

- Deleuze, Gilles: *Logique du sens*. Paris 1969 (dt. *Logik des Sinns*, übers. von B. Dieckmann. Frankfurt/M. 1993).
- Didi-Huberman, Georges: La danse de toute chose. In: Laurant Mannoni (Hg.), *Mouvement de l'air. Étienne-Jules Marey, photographe des fluides*. Paris 2004, S. 173-337.
- : Der Raum tanzt. In: M. Diers/R. Kudielka/A. Lammert/G. Mattenklott (Hg.), *Topos Raum: die Aktualität des Raumes in den Künsten der Gegenwart*. Berlin, Nürnberg 2005, S. 16-30.
- Ducrey, Guy: *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse à la fin du XIXe siècle*. Paris 1996.
- Durand, Jacques: *Humbles et phénomènes*. Lagrasse 1995.
- : *Chroniques taurines*. Paris 2003.
- Eisenstein, Sergej M. (1945): Rodin et Rilke. Pour une histoire du problème de l'espace dans l'histoire de l'art. Übers. von A. Zouboff. In: ders., *Cinématisme. Peinture et cinéma*. Brüssel 1980, S. 249-282.
- (1946): *Mémoires*, übers. von J. Aumont/M. Bokanowski/C. Ibrahimoff. Paris 1989.
- Epstein, Jean (1921): Bonjour cinéma. In: ders., *Écrits sur le cinéma I. 1921-1953*, hg. von M. Epstein/P. Leprohon. Paris 1974, S. 93-97.
- (1935): Photogénie de l'impondérable. In: ders., *Écrits sur le cinéma I. 1921-1953*, hg. von M. Epstein/P. Leprohon. Paris 1974, S. 249-253.
- García Lorca, Federico (1929): *Éloge d'Antonia Mercé La Argentina*, übers. von A. Belamich. In: ders., *Œuvres complètes I*, hg. von A. Belamich. Paris 1981.
- Hilaire, Georges: *Initiation flamenca*. Paris 1954.
- Icart, Roger: *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*. Lausanne 1983.
- Leiris, Michel: *L'Âge d'homme*. Paris 1979.
- : *La Course de taureaux*. Paris 1991.
- Marmande, Francis: *Curro, Romero, y Curro Romero*. Lagrasse 2001.
- Mena Marques, M. B./Urrea, J. (Hg.): *El Cuaderno italiano (1770-1786). Los origines des arts de Goya*. Madrid 1994.
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. In: ders., *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von G. Colli/M. Montinari, III/1. Berlin, New York 1972, S. 6-152.
- Pellerin, Marc-Alfred: *El loco. Chronique flamenco*. Paris 1990.
- Pierre, A.: La musique des gestes. Sens du mouvement et images motrices dans les débuts de l'abstraction. In: S. Lemoine/P. Rousseau (Hg.), *Aux origines de l'abstraction, 1800-1914*. Paris 2003, S. 85-101.
- Ramón, José Luis: *Todas las suertes por sus maestros*. Madrid 1998.
- Rilke, Rainer Maria: Auguste Rodin (1902, 1907). In: ders., *Sämtliche Werke* Bd. V, Frankfurt/M. 1965, S. 137-246.
- Warburg, Aby: Der Bilderatlas Mnemosyne. In: ders., *Gesammelte Schriften* Abt. 2, Bd. 1, hg. v. M. Warnke/C. Brink. Berlin 2000.

Rolf Elberfeld

BEWEGUNGSKULTUREN UND MULTIMODERNE TANZENTWICKLUNG

Mit der Wendung „Tanz als Anthropologie“ ist der Leitgedanke verbunden, die Bewegungen des Körpers bzw. des Leibes insgesamt auch in philosophischer Hinsicht als Grunddimension des Menschen überhaupt zu verstehen. Auch wenn der Gesamtrahmen körperlicher bzw. leiblicher Bewegungen weit über das hinaus geht, was wir gewöhnlich „Tanz“ nennen, so kommt doch dem „Tanz“ in all seinen verschiedenen geschichtlichen und kulturellen Ausprägungsformen eine besondere Rolle für die Erschließung menschlicher Bewegung nicht nur in praktischer, sondern gerade auch in theoretischer Hinsicht zu. Tanz im Rahmen ritueller Vollzüge, von Festen, des Alltags und auf der Bühne war immer schon ein besonderer Anlass, bei dem die menschliche Bewegung als Bewegung gestaltet wurde und bewusst werden konnte.¹

Um den besonderen Anspruch – Tanz als Anthropologie im philosophischen Sinne zu verstehen – auch nur annähernd einlösen zu können, bedarf es eines philosophischen Zugangs, der dem Leib und der körperlichen Bewegung einen grundsätzlichen Ort in der anthropologischen Bestimmung des Menschseins zu geben vermag. Die Frage nach einem solchen Ansatz soll im Folgenden mit der Frage nach der Tanzentwicklung in verschiedenen Modernen verbunden werden. Denn die Pluralität der Tanzentwicklung kann heute nicht mehr nur vor dem Hintergrund verschiedener Kulturen verstanden werden, sondern ist von den unterschiedlichen Modernen, die sich weltweit entwickeln, neu zu denken. Der Beitrag gliedert sich daher in drei Abschnitte: 1. Der Leib als „symbolische Form“; 2. Tanzentwicklung in verschiedenen Modernen; 3. Zwei Beispiele aus Taiwan und Japan.

1. Der Leib als „symbolische Form“

Nach Feuerbach und Nietzsche, die dem Leib eine neue Rolle in der Begründung der Philosophie zugewiesen haben,² ist es im 20. Jahrhundert die Phäno-

1 Für eine Diskursgeschichte zum Thema Leib und Bewegung in Europa seit der Renaissance vgl. zur Lippe 1974, 1978.

2 Ich halte mit Waldenfels an dem Wort „Leib“ fest: „Die Ausdrücke ‚Leib‘ und ‚Körper‘ bilden ein sprachliches Kapital, das man nicht einfach verschleudern sollte“ (Waldenfels 2000, S. 15). Ein Grund dafür ist auch, dass die philosophische Tradition Europas seit dem 19. Jahr-

menologie, die den Leib und die körperliche Bewegung ins Zentrum philosophischer Aufmerksamkeit gerückt hat.³ Die Analysen der Leiblichkeit bei Husserl und vor allem bei Merleau-Ponty sind immer noch wegweisend auch für kulturwissenschaftlich orientierte Untersuchungen. Problematisch bleibt aber bei den genannten Ansätzen, wie diese genau in der Interpretation der *kulturellen* Vielfalt verschiedener Bewegungsformen fruchtbar gemacht werden können. Die phänomenologischen Ansätze beziehen sich letztlich auf das Thema der Verankerung des Menschen in der Welt ohne Rücksicht auf die verschiedenen kulturellen Ausprägungen, die ausgehend von diesen Ansätzen eher als sekundäre Phänomene erscheinen. Weder Husserl noch Merleau-Ponty verknüpfen das Thema der Leiblichkeit und der Bewegung mit der Frage nach den verschiedenen Kulturen.

Um die Zusammengehörigkeit von phänomenologischer Analyse der Leiblichkeit und verschieden geprägten Bewegungskulturen zu stärken, möchte ich vorschlagen, im Anschluss an Cassirer den „Leib“ als eine eigenständige „symbolische Form“ zu verstehen. Ein Gedanke, den Cassirer selbst nicht entwickelt hat und der modifizierende Konsequenzen für den gesamten Ansatz Cassirers haben würde. Mit dieser Verbindung von phänomenologischer Analyse und Philosophie der symbolischen Formen soll vor allem auch die Anschlussfähigkeit phänomenologischer Analysen an die Kulturwissenschaften gestärkt werden. Da Cassirer jede symbolische Form als eigenständige und grundlegende *Vollzugsform* von „Kultur“ interpretiert, ist der Leib – als eigenständige symbolische Form verstanden – bereits auf der Ebene seiner Konstitution ein *Ort kultureller Praxis*. Dieses Verständnis gibt dem Leib als „Kulturform“ ein klares und starkes Eigengewicht im Rahmen anthropologischer Reflexionen.

Mit der Bestimmung des Leibes als einer eigenständigen symbolischen Form steht er neben anderen symbolischen Formen wie Sprache, Mythos, Kunst und Wissenschaft als eine *Grunddimension* kultureller Praxis. Der Leib selbst ist eine kulturelle Praxis und ist uns niemals außerhalb dieser Tätigkeit gegeben. Diese Tätigkeit muss nicht von einem voll bewussten Ich vollzogen werden.⁴ Denn aus der kulturellen Praxis des Leibes geht ja erst ein Verständnis unserer selbst und die jeweils verschieden kulturell geprägte Differenzierung von Ich und Welt hervor. Der Leib als symbolische Form bildet Formen des Selbst-

hundert mit diesem Wort einen neuen philosophischen Anfang verbunden hat: „Wenn die alte Philosophie zu ihrem Ausgangspunkt den Satz hatte, *Ich bin ein abstraktes, ein nur denkendes Wesen, der Leib gehört nicht zu meinem Wesen*, so beginnt dagegen die neue Philosophie mit dem Satz: *Ich bin ein wirkliches, ein sinnliches Wesen, der Leib gehört zu meinem Wesen: ja, der Leib in seiner Totalität ist mein Ich, mein Wesen selber*“ (Feuerbach 1996, S. 78); „Leib bin ich ganz und gar, und Nichts ausserdem; [...] Der Leib ist eine grosse Vernunft“ (Nietzsche 1988, S. 39).

3 Es sei hier aus der deutschen Tradition an E. Husserl, H. Plessner, E. Strauss, B. Waldenfels, G. Böhme, H. Rombach erinnert, die das Phänomen „Leib“ in je eigener Weise erschließen und beschreiben.

4 An dieser Stelle ergäben sich konkrete Veränderungen im Hinblick auf Cassirers Ansatz, der insgesamt stark bewusstseinsphilosophisch geprägt ist.

verhältnisses auf der Ebene des Körpers und seiner Beziehungen aus, aus denen gleichursprünglich mit den physischen Möglichkeiten des Körpers auch ein Bewusstsein von uns selbst und allem anderen hervorgeht.

Als Leib stiftet der Mensch ein *Selbstverhältnis* zu seinem Körper als der Natur, die er selber ist. Der Körper bietet *verschiedene* Möglichkeiten, dieses leibliche Selbstverhältnis zu stiften. Der Tastsinn ist eine der grundlegenden Selbstverhältnis-Formen, die zudem schon sehr früh in der kindlichen Entwicklung zu einer Vorstellung von sich selbst führen kann. Condillac hat in seiner *Abhandlung über die Empfindungen* eindringlich beschrieben, wie sich durch die Selbstbetastung des Kindes die Vorstellung einer Ganzheit seiner selbst herausbilden kann, da in jeder Selbstberührung der Körper sich selbst antwortet und diese Erfahrung mehr und mehr zu dem Empfinden des eigenen Körpers als einer Ganzheit zusammenwachsen kann.⁵ Nach Condillac gibt die Tastempfindung darüber hinaus auch die sich von der Selbstempfindung deutlich unterscheidende Empfindung von einem *Außen*, das ich *nicht* selbst bin:

So lange die Statue nur sich selbst mit den Händen berührt, so kommt es ihr vor, als wenn sie Alles wäre, was da ist. Allein wenn sie einen fremden Körper betastet, so fühlt sich das Ich wohl in der Hand, aber nicht auch in diesem Körper modifiziert. Wenn die Hand Ich sagt, so empfängt sie nicht dieselbe Antwort. Die Statue verlegt demgemäß ihre Daseinsweisen ganz und gar außer sich. Wie sie aus ihnen ihren Körper gebildet hat, so bildet sie daraus alle andern Objekte. Die Empfindung der Festigkeit, die ihnen in dem einen Falle Dichtigkeit gegeben hat, gibt ihnen diese auch in dem andern, mit dem Unterschied, dass das Ich, welches sich antwortete, es jetzt nicht mehr tut.⁶

Im Rahmen der Tastempfindung kann sich die Vorstellung von einer Ganzheit aufbauen, die ich selbst bin, die aber zeitgleich auch eine Differenz in mir selbst erzeugt, aus der der einzelne Mensch sich *als* sich selbst erfahren kann. Denn im Er tasten meiner selbst werde ich zu mir selbst. Wiederum zeitgleich entsteht die Differenz erfahrung zu einem Außen, zu dem ich zwar von Anfang an einen Zugang habe, wobei dieser Zugang sich aber spezifisch anders gestaltet als der zu mir selbst.

Die Entstehung dieses reflexiven Verhältnisses zu mir und zum Anderen als Leiblichkeit scheint mir in sehr grundsätzlicher Weise zu erlauben, vom Leib als einer „symbolischen Form“ im engeren Sinne des Wortes zu sprechen. Denn körperlich wird etwas gegeben, in und an dem sich Leib und Ich ausbilden. Die Unterscheidung von Körper und Leib gewinnt im Rahmen der Begrifflichkeit symbolischer Formen einen spezifischen Sinn.⁷ Der Leib ist die

5 Husserl wird die Weise dieser Tastempfindungen, die dies ermöglicht, später „Empfindnisse“ bzw. „Doppelempfindung“ nennen.

6 de Condillac 1983, S. 79.

7 Ich bin mir bewusst, dass das Festhalten an dem Wort „Leib“ vermutlich auf Kritik stoßen wird. Ob es sinnvoll ist, an der Unterscheidung festzuhalten oder nicht, muss meines Erachtens der theoretische Ertrag zeigen, der mit der Unterscheidung verbunden wird. Mit der Idee, den „Leib“ als symbolische Form zu verstehen, ist kein bloßes Festhalten an der Tradition dieser Unterscheidung verbunden, sondern hier wird eine bisher nicht gesehene theoretische Perspektive zu erkunden versucht.

kulturelle Vollzugsform des Körpers, die mit der Ausbildung eines Selbstverhältnisses einsetzt. Leiblichkeit ist somit die kulturelle Form der Beziehung, die sich in mir selbst und in der Beziehung zu anderen Menschen und Dingen ausprägt, wobei beides auf das Engste miteinander verknüpft ist. Denn mein Leib ist zugleich immer schon Spiegel der kulturell geformten Beziehung zum Anderen. Ähnlich wie das Sprechen einer Sprache nur als das *gemeinsame* Sprechen einer Sprache möglich ist,⁸ steht die kulturelle Praxis des Leibes im einzelnen Menschen in eng verwobener mimetischer Resonanz zur sozialen Praxis einer Gruppe oder Gemeinschaft.

Cassirer entwickelte seine *Philosophie der symbolischen Formen als Anthropologie*, in der die Grundformen der menschlichen Weltbildung zum Thema werden. Sollte der Gedanke, den Leib als eine eigenständige symbolische Form zu verstehen, fruchtbar sein, so würde neben eine Sprachwissenschaft, Religionswissenschaft, Kunstwissenschaft eine eigenständige „Wissenschaft vom Leib“ treten müssen, die den Leib als eigenständige anthropologische Grunddimension im Zusammenhang der verschiedenen Kulturen behandelt.

Im Rahmen einer solchen „Wissenschaft vom Leib“ kommt dem Tanz neben der Medizin, dem Sport, religiösen Bewegungspraktiken wie Yoga und anderen Bewegungskünsten wie Aikidō und Taiji eine besondere Bedeutung zu. Denn spätestens seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts etablieren sich Formen des Tanzes, die mehr und mehr den Leib selbst – so könnte man vor dem Hintergrund des bisher Gesagten in zugespitzter Weise behaupten – als symbolische Form thematisieren.⁹ Es geht im Tanz als Kunstform im 20. Jahrhundert immer weniger darum, etwas darzustellen, als vielmehr darum, die verschiedenen kulturellen Vollzugsformen des Leibes selbst zu thematisieren und zu befragen. Dabei werden nicht nur Tanzbewegungen im klassischen Sinne einbezogen, sondern es sind gerade auch die Alltagsbewegungen, die beispielsweise im Tanztheater eine zentrale Rolle spielen.

Zusammenfassend kann gesagt werden: Versteht man den modernen Tanz als einen Bereich, in dem der Leib eigens als symbolische Form in grundlegender Hinsicht untersucht und erforscht wird, so ist mit vollem Recht von Tanz als Anthropologie im philosophischen Sinne zu sprechen, und zwar nicht nur im Sinne einer Historisierung des Leibes bzw. des Körpers.

8 Hinter meiner Bestimmung des Leibes als einer symbolischen Form steht vor allem auch Wilhelm von Humboldts Bestimmung der Sprache als „energeia“. Sprache wie Leib sind niemals einfach „vorhanden“, sondern gewinnen erst in ihrer „Wirksamkeit“ bzw. im „Vollzug“ an Wirklichkeit.

9 Es wäre eine reizvolle Aufgabe, den Ansatz der „Pathosformeln“ von Aby Warburg und den in enger Verbundenheit dazu entwickelten Ansatz Cassirers der symbolischen Formen im Hinblick auf die Analyse von Tanz und Bewegung zu vergleichen.

2. Tanzentwicklung in verschiedenen Modernen

So wie im 18. Jahrhundert bei Herder die Menschheit paradigmatisch im Rahmen einer allgemeinen Geschichte der *Kultur* interpretiert wurde¹⁰ und im 19. Jahrhundert Nietzsche letztlich den Anstoß dafür gab, die Menschheit im Rahmen einer Pluralität der *Kulturen* zu verstehen,¹¹ ist heute das Deutungsmuster einer einheitlichen *Moderne* neu zu befragen und zu transformieren. Ähnlich wie beim Übergang von der *Kultur* im Singular als Zivilisierung der *einen* Menschheit zu den *Kulturen* im Plural kann heute danach gefragt werden, ob es überhaupt noch sinnvoll ist, von *Moderne* nur im Singular zu sprechen, oder ob es nicht notwendig geworden ist, den Plural verschiedener *Modernen* zu denken. Es wird immer offensichtlicher, dass eine einheitliche Theorie der *Modernen* die Entwicklungen in den verschiedenen Zentren der Welt wie Indien, Brasilien, China, Südafrika, Japan, Iran usw. nicht zu fassen vermag. So kann heute davon ausgegangen werden, dass sich schon jetzt verschiedene *Modernen* kristallisiert haben, die mit zunehmendem *Selbstbewusstsein* und *kultureller Reflexivität* ihren je eigenen Weg im Rahmen der Globalisierung zu gestalten versuchen. Um dieser Situation einen Namen zu geben, spreche ich in aller Vorläufigkeit und Heuristik von *Multimodernität*.¹²

Im Licht der Vielheit der *Modernen* ist auch die europäische *Moderne* als *eine* *Moderne* unter anderen zu beschreiben. In dieser Perspektive steht sie selbst längst unter dem Einfluss einzelner Bereiche aus anderen *Modernen*, die sich ihrerseits universalisiert haben und in Konkurrenz zu europäischen Konzepten treten, wie das Beispiel der chinesischen Medizin lebendig vor Augen führt. Vor diesem Hintergrund ist es besonders aufschlussreich, die Kritik der anderen *Modernen* an der europäischen *Moderne* zu studieren und ernst zu nehmen. Denn wie die *Geschichte der Modernen sich weiter entwickelt, wird ausgehend von sehr verschiedenen Modernen entschieden und nicht nur in Europa oder den USA*. In dieser Perspektive wird der immer noch häufig beschworene Dialog zwischen „der *Moderne*“ (in Europa und den USA) und den verschiedenen „Traditionen“ überführt in einen *multimodernen Dialog*. Damit verliert Europa die letzte Bastion seiner weltgeschichtlichen Deutungsmacht, und zwar auch im Hinblick auf die Interpretation dessen, was Kunst im Allgemeinen und zeitgenössische Kunst im Besonderen ist.

Durch die bewusste Einführung und Betonung des Plurals *Modernen* wird die Aufmerksamkeit auf die Verschiedenheit der jeweiligen *Moderne-Struktur* gelenkt. Mit dieser Schärfung des Blicks gehen die Erwartung und der Wunsch einher, Positionen aus verschiedenen *Modernen* als gewichtige Stimmen wahrzunehmen. Erst wenn eine Vielzahl von *Modernen* anerkannt wird, kann eine Wahrnehmung entstehen, die z. B. in der japanischen, chinesischen, indischen,

10 Herder, Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, 1784-91.

11 Vgl. Nietzsche, Menschliches, Allzumenschliches, Aphorismus 23.

12 Elberfeld 2005.

islamischen, brasilianischen *Moderne* jeweils eigene Antworten auf die Probleme der Gegenwart erkennt, so dass der Gegensatz von Tradition und Moderne weltweit in ein neues Licht gerückt wird. Modernen zeichnen sich dadurch aus, in sich widersprüchliche und nicht auf eine bestimmte Gestalt reduzierbare Gebilde zu sein. Sie umfassen in sich verschiedenste kulturelle Strömungen, wobei sie häufig nur durch die Vereinheitlichung eines Staates oder einer Religion einen Namen erhalten.

Der Export des europäischen Kunstsystems in die verschiedensten Länder der Erde ist ein zentrales Beispiel, um die Frage nach verschiedenen Modernen zu konkretisieren. Es gibt nicht nur rund um den Globus verschiedene Symphonieorchester, sondern auch Galerien für „moderne“ Malerei, die sich jeweils an den Standards in Europa oder den USA orientieren. Dabei ist jedoch die Aufnahme der europäischen Musik und Malerei in Japan anders verlaufen als in Indien, in Nigeria anders als in Indonesien, in Brasilien anders als in Ägypten. In allen Ländern, die jeweils eine eigene Tradition der Künste besitzen haben, sind inzwischen Neuverbindungen entstanden, die das Profil der jeweiligen Moderne mitgestalten.

Im Rahmen verschiedener Künste können wir beobachten, wie das aus Europa Importierte auf die jeweiligen Traditionen trifft und dort Verschiedenes auslöst. Die Wirkungen reichen von der radikalen Verdrängung, Wiederentdeckung und Neuaneignung älterer Traditionen bis zur Schaffung neuer Synthesen, die sich weder eindeutig auf eine ältere Kultur noch einfach auf Europäisches zurückführen und reduzieren lassen. Zudem lässt sich beobachten, dass sowohl europäische wie auch traditionelle Kunstauffassungen ungestört nebeneinander existieren können und somit das System der Künste selbst erheblich erweitert und modifiziert wird.¹³ Vor diesem Hintergrund kann die Frage nach den Künsten und ihrer Interpretation im Rahmen der Multimodernität nicht mehr nur von Europa ausgehen. Es müssen zumindest ansatzweise die Vorstellungen von den Künsten in älteren Traditionen in den Blick gebracht werden, um die multimoderne Neuordnung und -ausrichtung der Künste in den verschiedenen Modernen zu thematisieren.

Durch die weltweite Ausbreitung des europäischen Kunstsystems im Rahmen kolonialer Eroberungen verbreiteten sich auch europäische Formen des Tanzes und seine Aufführungspraktiken in verschiedenen Kulturen und Modernen. In Reaktion darauf und in Absetzung dazu entstanden neue Formen des Tanzes, wie das Butō in Japan. Diese *modernen* Tanzformen in verschiedenen außereuropäischen Modernen zeichnen sich häufig dadurch aus, dass in ihnen aus der Tradition überlieferte Bewegungen neu überformt wurden und daraus eigenständige *moderne* Entwicklungen des Tanzes resultieren. In diesen Entwicklungen ist zu beobachten, dass die Leiblichkeit als symbolische Form grundsätzlich in verschiedenkultureller Perspektive thematisiert wird. Ähnlich wie der moderne Tanz in Europa und den USA aus einer reflexiven

¹³ Vgl. hierzu Elberfeld 2003.

Reaktion auf ältere *europäische* und *außereuropäische* Bewegungsformen entstanden ist, so wurde und wird in Japan, Taiwan, China, Indien, Senegal, Brasilien und in vielen anderen Modernen – zumeist im Zusammenhang mit den europäischen und US-amerikanischen Entwicklungen – die jeweils eigene Tradition auf neue und *moderne* Weise angeeignet. Die aus diesem Prozess entstandenen Tanzmodernen lassen sich nicht mehr nach dem Schema Tradition auf der einen und europäische Moderne auf der anderen Seite verstehen, wie vor allem das Beispiel Butō immer wieder zeigt.¹⁴ Für den modernen Tanz bedeutet dies, dass die jeweils ältere kulturelle Tradition der in Frage stehenden Moderne studiert werden muss, um die Tanzentwicklung der jeweiligen Moderne zu erschließen. In jeder Moderne steht auch die Leiblichkeit als symbolische Form vor dem Hintergrund älterer Bewegungskulturen der eigenen Tradition, der importierten Bewegungsformen und der Rezeption der eigenen Entwicklungen in anderen Modernen in grundsätzlicher Weise zur Disposition. Es geht dabei jeweils um den Gesamtzusammenhang von Mensch, Menschen, Dingen und Welt. Ohne einfach in ein relativistisches Schema zu verfallen, entwickeln sich so verschiedene Weisen der Wirklichkeitsformung, die sich nicht auf ein Grundschema reduzieren lassen, sondern Wirklichkeit jeweils in eigener Weise auf der Ebene des Leibes zugänglich machen.

Um das Gesagte zu verdeutlichen, sollen in einem letzten Punkt zwei Beispiele benannt und beschrieben werden.

3. Zwei Beispiele aus Taiwan und Japan

Ich möchte den bisher entwickelten Zusammenhang von Leiblichkeit als „symbolischer Form“ und der Tanzentwicklung in verschiedenen Modernen an Beispielen aus zwei verschiedenen Modernen verdeutlichen. Bei dem ersten Beispiel handelt es sich um das häufig auch in Deutschland gastierende *Yunmen wuji* (*Cloud Gate Dance Theatre*), das 1973 von Lin Huai-Min in Taiwan gegründet wurde. Bei dem zweiten Beispiel handelt es sich um einen japanischen Performer mit dem Namen Kubikukuri, der bisher international noch kaum bekannt ist.¹⁵

In Bezug auf das erste Beispiel seien drei Punkte hervorgehoben, die im vorliegenden Zusammenhang besonders bemerkenswert und hilfreich erscheinen.

1. Um den Zugang zur Bewegungswelt einer Tanz-Compagnie zu erleichtern, ist es vor allem wichtig, sich vor Augen zu führen, von welcher täglichen Übungspraxis der Tanz getragen wird. Im Falle der Tänzer des *Yunmen wuji* handelt es sich um eine Mischung, die einen Schwerpunkt auf ostasiatische

¹⁴ Vgl. hierzu Nuki 2000.

¹⁵ Kubikukuri gastierte im September 2005 mit seiner Performance in Berlin auf dem Festival „Japan now“, das alljährlich in Berlin neueste Strömungen aus Japan vorstellt.

Bewegungskünste legt. Die Tänzer üben vor allem Taiji und bestimmte Formen des Qigong und zudem Bewegungsformen aus der chinesischen Oper, des Modern Dance und des Balletts. Darüber hinaus üben sie Sitzmeditation, um spezielle Formen der Bewusstheit zu entwickeln. Auf der Ebene der Übungspraxis zeichnet sich somit eine von der europäischen Praxis grundlegend verschiedene Entfaltungsform des Leibes ab, die allerdings in nachhaltiger Form erst nach einem jahrelangen Prozess der Übung auch im Tanz wirklich sichtbar und erfahrbar wird. Denn es handelt sich bei den geübten Bewegungen nicht einfach um „Techniken“, sondern um Übungswege, die den Menschen nicht nur mit sich selbst, sondern letztlich sogar mit dem gesamten Kosmos verbinden sollen.

2. Für die Ausprägung der Leiblichkeit als einer jeweils kulturell erzeugten symbolischen Form spielt im Fall der Tänzer des *Yunmen Wuji* als Hintergrund auch die alte chinesische Philosophie und Ästhetik eine wichtige Rolle. An dieser Stelle sei nur ein Wort hervorgehoben, das nach Aussage eines chinesischen Experten das beziehungsreichste Wort der gesamten chinesischen Sprache ist. Es handelt sich um das Wort *Qi*,¹⁶ das man auch in der japanischen Lesung *Ki* kennt.¹⁷ Ausgehend von diesem Wort ist im Rahmen ästhetischer Reflexionen eine Krieteriologie entwickelt worden, ohne deren zumindest partikuläre Kenntnis die Bewegungen, die in den Choreographien von Lin Huai-Min daraus folgen, in den Augen europäischer Kritiker leicht kitschig erscheinen mögen. Es gilt hier, auch die Wahrnehmung auf der Grundlage der älteren chinesischen Philosophie zu schulen, denn auch die Wahrnehmung selbst wird dort anders gedeutet.

3. Als letzten Punkt möchte ich auf die Qualität der Bewegungen zu sprechen kommen, in denen auch eine spezifische Konzeption der Zeit zum Tragen kommt, die sich ganz unabhängig von der europäischen Unterscheidung von Zeit und Ewigkeit entwickelt hat. Die Bewegungen der Tänzer des *Yunmen Wuji* erscheinen vor allem in den letzten Stücken, die ausgehen von der Erfahrung der chinesischen Kalligraphie, ohne Anfang und ohne Ende zu sein. Denn alles ist immer in Bewegung. Hier wird ein Umgang mit dem beständigen Wandel präsent, der insbesondere auch durch die philosophische und ästhetische Erschließung im alten China motiviert ist. Nicht ein Ich setzt die Bewegung in Gang, sondern alles ist durchströmt von Bewegungen des *Qi*. *Qi* hält sich weder an ein Innen noch an ein Außen. Man könnte es das Medium nennen, in dem sich Form findet, um hier auf eine neokonfuzianische Wendung des Gedankens anzuspielden. Die Tänzer *finden sich* im ständigen Wandel, so dass ein Transformationsprozess sichtbar wird, in dem der Leib des Einzelnen zum Resonanzmoment einer größeren Bewegung wird. Die Zeiterfahrung, die mit diesen Bewegungen einhergeht, ist die einer bewegten Ruhe, in

16 Kubny 1998.

17 Yamaguchi 1997.

der Ruhe zugleich Bewegung und Bewegung zugleich Ruhe ist, ohne das eine gegen das andere aufzuwerten.¹⁸

Sicher lassen sich für die Bewegungsformen des *Yunmen Wuji* auch Entsprechungen in Europa und den USA finden, und auf den ersten Blick mögen bestimmte Bewegungen als bereits bekannt aus anderen Tanztechniken identifiziert werden.¹⁹ In schnellen Vergleichen verliert man allzu leicht die oft tief greifenden Differenzen aus dem Auge, die erst bei längerer Beschäftigung mit der chinesischen Tradition und ihren Bewegungsformen oder auch anderen Traditionen in ihrer ganzen Tragweite zum Vorschein kommen. Die Frage nach der Leiblichkeit als einer „symbolischen Form“ erlaubt es, bis zu den kulturell geprägten Unterscheidungsweisen von Leib, Ich und Welt selbst zurückzufragen. Denn auch diese Unterscheidung ist selbst noch einmal in ihren Unterschieden zu unterscheiden.

Anhand des zweiten aus Japan stammenden Beispiels soll die Frage nach der Leiblichkeit als einer symbolischen Form noch einmal zuspitzt werden. Es handelt sich um eine Performance, die 2003 in Japan zum ersten Mal aufgeführt wurde. Der Performer nennt sich selbst „Kubikukuri-san“. „San“ ist die Bezeichnung für „Herr“, und „Kubikukuri“ bedeutet wörtlich „sich am Hals aufhängen“ im Sinne von „sich selbst erhängen“. Dem Namen nach handelt es sich also um den „Herrn Selbstmörder“. Die Performance, die er seit etwa zwei Jahren in dem kleinen Garten seines Hauses – er selbst nennt den Ort *Niwagekijō* (Garten-Theater) – in Tokyo vor einer geringen Zahl von Zuschauern aufführt, besteht in der Tat vor allem darin, dass Kubikukuri sich selbst am Hals aufhängt, wobei sein Leben nicht in physischer Weise bedroht ist. In sehr langsamen Schritten und mit hoher, aber dennoch gelassener Bewusstheit und Konzentration bewegt er sich auf einen Strick zu, den er sich selbst so um den Hals legt, dass er mit dem gesamten Körper daran hängen kann. Hängt er dann mehrere Minuten in der Schlinge, wird der Körper auf der einen Seite ganz zum Körper als physischer Lebensrealität, und zugleich wird eine durchdringende Bewusstheit spürbar, die den Körper als Leiblichkeit im ausgezeichneten Sinne erscheinen lässt. In dem hängenden Körper, der zwischen Tod und höchster Bewusstheit schwebt, wird die Differenz von Körper und Leib selbst thematisiert und zum Vexierbild ihrer selbst. Denn Körper und Leib beginnen in dem zu vexieren, was als leichtes Atmen des Performers sichtbar und spürbar wird. Der Körper in seiner Ausgeliefertheit am Strick ist zugleich durchdrungen von hoher leiblicher Bewusstheit, so dass physischer Körper und kulturell geprägter Leib als ein Vollzug erscheinen. Der aufgehängte Leib geht ein in die Zeitlichkeit und Vergänglichkeit des Körpers. Kubikukuri atmet in seinen eigenen Tod hinein und lässt darin den Leib als symbolische Form in

18 Zum Zeitverständnis in Ostasien vgl. Elberfeld 2004; Jullien 2004.

19 Häufig wird in diesen Vergleichen auch vergessen, dass nicht wenige Bewegungsformen in der Tanzentwicklung des 20. Jahrhunderts gerade von asiatischen Bewegungsformen inspiriert worden sind.

zutiefst *körperlicher* Weise aufscheinen. Der Leib geht ein in die radikale Vergänglichkeit seines eigenen Körpers und wird auf diese Weise eins mit seinem eigenen Vergehen. In dieser Zuspitzung wird die Unterscheidung von Körper und Leib sowie von Natur und Kultur selbst in fundamentaler Weise in Frage gestellt und in ihrer jeweiligen Grenze erfahrbar. Der Tod des Körpers wird gewöhnlich aus der Leiblichkeit ausgegrenzt, da er dem Leib die absolute Grenze und das schlechthin Fremde ist. Dies in ästhetischer Überhöhung zu beleuchten und erfahrbar zu machen, ist eine zentrale Besonderheit der beschriebenen Performance, die gerade in ihrer radikalen Modernität in der Gestaltung der ästhetischen Erfahrung weit in die Künste des alten Japans zurückreicht.

In der Performance von Kubikukuri-san wird im modernen Tanz erfahrbar, was in der älteren Tradition Japans von Philosophen in der Kunst des Blumensteckens gesehen wurde. Keiji Nishitani unterscheidet

zwei Richtungen der Kunst, die jeweils völlig voneinander unterschiedene Geisteshaltungen haben. Eine Kunst, die unmittelbar im „Leben“ steht, und eine Kunst, die in dem Leben steht, welches selbst im Tode steht; mit anderen Worten, eine Kunst, die die Ewigkeit dadurch erstrebt, dass sie die Zeit auszustoßen versucht, und eine Kunst, die die Ewigkeit dadurch öffnen will, dass sie ganz zur Zeit wird. Die erstere geht vom natürlichen Begehren des Lebens aus, die letztere geht von der „Leere“ aus, die dieses natürliche Begehren völlig abschneidet.²⁰

Als Beispiel für eine Kunst, in der diese selber völlig zur Zeit wird, interpretiert Nishitani die Kunst des Blumensteckens, das Ikebana: „Von der Seinsweise als ‚Leben‘, das die Zeit ausstoßen will, abgeschnitten und entfernt, geht die Blume wesentlich in die Zeit und ihre Flüchtigkeit ein.“²¹

Nur als Andeutung kann an dieser Stelle darauf verwiesen werden, in welcher überraschender Weise die alte Tradition Japans und ihre Interpretation durch einen modernen japanischen Philosophen in der gegenwärtigen Performance-Praxis einen unnachahmlich neuen Ausdruck gefunden hat. Hier kann weder einfach von „alter Tradition“ die Rede sein noch von *modernem* Tanz, der einfach mit dem in Europa zu identifizieren wäre. Es sind gerade die widersprüchlichen und spannungsreichen Neuverbindungen, die – wenn sie gelingen – von multimoderner Tanzentwicklung zu sprechen erlauben und die für die Entfaltung dessen, was Leib als symbolische Form genannt wurde, noch einige Überraschungen bereithalten.

²⁰ Nishitani 1991, S. 318f.

²¹ Ebd., S. 317. Vgl. auch Ōhashi 1994 für eine ausführliche Interpretation dieses Zusammenhangs.

Literatur

- de Condillac, Etienne Bonnot: *Abhandlung über die Empfindungen*. Hamburg 1983.
- Elberfeld, Rolf: Einteilung der Künste in interkultureller Perspektive. In: *Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren*, 9, 2003, S. 57-64.
- : *Phänomenologie der Zeit im Buddhismus. Methoden interkulturellen Philosophierens*. Stuttgart-Bad Cannstatt 2004.
- : Multimodernität. Vielheit der Modernen und die Freiheit der Künste. In: *Positionen. Beiträge zur neuen Musik*. Themenheft „Migration“, Heft 63, Mai 2005, S. 2-10.
- Feuerbach, Ludwig: *Entwürfe zu einer Neuen Philosophie*. Hamburg 1996.
- Jullien, François: *Über die „Zeit“. Elemente einer Philosophie des Lebens*. Zürich, Berlin 2004.
- Kubny, Manfred: Die Entwicklung des chinesischen Konzeptes Qi als Lebenskraft im Hinblick auf seine qualitative Bedeutung bei der Ausführung der Übungen des Qigong und des Yangsheng. In: G. Hildebrand u. a. (Hg.), *Das Qi kultivieren. Die Lebenskraft nähren*. Uelzen 1998.
- zur Lippe, Rudolf: *Naturbeherrschung am Menschen*. Bd. I: Körpererfahrung als Entfaltung von Sinnen und Beziehungen in der Ära des italienischen Kaufmannskapitals. Bd. II Geometrisierung des Menschen und Repräsentation des Privaten im französischen Absolutismus. Frankfurt/M. 1974.
- : *Am eigenen Leibe. Zur Ökonomie des Lebens*. Frankfurt/M. 1978.
- Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. *Kritische Studienausgabe* Bd. 4, hg. v. G. Colli/M. Montinari. München 1988.
- Nishitani, Keiji: Ikebana. Über die reine japanische Kunst, übers. v. R. Elberfeld. In: *Philosophisches Jahrbuch*, 98:2, 1991.
- Nuki, Shigeto: Umgekehrte Alltäglichkeit. Zur phänomenologischen Analyse des Butō. In: R. Elberfeld/G. Wohlfart (Hg.), *Komparative Ästhetik. Künste und ästhetische Erfahrungen in Asien und Europa*. Köln 2000, S. 227-238.
- Ōhashi, Ryōsuke: *Kire. Das Schöne in Japan. Philosophisch-ästhetische Reflexionen zur Geschichte und Moderne*. Köln 1994.
- Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leiblichen*. Frankfurt/M. 2000.
- Yamaguchi, Ichirō: *Ki als leibhaftige Vernunft. Beiträge zur interkulturellen Phänomenologie der Leiblichkeit*. München 1997.

Gabriele Brandstetter · Christoph Wulf · Hrsg.

Tanz als Anthropologie

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung des Sonderforschungsbereichs
Kulturen des Performativen (Sfb 447).

Umschlagabbildung:

© Bild: Monroe Warshaw. Brygida Maria Ochaim:
Loie Fuller – Danse des Couleurs (Lyon). Photographie, 1990

Redaktion: Kathrin Audehm und Kai van Eikels

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe
und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung
einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung
und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien,
soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2007 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4344-1

INHALT

GABRIELE BRANDSTETTER/CHRISTOPH WULF	9
Einleitung: Tanz als Anthropologie	
BERNHARD WALDENFELS	14
Sichbewegen	
Bewegung, Rhythmus, Raum	
KAI VAN EIKELS	33
Schwärme, Smart Mobs, verteilte Öffentlichkeiten Bewegungsmuster als soziale und politische Organisation?	
ISABEL GIL	64
Die Schwere Ein Versuch über Tanz und Macht in der Moderne	
GABRIELE BRANDSTETTER	84
Tanz als Szeno-Graphie des Wissens	
RAINER GRUBER	100
Das Besondere des Fallens Tanzmoderne, Gravitation und Allgemeine Relativitätstheorie	

Sakralität: Opfer, Ekstase, Tod

CHRISTOPH WULF	121
Anthropologische Dimensionen des Tanzes	
RENATE SCHLESIER	132
Kulturelle Artefakte in Bewegung	
Zur Geschichte der Anthropologie des Tanzes	
ALEX MICHAELS	146
Wenn Götter tanzen	
Zum Verhältnis von Ritual und Tanz	
SILKE LEOPOLD	159
Tanz und Macht im Ancien Régime	

Performanz: Raum, Zeit, Wahrnehmung

ALAIN MONTANDON	169
Das Performative des Tanzes aus der Sicht der Tänzerin	
MAX PETER BAUMANN	182
Natarāja – der kosmische Tanz	
Aspekte der Präsentation, Differenz und Transgression	
GEORGES DIDI-HUBERMAN	202
Reglos tanzend	
ROLF ELBERFELD	219
Bewegungskulturen und multimoderne Tanzentwicklung	

Interfaces: Technik, Macht, Zuschauer

RALPH UBL	233
Der Tanz, die Braut und das Opfer der Malerei	
Eugène Delacroix' <i>Une noce juive au Maroc</i>	
HELEN THOMAS	249
„Mimesis und Alteritas“	
Von der Ethnographie zur Geschichte	
GERALD SIEGMUND	260
Bewegung als Wiederherstellungsversuch	
Hinter dem Spiegel: Tod, Tanz, Trieb	

Differenz, Transgression und Hybridität

KATHRIN AUDEHM	279
Der Tanz ums Goldene Kalb	
Anmerkungen zum kulturellen Umgang mit Grenzen	
DANILYN RUTHERFORD	288
Der Tanz, Durkheim und das Fremde	
Eine Rückkehr zum Comeback der Tradition in Biak	
WERNER RÖCKE/HANS RUDOLF VELTEN	307
Tanzwut	
Dämonisierung und Pathologisierung des Tanzes	
in Literatur und Kultur des Mittelalters	
JUNKO WADA/HANS PETER KUHN	329
CHIDORI IV – shiwasu	
REINHILD HOFFMANN	332
Vor Ort	
Autorinnen und Autoren	335