Sie erklären demnach entweder die Funktion

57 Diehl/Lampert, *Tanztechniken 2010* (2011).

58 Wesemann, Arnd: „Es ist gar nicht so traurig, dass der Tanz so vergänglich ist. Die deutschen Tanzarchive“, in: *ballettanz* 08/09 (2005), S. 52-55, hier S. 54.

des Bewegungsgedächtnisses während der Wahrnehmung oder versuchen, dessen Inhalte zu beschreiben. Deshalb sind sie als ein Beitrag zur Theorie des Gedächtnisses oder als Inhaltsbeschreibung des Bewegungsgedächtnisses selbst zu betrachten.

Als einen dritten Forschungszweig, der das Verhältnis von Tanz und Gedächtnis bestimmt, lässt sich der Komplex der Rekonstruktion anführen. Darunter fallen auch diejenigen Gedächtnismedien, die helfen, den Tanz in unterschiedlichster Form zu bewahren. Die Erinnerung an vergangene Tanzaufführungen wird unter anderem durch die Zuhilfenahme von Filmen, Fotos, Partituren oder Kritiken möglich. Das *Tanzarchiv Köln*, das *Tanzarchiv Leipzig*, das *Archiv Darstellende Kunst der Akademie der Künste* und das *Deutsche Tanzfilminstitut Bremen* sind die vier „Pfeiler des Tanzgedächtnisses“⁵⁹ in Deutschland. Dort wird gesichtet, geordnet, erschlossen und aufbewahrt. Vor allem aber werden die dort aufbewahrten Erinnerungstücke der Öffentlichkeit zugänglich gemacht und damit auch wieder neu in Bewegung versetzt. Die Tatsache, dass ich auf zahlreiche Filmaufnahmen der Unterrichtsstunden von Hans Züllig und Jean Cébron zurückgreifen konnte, um mich der Jooss-Leeder-Methode immer wieder neu zu nähern, macht auch für diese Studie deutlich, dass Bewegungen im Tanz nicht ausschließlich interpersonell vermittelt werden, sondern dass Texte, Filmaufzeichnungen und Partituren eine wertvolle und unverzichtbare Ergänzung zur Rekonstruktion von Tanzwissen liefern. Auch das Gedächtnis im Tanz stützt sich auf Medien, wie z.B. Tanzschrift, Partituren, Filme oder Literatur, die zur kontinuierlichen Rückbesinnung und Entwicklung von Tanzkultur beitragen. Dem Einsatz sowie der Auswertung dieser künstlichen Gedächtnismedien verdankt die Untersuchung einen Teil ihrer Ergebnisse.

Die mit der Rekonstruktion verbundene Mediatisierung von Erinnerung durch materielle Aufschreibesysteme einerseits und korporale Erinnerungen andererseits sind das Spannungsfeld, in dem die Forschung der Tanzwissenschaftlerin Claudia Jeschke steht. Ihr Forschungsansatz verfolgt zum einen Konzepte der Bewegungsnotation, wie z.B. das von ihr entwickelte Konzept der *Inventarisierung von Bewegung (IVB)*, zum anderen Modelle der Rekonstruktion. Sie versteht ihre Arbeit dabei nicht als eine Art klassischer Rekonstruktion, sondern vielmehr als generative Herangehensweise

59 Ebd., S. 52.

an historisches Material, die ihren Fokus auf die Auseinandersetzung mit dem Akt des Tanzens und die Arbeit mit den Tänzern legen will.⁶⁰ Claudia Jeschke nennt ihren Blick auf den Tanz daher auch ‚intratheatral‘, in Abgrenzung zu einem ‚extratheatralen‘, dem von außen an den Tanz angelegten Blick.⁶¹

Ebenfalls wie Claudia Jeschke legt die Medienwissenschaftlerin Petra Maria Meyer den Schwerpunkt ihrer Forschung auf die Medialisierung des Körpers und hat mehrere Arbeiten vorgelegt, die eine Auseinandersetzung mit dem Themenkreis des Gedächtnisses implizieren. Dabei steht sie für einen interdisziplinären Forschungsansatz ein, der sich keiner expliziten Tanzforschung verschreibt, sondern Theaterwissenschaft, Kunst- und Medientheorie mit einer philosophischen Perspektive kombiniert.⁶² Besonders die Berücksichtigung der Philosophie im Hinblick auf die Rezeption von Film, Theater, Tanz, vor allem aber der Stimme kennzeichnet ihren Ansatz.⁶³ In Petra Maria Meyers Habilitationsschrift *Intermedialität des Theaters* findet sich u.a. ein Kapitel über den amerikanischen Tänzer und Choreographen Merce Cunningham, das auch Ausführungen zum Körpergedächtnis von Tänzern enthält. Darin macht Meyer deutlich, wie sehr das Gedächtnis, das sich die Tänzer Cunninghams im Training aneignen, einerseits Dispositionen schafft, andererseits Spielräume eröffnet.⁶⁴ Gedächtnis im Tanz zeichnet sich vor dem Hintergrund ihrer Überlegung vor allem dadurch aus, dass es auf einem Training beruht, welches nicht eigentlich die

60 Vgl. Huschka, Sabine: „Claudia Jeschke und Rainer Krenstetter im Gespräch mit Sabine Huschka: Tanzen als Museum auf Zeit“, in: Huschka, *Wissenskultur Tanz* (2009), S. 159-172.

61 Vgl. Jeschke, Claudia: „Der bewegliche Blick. Aspekte der Tanzforschung“, in: Renate Möhrmann (Hg.), *Theaterwissenschaft heute*, Berlin: Reimer 1990, S. 149-164.

62 Vgl. Meyer, Petra Maria: „Körpergedächtnis als Gegengedächtnis. Unter Berücksichtigung der Dauer im Tanz“, http://mbody.metaspaces.de/#!/referenten_meyer vom 6.12.2008.

63 Meyer, Petra Maria: *Gedächtniskultur des Hörens. Medientransformation von Beckett über Cage bis Mayröcker*, Düsseldorf: Parerga 1997.

64 Meyer, Petra Maria: *Intermedialität des Theaters. Entwurf einer Semiotik der Überraschung*, Düsseldorf: Parerga 2001.

Wiederholung von Bewegungen, sondern die „Selbsterneuerung“⁶⁵ der Tänzer zum Ziel hat. Das Körpergedächtnis von Tänzern ist Petra Maria Meyer folgend niemals abgeschlossen, sondern es wird in der choreographischen Einstudierung weitergeführt. Damit wird der Körper selbst als ein Gedächtnismedium der besonderen Art bedacht, ein Ansatz, der in dieser Studie weiterverfolgt wird. Die Studie soll in der theoretischen Auseinandersetzung mit der Philosophie Henri Bergsons deutlich werden lassen, dass auch im Tanzkörper ein Gedächtnismedium zu sehen ist, das Erinnerungen immer wieder aufs Neue an sich zieht. Sie zielt darauf ab, die Philosophie Bergsons für eine Verständnisgewinnung individueller Erfahrung von Gedächtnis im Tanz zu nutzen.

In gewisser Weise lässt sich aber auch die Studie selbst als Rekonstruktion lesen, verstanden als Dokumentation von Körperbewegungen, die stattgefunden haben. Alle Ethnographien wurden retrospektiv geschrieben und nicht im Moment der Aufführung festgehalten, was nicht möglich ist. Indem sie das Gedächtnis in der Praxis beschreiben, werden sie selbst Teil eines beständig anwachsenden medial vermittelten ‚Tanzgedächtnisses‘, welches in der Form des Gedächtnismediums Schrift Erinnerungen erhält und kommuniziert. Die Untersuchung ist auch als ein Beitrag zu einer Gedächtniskultur des Tanzes zu verstehen, indem sie den Gegenstand der Untersuchung – das Gedächtnis im Tanz – anhand eigener Tanzerfahrung schreibend rekonstruiert.

In dem Vortrag von Colleen Neary auf dem *Tanzkongress 2006* ist die Bedeutung persönlicher Begegnungen unterstrichen worden, die, obgleich sie nicht vollends in wissenschaftlichen Kategorien zu fassen sind, entscheidend dazu beitragen, Erinnerungen an Tanz und Bewegung zu generieren und aufrechtzuerhalten. Die interpersonelle Vermittlung bei der Überlieferung von Tanz ist demnach die vierte Komponente, die den Komplex ‚Tanz und Gedächtnis‘ bestimmt. Tanz wird immer auch durch die Geschichte und die Persönlichkeit der Personen geprägt, die ihn künstlerisch vorantreiben und sich im Austausch mit Tänzern befinden. Mehr als jede andere Kunstform setzt sich der Tanz dadurch fort, dass Tänzer und Choreographen einander begegnen und Einfluss aufeinander ausüben. Zum einen wird dies in der Gedächtnistechnik des Zeigens deutlich: „Wir zeigen uns gegenseitig etwas“, beschreibt William Forsythe die wichtigste Gedächtnis-

65 Ebd., S. 190.

technik im Tanz. „Auf diese Weise wird unsere Sprache vermittelt.“⁶⁶ Zum anderen geht es im Tanz nicht nur um Tanztechniken und Bewegungsformen, sondern es findet eine zwischenmenschliche Begegnung statt, deren Wirkung die Tanzpraxis in allen Bereichen durchdringt. So beschreibt die Tänzerin Jo Ann Endicott ihre erste Begegnung mit Pina Bausch mit folgenden Worten: „Ich drehte mich um und stand face to face mit Pina. Sie fragte mich, ob ich einen Job suche. Ich suchte damals keinen Job, aber ich sagte ja. Die Frau gefiel mir so gut.“⁶⁷ Das sagt nichts über das Werk der Choreographin aus, wohl aber über die Wirkung, die sie auf Menschen ausübte, die Anteil an ihrer Kunst nahmen und mit denen sie ihre Kunst schuf. In ähnlicher Weise äußert sich Antony Rizzi über sein Verhältnis zu William Forsythe: „Seine Gegenwart hatte eine große Wirkung auf mich, selbst wenn wir gerade nicht zusammen arbeiteten.“⁶⁸ Die auratische Wirkung von Choreographen trägt entscheidend dazu bei, dass Tänzer mit diesen Künstlern arbeiten wollen und außer für sich selbst auch für sie tanzen. Darüber hinaus prägen Choreographen durch ihren ganz persönlichen Bewegungsstil das Bewegungsvokabular der mit ihnen arbeitenden Tänzer. „Unser Tanz beim Ballett Frankfurt hat sich sehr stark aus meinem Körper entwickelt“, sagt William Forsythe⁶⁹ und auch Pina Bausch merkt an, dass *Sacre* und *Iphigenie auf Tauris* mit ihrem Körper geschrieben seien.⁷⁰ In diesem Sinne setzen Tänzer das Werk von Choreographen mit ihren Körpern fort. Sie erinnern in sich den anderen, indem sie dessen Bewegungen

66 Forsythe, William/Haffner, Nik: „Bewegung beobachten. Ein Interview mit William Forsythe“, in: William Forsythe, *Improvisation Technologies. A Tool for the Analytical Dance Eye*, CD-Rom und Beiheft, Ostfildern: Cantz 1999, S. 16-27, hier S. 25.

67 Endicott, Jo Ann: *Ich bin eine anständige Frau*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 36.

68 Rizzi, Antony: „Die Bühne als der Ort, an dem ich mit mir im Reinen bin“, in: Gerald Siegmund (Hg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel 2004, S. 89-94, hier S. 90.

69 Forsythe, William/Haffner, Nik: „Bewegung beobachten“, in: Forsythe, *Improvisation Technologies* (1999), S. 25.

70 Bausch, Pina: „Etwas finden, was keiner Frage bedarf“, http://www.inamori-f.or.jp/laureates/k23_c_pina/img/wks_g.pdf/ vom 12.11.2007, S. 1-18, hier S. 11.

lernen und ihr Bewegungsgedächtnis auf der so erworbenen Basis ausbilden. Darüber hinaus beeinflussen auch die Persönlichkeit und die Bewegungsqualität der Choreographen die Erinnerungspraxis der Tänzer, indem sie die individuelle Bewegungsausführung als Vorstellung führen. Das macht aus den Tänzern keine willenlose Instrumente, sondern formt sie als ein Medium, das die Bewegungen der Choreographen aktiv imaginiert und immer wieder aufs Neue produziert. Um die ‚Sprache‘ von Choreographen fortzusetzen, scheint ein persönliches Verhältnis zueinander unerlässlich zu sein, wie es auch von Colleen Neary berichtet wurde, als sie auf dem *Tanzkongress 2006* über ihre Arbeit mit George Balanchine sprach.⁷¹ Wo immer man auch danach fragt, wer die Arbeit von Choreographen fortführt, stößt man auf ehemalige Tänzer oder Mitstreiter, die diese Aufgabe übernehmen. So war es z.B. Anna Markard, die die Choreographie *Der Grüne Tisch* ihres Vaters Kurt Jooss einstudierte, Dominique Mercy, der als Tänzer der ersten Generation des Tanztheaters von Pina Bausch die künstlerische Leitung des Ensembles übernommen hat, oder Carla Maxwell, die die Arbeit der *Limón Dance Company* seit 1978 fortsetzt.

Auch für diese Studie gilt, dass der Ausgangspunkt ihrer Überlegungen praktische Erfahrungen im Tanzsaal, in den Probenräumen und auf der Bühne sind. Erfahrungen also, die im Tanz immer einen Austausch mit anderen Tänzern bedeuten. Diese Arbeit hätte nicht geschrieben werden können, wenn ich nicht mit vielen Tänzern zusammen im Tanzsaal oder auf der Bühne gestanden hätte, während wir uns gemeinsam erinnerten. Die Untersuchung schöpft aus den Beziehungen, die ich im Tanzsaal einging, und macht diese Beziehungen für die wissenschaftliche Analyse fruchtbar und darüber hinaus einem lesenden Publikum zugänglich. Mehr als jede andere Kunstform setzt sich der Tanz dadurch fort, dass Tänzer und Choreographen einander begegnen und Einfluss aufeinander ausüben. Die Gedächtnisforschung im Tanz muss der wichtigen Einsicht Bedeutung einräumen, dass relevante Gedächtnisinhalte im Tanz nicht schriftlich fixiert sind, sondern dass sie mündlich und körperlich weitergegeben werden. Dem kommunikativen Gedächtnis kommt im Tanz daher eine besonders gewichtige Bedeutung zu. Die Studie kann auf der Tatsache aufbauen, dass sie direkt

71 Vgl. Kadel, Nadja: „Die Musik sehen, den Tanz hören“, <http://www.tanznetz.de/tanzszene.phtml?page=showthread&aid=123&tid=7490/> vom 23.4.2006.

auf ein in der Tanzpraxis erworbenes kommunikatives Gedächtnis zurückgreifen kann.

Ein Gedanke, der mich während des Schreibens dieser Untersuchung leitete, stammt von William Forsythe, der bemerkt hat: „Wenn ich nicht tanze, kann ich über Tanz nachdenken, was ein sehr informatives Feld ist. Es hilft mir, viele andere Dinge zu verstehen.“⁷²

ZUSAMMENHÄNGE: GEDÄCHTNIS – BEWUSSTSEIN – WISSEN

Die Begriffe ‚Gedächtnis‘, ‚Bewusstsein‘ und ‚Wissen‘ hängen eng miteinander zusammen. Sucht man nach der Erklärung des einen Begriffs, so begegnet man sofort dem anderen, der, wie im Falle des Gedächtnisses, unbestimmt und mehrdeutig ist und psychologisch und physiologisch aber auch sozial verstanden werden kann. Die im weiteren Verlauf angeführten Definitionen aus der Hirnforschung, der Philosophie und der Kulturwissenschaft zum Begriff ‚Gedächtnis‘ sollen zu einer ersten Begriffsbestimmung beitragen und Gemeinsamkeiten zwischen den unterschiedlichen Definitionen erkennen lassen. Der Hirnforscher Ewald Hering beschrieb das Gedächtnis wie folgt:

„Das Gedächtnis verbindet die zahllosen Einzelphänomene unseres Bewußtseins zu einem Ganzen, und wie unser Leib in unzählige Atome zerstieben müßte, wenn nicht die Attraktion der Materie ihn zusammenhielte, so zerfiele ohne die bindende Macht des Gedächtnisses unser Bewußtsein in so viele Splitter, als es Augenblicke zählt.“⁷³

72 Forsythe, William/Odenthal, Johannes: „Ein Gespräch mit William Forsythe, geführt anlässlich der Premiere ‚As a garden in this Setting‘ Dezember 1993“, in: *ballett international/tanz aktuell* 2 (1994), S. 33-37, hier S. 37.

73 Hering, Ewald: *Über das Gedächtnis als eine allgemeine Funktion der organisierten Materie*, Leipzig: Akademische Verlagsgesellschaft 1921, S. 12.

Henri Bergson verstand das Gedächtnis ebenfalls als „Hauptbestandteil des individuellen Bewußtseins“⁷⁴, welches die Aufgabe erfüllt, die Wirklichkeit zu ‚kontrahieren‘. Jan Assmann sieht Gedächtnis als Sammelbegriff an, „für alles Wissen, das im spezifischen Interaktionsrahmen einer Gesellschaft Handeln und Erleben steuert“⁷⁵.

Den Definitionen folgend, verfügt das Gedächtnis über eine bindende Kraft, es erfüllt eine steuernde Funktion und es kann als ein Sammelbegriff verstanden werden, der in enger Beziehung zu den Begriffen ‚Bewusstsein‘ und ‚Wissen‘ steht. Auch wenn das Gedächtnis vor allem mit Vergangenheitsformen in Verbindung gebracht wird, so ist den Definitionen zu entnehmen, dass es einen maßgeblichen Einfluss auf die Gegenwart ausübt, indem es vergangene Erlebnisse oder Erfahrungen für die Gegenwart nutzbar macht. Besonders mit Bergson ist zu verstehen, dass es sich bei dem Gedächtnis um eine überaus dynamische Fähigkeit handelt, die nicht ausschließlich eine Rückwärtswendung des Geistes impliziert, sondern auch das unaufhaltsame Fortschreiten der Zeit einschließt.

Die zitierten Definitionen unterscheiden sich allerdings auch in einem zentralen Punkt: Hering und Bergson beschreiben das individuelle Gedächtnis, Jan Assmann hingegen beschreibt das kulturelle Gedächtnis einer Gesellschaft. ‚Gedächtnis‘ ist also ein Begriff, der nicht nur für individuelle, sondern auch für kollektive Prozesse greifen kann. Bei der Begriffsbestimmung bleibt darüber hinaus zu beachten, dass ‚Gedächtnis‘, wie ‚Bewusstsein‘ auch, philosophiegeschichtlich geprägte Begriffe sind. Anatomisch zu fassen, wie dies die Hirnforschung versucht, sind sie nur begrenzt. Die Neurowissenschaft versucht dennoch, Korrelationen auf der Ebene von Nervenzellen und Zellverbänden zum Gedächtnis und zum Bewusstsein herzustellen und kann durch ihre Ergebnisse zur Ausdifferenzierung der Begriffe beitragen und Zusammenhänge herstellen.

So lässt sich z.B. der Zusammenhang zwischen Gedächtnis und Bewusstsein unter Zuhilfenahme einer Beobachtung aus der Hirnforschung erklären. Das Bewusstsein wird dort als die Fähigkeit des Zentralnervensys-

74 Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Hamburg: Meiner 1991, S. 19.

75 Assmann, Jan: „Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität“, in: Assmann/Hölscher, *Kultur und Gedächtnis* (1988), S. 9.

tems verstanden, „sich permanent mit der Realität auseinander zu setzen“⁷⁶. Damit ist eine wesentliche Funktion des Bewusstseins benannt: Es ist dafür zuständig, dass wir einen Eindruck gegenwärtig ablaufender Prozesse erhalten. Auf der neurowissenschaftlichen Ebene schließen sich Nervenzellen zu einem Verband zusammen und ‚feuern‘. Noch bevor uns aber ein Eindruck bewusst wird, findet eine unbewusste Verarbeitung von Informationen statt, die sehr schnell erfolgt und auch ‚analoger Modus‘ der Informationsverarbeitung genannt wird. Sein Pendant, der ‚kognitive Verarbeitungsmodus‘, braucht hingegen Zeit. Beim ‚kognitiven Verarbeitungsmodus‘ werden Informationen analysiert und gespeichert. Das heißt: Während kognitiver Verarbeitungsprozesse verstreicht Zeit und die Gegenwart wird zur Vergangenheit. Bei jeder Bewusstwerdung von Eindrücken wird eine Form des Gedächtnisses benötigt, die in der Hirnforschung als Arbeitsgedächtnis bezeichnet wird, welches die einlaufenden Eindrücke analysiert und zwischenspeichert. Man argumentiert also im Sinne der Neurowissenschaft, wenn man behauptet, dass jede Bewusstwerdung bereits eine Leistung des Gedächtnisses beinhaltet.

Der Zusammenhang zwischen Gedächtnis und Bewusstsein lässt sich aber auch mit der Philosophie Henri Bergsons erklären. Auch dort wird das Bewusstsein vor allem als charakteristisches Merkmal der Gegenwart und des Tätigen definiert. Sein grundlegendster Wesenszug besteht darin, zu unterscheiden. Erst das Gedächtnis bewirkt eine Synthese aus Vergangenheit und Gegenwart im Hinblick auf die Zukunft und bildet den Hauptbestandteil eines Bewusstseins, das einzelne Momente ineinanderdehnt, um sie in einer Gesamtanschauung zu erfassen.⁷⁷ Wenn im Folgenden also Gedächtnis und Bewusstsein nicht trennscharf voneinander abgesetzt werden, so liegt dies in dem Sachverhalt begründet, dass sich das Gedächtnis im Bewusstsein ankündigt und auswirkt. Diese Annahme wird sowohl durch die Hirnforschung als auch durch Bergsons Philosophie gestützt. Bewusstsein und Gedächtnis sind auch vor dem Hintergrund dieser Ansätze keine wesensverschiedenen Phänomene, sondern Fähigkeiten, die ineinander übergehen und sich gegenseitig bedingen. Zusammenfassend sei vereinfachend gesagt, dass sich das Bewusstsein vor allem auf eine in Bewegung

76 Tassin, Jean-Pol: „Moleküle des Bewusstseins“, in: *Spektrum der Wissenschaft Spezial: Bewusstsein* 1 (2004), S. 76-81, hier S. 76.

77 Vgl. dazu H. Bergson: *Materie und Gedächtnis*, S. 220.

befindende Gegenwart richtet, während das Gedächtnis die Vergangenheit organisiert und bei Bedarf aktualisiert. Damit unterscheiden sich Bewusstsein und Gedächtnis in ihrem Verhältnis zur Zeit. Während das Bewusstsein vor allem als ein dynamischer Vorgang der Gegenwart zu verstehen ist, so ist es die Aufgabe des Gedächtnisses, bei Bedarf Erinnerungen an sich zu ziehen. Der Radius der Vergangenheit, der das Gedächtnis umgibt, ist damit ungleich größer, als der des Bewusstseins.

Sowohl mit dem Begriff des Bewusstseins als auch mit dem des Gedächtnisses ist der des Wissens verbunden. Der Brockhaus von 1862 beschreibt ‚Bewusstsein‘ sehr allgemein als „das Wissen oder deutliche Erkennen, daß Etwas sei“⁷⁸. Auch Christian Wolff, der den deutschen Ausdruck ‚Bewusstsein‘ Anfang des 18. Jahrhunderts durch seine philosophischen Schriften prägte, verstand unter ‚Bewusstsein‘ „ein Wissen um das, was wir denken, und wir sind uns der Dinge bewußt, wenn wir sie voneinander unterscheiden.“⁷⁹ Die wichtigste Differenzierung zwischen Wissen und Bewusstsein besteht in dem „Gewißheitsgrad“⁸⁰, den jedes Wissen beanspruchen muss, um als solches gelten zu können. Diesen Grad kann das Bewusstsein nicht für sich beanspruchen, weil es Unterscheidungen trifft und selektiert. Eine zentrale Eigenschaft des Bewusstseins besteht also in seiner Subjektivität. Das heißt, dass es vor allem eine rein innerlich erfahrbare Wirklichkeit registriert, die des Subjekts, die laut Bergson entweder reflektiert werden kann, und somit zu Wissen wird, oder im Unausprechlichen bleibt. Das Bewusstsein verfügt somit über unterschiedliche Tiefengrade. Für Bergson wird das Bewusstsein vor allem durch seine Eigenschaft bestimmt, ein qualitatives Fortschreiten von sich ständig verändernden Zuständen zu registrieren, z.B. durch das Empfinden von Intensitäten wie Wärme, Licht oder auch Bewegung. Seinem Verständnis nach ist das Bewusstsein vor allem ein dynamischer Vorgang, der Veränderung und damit Beweglichkeit zu entdecken vermag.

78 Hier zitiert nach Breuer, Reinhard: „Was ich von ‚ich‘ weiß“, in: *Spektrum der Wissenschaft Spezial: Bewusstsein* 1 (2004), S. 3.

79 Wolff, Christian zitiert nach: Klaus, Georg/Buhr, Manfred (Hg.), *Philosophisches Wörterbuch*, Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1969, S. 197.

80 Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, Band 4, Hamburg: Meiner 1990, S. 903.

Jedes Wissen hingegen zielt statt auf die Veränderung auf die Anwendung ab und ist das Resultat einer Feststellung. Es muss über das Individuum hinausreichen, um als ‚Wissen‘ gelten zu können. Insofern ist ‚Wissen‘ ein quantifizierender Vorgang, der versucht, qualitative Vorgänge des Bewusstseins beschreibbar zu machen, nach außen zu entfalten – z.B. in Form von Sprache – und damit zu fixieren und zu objektivieren. Dem ‚Wissen‘ fehlt die Vorstellung der Zukunft und damit die Unendlichkeit von Möglichkeiten, indem es, wie das Gedächtnis auch, auf Vergangenheitsvorstellungen beruht. Dadurch werden Vorgänge aber nicht nur ‚entdynamisiert‘, sondern kommunizierbar, anschlussfähig und reproduzierbar.

Hier zeigt sich deutlich die doppelseitige Relation des Begriffs des Gedächtnisses. Zum einen weist das Gedächtnis die Dynamik des Bewusstseins auf, indem es Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in einer Gesamtanschauung organisiert und in Bewegung versetzt, zum anderen beruht es gleich dem Wissen auf Wiederholung und Vorstellung der Vergangenheit. Im Gedächtnis ist also eine Fähigkeit zu sehen, die einerseits die Dynamik des Fortschreitens und der Beweglichkeit enthält und die andererseits das ‚Haben‘ der Vergangenheit bezeichnet. Diese Fähigkeit unterliegt dabei, ebenso wie das Bewusstsein, einem subjektiven „Selektionsprinzip“⁸¹, indem das Gedächtnis erinnert und vergisst. Anders als beim Gedächtnis wird die Fähigkeit des Vergessens in dem Begriff des Wissens nicht mitgedacht. Die Aufgabe des Gedächtnisses besteht dennoch darin, den Zugang zu erworbenem Wissen immer wieder neu zu ermöglichen.

81 Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): *Europäische Enzyklopädie zu Philosophie und Wissenschaften*, Band 2, Hamburg: Meiner 1990, S. 234.