

Leonie Otto

Denken im Tanz

Choreographien von
Laurent Chétouane,
Philipp Gehmacher
und Fabrice Mazliah

[transcript]

Aus:

Leonie Otto

Denken im Tanz

Choreographien von Laurent Chétouane,
Philipp Gehmacher und Fabrice Mazliah

Dezember 2020, 232 S., kart., 10 Farbabb., 3 SW-Abb.

30,00 € (DE), 978-3-8376-5552-0

E-Book:

PDF: 29,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5552-4

Was heißt Denken? Leonie Otto verfolgt diese Frage anhand eines Korpus aus der Philosophie Martin Heideggers und deren Dekonstruktion durch Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy und Hannah Arendt sowie aus Choreographien Laurent Chétouanes, Philipp Gehmachers und Fabrice Mazliahs für die Forsythe Company. Ihr ebenso philosophischer wie produktionsbezogener Ansatz analysiert die Wechselwirkung von Theorie und künstlerischer Praxis und hinterfragt dabei die Dichotomie von Körper und Denken. Davon profitiert nicht nur die Tanzwissenschaft – auch andere Bereiche erfahren hier, dass Denken sich nicht allein in Begriffen, sondern in verschiedenen Medien abspielen kann.

Leonie Otto (Dr. phil.) lehrt am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Die Dramaturgin und Tanz- und Theaterwissenschaftlerin war Jury-Mitglied der »Tanzplattform in Deutschland 2018«.

Weitere Informationen und Bestellung unter:
www.transcript-verlag.de/978-3-8376-5552-0

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Inhalt

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Danksagungen | 7 |
| Einleitung | 9 |
| 1. Was heißt Denken? | 37 |
| 1.1. Martin Heideggers Umdeutung des Denkens | 39 |
| 1.1.1. Wie nicht logozentrisch denken? Heideggers Unterscheidung des Denkens von Wissenschaft und Philosophie | 39 |
| 1.1.2. Das Denken des neuzeitlichen Subjekts und das Vernehmen des <i>Daseins</i> | 44 |
| 1.1.3. <i>Chōrismós</i> . Denken (aus) der ontisch-ontologischen Differenz | 52 |
| 1.1.4. Die <i>Lichtung</i> des Seins und das Denken des menschlichen Leibs | 57 |
| 1.1.5. Das Scheitern der geschichtlichen Verantwortung des Denkens | 69 |
| 1.2. Ganz anders und umso mehr denken | 74 |
| 1.2.1. Heimatloses Denken. <i>Chōra</i> , <i>différance</i> , <i>destinerrance</i> und <i>dissemination</i> (Jacques Derrida) | 74 |
| 1.2.2. Nicht das Sein heißt uns Denken, sondern das <i>gemeinsame Erscheinen</i> (Jean-Luc Nancy) | 83 |
| 1.2.3. Das Denken und die <i>Pluralität</i> (Hannah Arendt) | 90 |
| 1.3. Tanzen und Denken | 103 |
| 1.3.1. Die Bewegungen des Denkens | 103 |
| 1.3.2. <i>Bewegungsereignisse</i> | 113 |
| 2. Laurent Chérouane's <i>Hommage an das Zaudern</i> | 127 |
| 2.1. Von der Szene des neuzeitlichen Subjekts zu einer anderen Orientierung im Raum | 127 |
| 2.2. Das geteilte Bedenken der Choreographie | 141 |

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 3. Philipp Gehmachers <i>Solo with Jack</i> | 147 |
| 3.1. Erfahrung und Erscheinung einer pluralen Singularität oder Denken im Tanz bei Gehmacher | 149 |
| 3.2. Der Abstand im Kontakt | 157 |
| 4. Ioannis Mandafounis', Mikael Marklunds und Roberta Moscas <i>Soli</i> nach einer Idee von Laurent Chétouane | 165 |
| 4.1. Ein Ensemble von Soli | 165 |
| 4.2. Improvisieren? – Relationales Choreographieren oder Denken im Tanz bei Chétouane | 172 |
| 5. Fabrice Mazliahs <i>In Act and Thought</i> mit Tänzer*innen der <i>Forsythe Company</i> | 181 |
| 5.1. <i>Räume eröffnen, in denen das Denken sich ereignen kann</i> oder Denken im Tanz bei Forsythe | 182 |
| 5.2. Nicht Versammlung, sondern Zerstreuung | 188 |
| 5.3. Vom Denken der Zuschauerin – Schlusswort | 197 |
| Werkverzeichnis | 203 |
| Literaturverzeichnis | 207 |

Danksagungen

Ich danke Philipp Gehmacher, Fabrice Mazliah sowie Angela Bedekovic, Stephanie Leonhardt, Johanna Milz und Christine Kammer und vielen weiteren an den Choreographien, die Gegenstand meiner Arbeit waren, Beteiligten für ihre Offenheit gegenüber meiner Arbeit, für die Zurverfügungstellung von Videos und das Beantworten von Fragen. Ganz besonders herzlich danken möchte ich Laurent Chétouane für die gute Zusammenarbeit und die vielen inspirierenden Gespräche und Mailwechsel.

Sehr dankbar bin ich auch den Studierenden, die an der Goethe-Universität Frankfurt, an der Universität Hildesheim und an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt mit mir über das Denken im Tanz diskutiert haben. Matthias Dreyer, Mayte Zimmermann und besonders Leon Gabriel danke ich dafür, dass sie in der Zeit der Promotion interessierte und hilfsbereite Kolleg*innen waren.

Für Feedback und Anregungen in verschiedenen Momenten des Entstehungsprozesses dieses Buchs bedanke ich mich bei Kathryn Enright, Ingo Diehl, Björn Fischer, Ulrike Hass, Rembert Hüser, Jason Jacobs, Krassimira Kruschkova, Bernhard Siebert, Gerald Siegmund und Marita Tatari.

Ganz besonders danke ich meinem Doktorvater Nikolaus Müller-Schöll: für die gründlichen Lektüren von verschiedenen Arbeitsständen dieser Dissertationsschrift, für seinen hohen Anspruch und seine weiterführenden Hinweise, aber auch für seinen verständnisvollen Rat, seine Geduld und dafür, dass er mich selbst hat herausfinden lassen, wie diese Arbeit aussehen soll. Und nicht zuletzt dafür, dass er mit dem Doktorand*innen-Kolloquium einen Rahmen geschaffen hat, in dem ich immer wieder die Möglichkeit hatte, Arbeitsstände zur Diskussion zu stellen – allen noch nicht namentlich erwähnten Teilnehmer*innen des Kolloquiums sei an dieser Stelle für ihre vielen nützlichen Anmerkungen gedankt! Meinem Zweitgutachter Jörn Etzold danke ich vor allem dafür, dass er mich in den richtigen Momenten ermutigt

und sich die Zeit genommen hat, sich in einige Kapitel hineinzudenken und sie tiefgreifend und ehrlich mit mir zu diskutieren.

Für Lektorat und Korrekturen am Ende danke ich Olivia Ebert, Martina Groß, Uli Zimmermann – und ganz besonders Julia Schade für die große Unterstützung zum Schluss und Inge Adolphs dafür, dass sie nicht nur immer die Zeit zum Korrekturlesen, sondern auch immer noch ein paar Fehler findet. Meiner ganzen Familie danke ich dafür, dass sie den Momenten großer Zweifel immer wieder Leichtigkeit entgegengehalten hat. Gar nicht genug danken kann ich Jakob Zimmermann für unzählige Lektüren der Zwischenstände dieser Arbeit, für seine unermüdliche Gesprächsbereitschaft und Anteilnahme. Paul Zimmermann danke ich dafür, wie schön und aufregend es war, die anstrengende und einnehmende Doktorarbeit hinter mir zu lassen und mich Neuem zuzuwenden – und Elio Zimmermann dafür, dass die Arbeit nun endlich erscheint.

Zum Schluss möchte ich mich noch bei Jenso Scheer, Gero Wierichs und besonders Katharina Kotschurin vom transcript Verlag für die angenehme Betreuung des Projekts, bei Gabriele Klein und Gabriele Brandstetter für die Aufnahme der Arbeit in die TanzScripte und beim Frankfurter Forschungszentrum Historische Geisteswissenschaften für die Förderung des Drucks bedanken.

Einleitung

Trisha Browns Frage nach der Verbindung von Bewegung und Denken

»Do my movement and my thinking have an intimate connection?«¹ Mit dieser Frage beschäftigte sich die Choreographin und Tänzerin Trisha Brown in ihren seit Beginn der 1970er Jahre entwickelten *Accumulation*-Stücken. Der Tänzer Frank Willens erinnert Trisha Browns szenisches Erforschen der Verbindung ihrer Bewegung und ihres Denkens in Tino Sehgal's (*ohne titel*) (2000). In der 2014 auf der *Tanzplattform* gezeigten Version wird dieselbe Choreographie Sehgal's, die Zitate aus Choreographien von Vaslav Nijinsky und Mary Wigman über Trisha Brown, Pina Bausch, Anne Teresa De Keersmaecker und William Forsythe bis zu Xavier LeRoy und Jérôme Bel kombiniert, nacheinander an drei verschiedenen Orten von Andrew Hardwidge, Frank Willens und Boris Charmatz aufgeführt.² In der verhältnismäßig langen Episode zu Trisha Browns Serie der *Accumulation*-Stücke erklärt und zeigt Willens zunächst Browns Prinzip der Akkumulationen: Einer Geste – dem Hin- und Herdrehen der Arme auf Brusthöhe mit zu Fäusten geschlossenen Händen und abgespreizten Daumen – wurde eine weitere hinzugefügt: das Nach-vorne-Führen des rechten Arms in einer Art Wurfbewegung. In einer strukturierten »Live-Improvisation«³ häufte Brown vorab festgelegte kurze Bewegungssequenzen an, wobei sie Dauer, Repetitionen und Reihenfolge variiert.

1 Trisha Brown: »Trisha Brown«, in: Joyce Morgenroth (Hg.): *Speaking of Dance. Twelve Contemporary Choreographers on their Craft*. New York 2004, S. 57-69, hier S. 64.

2 Willens' Performance ist der mittlere Akt des dreiteiligen Stücks, das eine Neubearbeitung von Sehgal's Solo *Twenty Minutes for the Twentieth Century* oder *Das 20. Jahrhundert* aus dem Jahr 2000 ist. Ich beziehe mich hier auf meinen Besuch der drei Aufführungen am 2.3.2014 auf *Kampnagel* in Hamburg. Vgl. zu Details zu den in diesem Buch diskutierten Stücken das Werkverzeichnis.

3 Friederike Lampert: *Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung*. Bielefeld 2015, S. 148.

te.⁴ Während Frank Willens dies vorführt, erzählt er, sich auf Browns Stück *Accumulation with Talking* (1973) beziehend, dass Brown habe ausprobieren wollen, ob ihre Bewegung und ihr Denken miteinander kombinierbar seien – was sie anfangs bezweifelt habe: »When you're moving you can't be thinking and when you're thinking you can't be moving so she was interested in putting the two things together«,⁵ erläutert Willens. Brown habe deshalb versucht, während des Tanzens zu sprechen, genauer: die Anhäufung der Bewegungssequenzen mit vorab nicht festgelegten Worten zu begleiten. Willens beendet die Ausführung mit dem lapidaren und verschmitzten Kommentar: »and she figured: she could«,⁶ so als würde er mitteilen wollen: Klar konnte sie beim Tanzen sprechen. Wieso sollte das nicht möglich sein? Im dritten Teil der Trilogie von (*ohne Titel*) (2000) hingegen, der Performance von Boris Charmatz, erklärt dieser, als er zu Trisha Browns Erforschung der Kombinierbarkeit von Bewegung und Sprechen beziehungsweise Denken kommt, dass es ihm nicht leicht falle, während des Tanzens vorab nicht festgelegte Worte zu sprechen, und er manchmal, wie paralytisch, einfach nicht wisse, was er sagen solle. Zeigt sich in diesen unterschiedlichen Ausführungen von Sehgal's Choreographie die jeweilige Singularität der drei Performer,⁷ macht die dramaturgische Setzung, dass die performende Person erst in diesem Abschnitt der Choreographie zu sprechen beginnt, darauf aufmerksam, dass es in der Geschichte des westlichen Bühnentanzes bis in die 1970er Jahre tatsächlich kaum vorkam, dass Tänzer*innen auf der Bühne sprachen.⁸

Ein Video aus den 1980er Jahren einer New Yorker Aufführung von Trisha Browns *Accumulation with Talking plus Watermotor* (1979) zeigt zwar, dass es ihr selbst gelingt, das Sprechen und die Aneinanderreihung der Bewegungsphasen zu kombinieren, doch die lässige Gleichzeitigkeit von Frank Willens'

4 Vgl. dazu Brown: »Trisha Brown: Edited Transcript of an Interview with Trisha Brown«, in: Anne Livet (Hg.): *Contemporary Dance*. New York 1978, S. 44–54.

5 Ich zitiere nach Ines Meiers Wiedergabe von Willens' Worten. Vgl. Ines Meier: »(ohne Titel)« von Tino Sehgal bei Tanz im August«, <http://de.blouinartinfo.com/news/story/951838/review-ohne-titel-von-tino-sehgal-bei-tanz-im-august> vom August 2016.

6 Ich zitiere aus meinen Notizen zur Aufführung.

7 Vgl. Nikolaus Müller-Schöll: »Das Problem und Potential des Singulären. Theaterforschung als kritische Wissenschaft«, in: Milena Cairo/Moritz Hannemann et al. (Hg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*. Bielefeld 2016, S. 139–150, hier S. 144ff.

8 Vgl. zu Sprechen und anderen Körpergeräuschen in der Tanzhistoriographie Bojana Kunst: »The Voice of the Dancing Body«, in: *Frakcija* 51/52 (2009). *What to Affirm? What to Perform?*, S. 138–151, <http://wp.me/p1iVyi-1V> vom August 2020.

Präsentation ist bei ihr nicht zu bemerken. Das könnte an der unterschiedlichen Dramaturgie der beiden Stücke liegen: Sie improvisiert vermutlich bei der Kombination der Bewegungssequenzen wie auch beim Sprechen mehr als Willens, dem es ja eher darum geht, eine Zusammenstellung von Momenten paradigmatisch gewordener Choreographien zu präsentieren als darum, sich für einen längeren Zeitraum auf Browns Experiment einzulassen.⁹ Auch wenn Brown selbst ihr Stück zum Zeitpunkt der Videoaufzeichnung von 1986 bereits fünfzehn Jahre lang immer wieder aufgeführt hat, funktioniert das Konzept für das improvisierte Sprechen und Tanzen noch. Es scheint nicht durch ein routiniertes Abrufen von Erinnerungen zuvor Getanztes und dazu Gesprochenes abgelöst worden zu sein. Es ist zu sehen, dass sich Brown, anders als Willens, sehr konzentrieren muss und dass sich ihre Sprech- und Tanzbewegungen gegenseitig beeinflussen: Entweder beider Tempi gleichen sich an oder der eine Vorgang wird vom anderen verlangsamt oder sogar ganz angehalten.¹⁰ Während Brown die von Willens und Sehgal zitierten Daumendrehungen mit einer Schrittfolge von kleinen Sprüngen, Hüftschwüngen und präzisen Setzungen der nackten Füße kombiniert, spricht sie: »Start. Started. Starting to talk while doing this dance is like opening a fast loading washing machine while doing a load of typewriters.«¹¹ Sie redet nicht fließend, sondern zögert immer wieder. Wenn sie mehrere Worte aneinanderreicht, pausieren ihre Bewegungen. Etwas außer Atem resümiert sie im späteren Verlauf ihr Erleben dieses Stückes: »I could not [...] keep track of my dancing while talking and vice versa.«¹² Die Erfahrung dieses Tanzens, das Improvisation und Choreographie kombiniert, beschreibt sie an anderer Stelle so: »If you are improvising with a structure your senses are heightened; you are using your wits, thinking, everything is working at once to find the best solution to a given problem under pressure of a viewing audience.«¹³ Ihre Frage nach der

9 Ich beziehe mich auf das Video von Jonathan Demme aus dem Jahr 1986. Vgl. das Werkverzeichnis für weitere Details.

10 Ich widerspreche mit dieser Beobachtung der Tanzwissenschaftlerin Elizabeth Dempster, die schreibt, dass Brown Sprechen und Tanzen als zwei simultane, aber unabhängige Texte präsentiert. Vgl. Dempster: »Women writing the body: let's watch a little how she dances«, in: Alexandra Carter (Hg.): *The Routledge Dance Studies Reader*. London/New York 1998, S. 223-229, hier S. 228.

11 Ich zitiere Brown in: *Accumulation with Talking plus Watermotor*, Video-Aufzeichnung, Regie: Jonathan Demme, https://www.youtube.com/watch?v=4ru_7sxvpY8 vom August 2020.

12 Ebd.

13 Brown: »Trisha Brown: Edited Transcript of an Interview with Trisha Brown«, S. 48.

vertrauten Verbindung (»intimate connection«¹⁴) ihres Bewegens und Denkens, die ich ganz zu Beginn zitiert habe, ergänzt Brown um die Vermutung: »First of all, I don't think my body doesn't think.«¹⁵ Sie wendet sich damit gegen ein seit Langem vorherrschendes Verständnis von Denken als einem vom Körper unabhängigen und getrennten Vorgang, das sich mindestens bis zu René Descartes' berühmt gewordener Unterscheidung »zwischen Seele und Körper [inter animam & corpus], bzw. zwischen einem denkenden und einem körperlichen Ding«¹⁶ zurückverfolgen lässt.

Denken im Tanz: Die verbreitete Vorstellung von Denken hinterfragen

Nicht nur in den 1644 in Amsterdam erschienenen *Principia philosophiae*, auch in den 1641 in Paris veröffentlichten *Meditationes de prima philosophia* grenzt Descartes sein denkendes »Ich« von seinem Körper ab: »demnach bin ich genaugenommen nur ein denkendes Ding [res cogitans], das heißt: Geist [mens], bzw. Gemüt [animus], bzw. Verstand [intellectus], bzw. Vernunft [ratio]. [...] Ich bin nicht das Gefüge jener Körperteile, das menschlicher Körper genannt wird.«¹⁷ Das an Descartes anschließende Denken des neuzeitlichen Subjekts, auf das ich im Verlauf dieser Arbeit noch ausführlich zurückkommen werde,¹⁸ mündet in einer bestimmten Vorstellung von Denken, deren Fragwürdigkeit für Trisha Brown zum Ausgangspunkt ihres *Accumulation with Talking*-Experiments wird. Diese Vorstellung von Denken spitzt der Philosoph und Kurator Daniel Tyradellis in seinen Dialogen mit Jean-Luc Nancy, die unter dem an Martin Heidegger anschließenden Titel *Was heißt uns denken?*

14 Brown: »Trisha Brown«, in: *Speaking of Dance*, S. 64.

15 Ebd.

16 René Descartes: *Die Prinzipien der Philosophie. Lateinisch–Deutsch*. Übers. v. Christian Wohlers. Hamburg 2005, S. 14f.

17 Descartes: *Meditationes de prima philosophia*. Übers. v. Christian Wohlers. Hamburg 2008, S. 52f. Allerdings bemerkt Descartes durchaus, dass dieses »Ich« den eigenen Körper anders wahrnimmt als andere Körper, sodass er sich nach der oben zitierten Argumentation der zweiten Meditation in der sechsten Meditation fragt, ob dieses »Ich« nicht irgendwie »aus Körper und Geist [corpore & mente] zusammengesetzt« sein müsse, auch wenn es sich um zwei gänzlich verschiedene Bereiche handele, da allein die Teile der »res cogitans« (»mens«, »animus«, »intellectus«, »ratio«) sich zu einer Einheit zusammenfügten, der Körper dagegen in seiner Ausgedehtheit und Bewegtheit teilbar sei. Ebd. S. 164, S. 172ff. sowie ders.: *Die Prinzipien der Philosophie*, S. 15ff. Vgl. dazu Nancy: *Ego sum*. Übers. v. Thomas Laugstien. Zürich/Berlin 2014, S. 121ff.

18 Vgl. Kapitel 1.1.2 und 2.1.

veröffentlicht wurden, als das »populäre Bild des Denkers«¹⁹ zu, das er beschreibt als das Bild eines sitzenden oder langsam dahinschreitenden Menschen – und, wenn man ihn genau beim Wort nimmt, Mannes – der entweder schweige, vor sich hin spreche oder Notizen mache. Dieses Bild sei damit konnotiert, dass »Denken in erster Linie eine Sache des Kopfes sei, der die vom Rest des Körpers produzierten Signale weitgehend ausschalten möchte.«²⁰ In Tyradellis' Verweis auf mit dem Wort ›Denken‹ verbundene gemeinläufige Vorstellungen manifestiert sich, dass das Wort ›Denken‹, wie im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* Claus von Bormann, Rainer Kuhlen und Ludger Oeign-Hanhoff erklären, kein »von der Philosophie geprägter Terminus [...], sondern ein Grundwort auch der Umgangssprache, das auch schon in ihr in vielfachem Sinn gebraucht wird«,²¹ ist. Das gängige Verständnis von ›Denken‹ fasst der Philosoph Franz Josef Wetz so zusammen:

»Meistens wird Denken als Auffassen und Zusammenfassen, als Verbinden, Trennen, Ordnen und Vergleichen, als Kombinieren und Problemlösen im weitesten Sinne verstanden, und die dabei angewandten Regeln und erkannten Gegenstände als vorgestellte oder gedachte Objekte ins Bewusstsein gestellt.«²²

Hannah Arendt bündelt das gängige Verständnis besonders prägnant: ›Denken‹ stünde meist für eine »Fähigkeit des Schlußfolgerns«,²³ also des Erkennens, des Bildens von Kausalketten und des Herstellens von Zusammenhängen, kurz »des Induzierens, Deduzierens und Schließens«.²⁴

Diese ergebnisorientierte Erkenntnisproduktion ist es nicht, die ich hier als Denken im Tanz untersuche. Ausgehend von der von Nikolaus Müller-Schöll herausgearbeiteten These, dass »Theater ein Resonanzraum ist, in und

19 Daniel Tyradellis, in: Jean-Luc Nancy/Tyradellis: *Was heißt uns denken?* Zürich/Berlin 2013, S. 13.

20 Ebd.

21 Claus von Bormann, Rainer Kuhlen und Ludger Oeign-Hanhoff: »Denken«, in: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2. Basel/Stuttgart 1972, Sp. 60-102, hier Sp. 61.

22 Franz Josef Wetz: »Was heißt Denken?«, »Grundsätze des Denkens« und kleinere Schriften aus dem Umkreis. Denken zwischen Forschen und Hören«, in: Dieter Thomä (Hg.): *Heidegger-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2013 [2], S. 240-247, hier S. 241.

23 Hannah Arendt: *Vita activa oder vom tätigen Leben*. München 2014 [14], S. 360.

24 Ebd.

nicht *vor* oder *nach* dem das Denken stattfindet«,²⁵ geht es mir nicht darum, dass Gedanken, Theorien oder Konzepte in Tanz übersetzt werden oder überhaupt übersetzbar seien. Vom Denken im Tanz als einem »Denken auf der Bühne«²⁶ zu schreiben, meint keine dem jeweiligen szenischen Vollzug vorausgehend festgehaltenen Gedanken oder im Anschluss daran gefasste Überlegungen, sondern »dass man hier keinen ›Inhalt‹ im überkommenen Sinne findet, nichts, was sich vom Vollzug der körperlichen und stimmlichen Bewegung auf einer Szene ablösen, in Gestalt von Thesen oder Theorie verselbstständigt nach Hause tragen [...] ließe.«²⁷ Hans-Thies Lehmann bezeichnet das Theater als einen »Denkzeitraum«²⁸, um zu unterstreichen, dass »Theater von Anfang an immer auch eine Art von Denken auf und mit der Bühne ist, eine Art von Denken als szenische Praxis.«²⁹

Mein Buch reagiert auf einige Stücke der gegenwärtigen Tanzpraxis, in denen ein von mehreren geteiltes Nachdenken und Mitdenken auf der Bühne zu sehen ist: Eine verantwortungsvolle Aufmerksamkeit der Tanzenden sowohl für das Aktualisieren einer in den Proben als Choreographie oder Score entwickelten Struktur als auch für die jeweilige Situation und die an ihr Beteiligten.

Trisha Browns szenische Auseinandersetzungen mit ihrer Frage nach der Verbindung von Denken und Bewegen und das Andenken Tino Sehgal's, Andrew Hardwidge's, Frank Willens' und Boris Charmatz' daran habe ich als Einstieg deshalb gewählt, weil sie besonders deutlich fünf Aspekte versammeln, die für meine Untersuchung des Denkens im Tanz wichtig waren:

Mit ihrem Konzept, die Frage danach, ob und wie ihr Denken und Bewegen miteinander verbunden seien, szenisch zu erforschen, indem sie während der Improvisation mit vorab kreierte Bewegungssequenzen ihre Gedanken formuliert und ausspricht, impliziert Trisha Brown, dass die Verbindung von Denken und Sprechen als unmittelbarer oder selbstverständlicher gelte als die erst zu überprüfende Verbindung von Denken und Bewegung. Sie versucht mit ihrer szenischen Arbeit sowie deren Diskursivierung dieses Verständnis

25 Nikolaus Müller-Schöll: »Denken auf der Bühne. Derrida, Forsythe, Chétouane«, in: Hans-Joachim Lenger/Georg Christoph Tholen (Hg.): *Mnema. Derrida zum Andenken*, Bielefeld 2007, S. 187-207, hier S. 206.

26 Ebd. S. 188.

27 Ebd.

28 Hans-Thies Lehmann: »Wissenschaft vom Theater als Denkzeitraum«, in: Cairo/Hannemann et al.: *Episteme des Theaters*, S. 29-40.

29 Ebd. S. 39.

des Verbs ›denken‹ beziehungsweise ›to think‹ zu öffnen. Ihre Hinterfragung des häufig anzutreffenden Dualismus von Denken und Körper wird auch in diesem Buch eine große Rolle spielen: Inwiefern ist Denken am Tanzen und damit auch an den körperlichen Prozessen des Tanzens beteiligt?

Browns Experiment verdeutlicht, dass es für so eine Situation nicht einleuchtet, eindeutige Trennlinien zwischen dem Sprechvorgang und dem Bewegungsvorgang zu ziehen. Ganz gleichzeitig passieren diese Vorgänge nicht; unabhängig voneinander aber auch nicht. Eher scheinen sie in einer komplexen Resonanz aufeinander einzuwirken. Ich vertrete die These, dass in solchen Situationen mehrere verschiedene Denkweisen gleichzeitig ablaufen können, ohne dass diese in den hier und im Folgenden besprochenen Tanzstücken klar voneinander abtrennbar wären. *Denken im Tanz*, den Titel dieses Buchs, meine ich also als einen Plural.

Browns Anhäufen der einstudierten Gesten scheint genauso viel Aufmerksamkeit und Konzentration zu erfordern wie das Formulieren und Aussprechen einiger der von Brown währenddessen bemerkten Gedanken, Assoziationen und Befindlichkeiten. Äußerlich erkennbar sind davon aber nur die Störmomente und das, was Trisha Brown auszusprechen und zu tanzen entscheidet. Trisha Browns Sprechen kann Einblicke in während ihres Tanzens passierende Denkvorgänge geben, die den Zuschauer*innen solange Brown schweigt, verborgen bleiben. Zugleich zeigt Browns Suche nach Worten, dass sie ihre Denkvorgänge beziehungsweise Ausschnitte daraus erst sprechend auf Begriffe bringt.

Das in Trisha Browns *Accumulation*-Stücken relevante Verhältnis der Choreographie im Sinne einer vorab festgelegten und einstudierten Bewegungsfolge zur Improvisation als einem vor der Aufführung nicht willentlich festgelegten Anteil daran werde ich in meiner Auseinandersetzung mit den verschiedenen untersuchten künstlerischen Positionen auch immer wieder thematisieren.

Darüber hinaus zeigen schon Trisha Browns Arbeit selbst und noch mehr Tino Sehgal's Verweis auf sie in seinem Abriss einer Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts, dass das Denken einzelner Tänzer*innen ebenso wie das Denken einzelner Zuschauer*innen sich nicht unabhängig von den geschichtlichen Zusammenhängen, in denen es passiert, betrachten lässt. Dass Trisha Brown im Kontext des Judson Dance Theaters in New York in den 1970er Jahren begann, darüber zu forschen, ob Denken nicht mehr mit dem Körper in Verbindung stehe als gemeinhin angenommen, war bedingt von einem nicht nur individuellen, sondern teilweise auch kollektivem Vorwissen und Mög-

lichkeitsraum. Dass der Kunst Browns eine bestimmte Geschichte vorausgeht und sie selbst wiederum manche Kunst prägte, die nach ihr entstand, führt Sehgal's Stück vor – als seine spezifische Historiographie. Was Denken heißt, kann ich hier also nicht allgemeingültig klären, sondern nur kontextspezifisch betrachten. So kann ich aber vielleicht darauf aufmerksam machen, dass es auch andere Denkweisen gibt als diejenige, die gemeinhin mit dem Wort ›Denken‹ konnotiert ist. Meine Position dabei ist aber kein neutrales Abseits, denn auch ich als Autorin dieser Arbeit bin ebenso von bestimmten Denkweisen geprägt wie die Künstler*innen, Philosoph*innen und Theoretiker*innen, über die ich schreibe.

Zunächst geht es darum, das Verständnis von Denken genauer in den Blick zu nehmen, das auch Trisha Brown hinterfragt, wenn sie überprüft, ob das Denken mit ihren Bewegungen und ihrem Körper zu tun hat. Ich beginne also damit, das im Hintergrund der vielen vagen Spielarten des Wortes ›Denken‹ stehende Verständnis von Denken als Induzieren, Deduzieren und Schließen zu betrachten, um davon ausgehend auch zu verstehen, dass Denken etwas ist, in das nicht nur die hier vorkommenden Künstler*innen, sondern auch ich als Autorin uns immer schon verstrickt finden. Dass es verschiedene Weisen des Denkens gibt, thematisiert auch Jacques Derrida Ende der 1980er Jahre. In einem Gespräch mit den Filmwissenschaftlern Peter Brunette und David Willis unterscheidet er Denken in den Künsten von der logozentrischen Denkweise der Philosophie. Damit folgt er Martin Heideggers Unterscheidung zwischen Denken und Philosophie und dessen Verdeutlichung, dass das Denken stets geschichtlich bedingt ist.³⁰ Derrida äußert sich wie folgt:

»Das Denken wird durch die Philosophie nicht ausgeschöpft. Die Philosophie ist nur ein Modus des Denkens, und somit interessiert uns hier, in welchem Maße das Denken über die Philosophie hinausgeht. Dies setzt voraus, dass es praktische Künste des Raums gibt, die über die Philosophie hinausgehen, die dem philosophischen Logozentrismus widerstehen und die nicht einfach natürliche oder, wie es manche sagen würden, animalische Aktivitäten sind, die also nicht einfach von der Ordnung der unmittelbaren Bedürfnisse sind. An dieser Stelle ist es notwendig, darzulegen, dass es Denken gibt, etwas, das Sinn hervorbringt, ohne dass es der Ordnung des Sinns

30 Vgl. Kapitel 1.1.5.

angehört, das über den philosophischen Diskurs hinausgeht und die Philosophie befragt, das potentiell eine Befragung der Philosophie beinhaltet, die über die Philosophie hinausgeht. Das soll nicht heißen, dass ein Maler oder ein Filmemacher die Mittel besitzt, die Philosophie zu befragen, sondern dass das, was sie oder er erschafft, der Träger von etwas ist, das von der Philosophie nicht beherrscht werden kann. Es gibt da also Denken. [...] Es bezieht das Denken ein im Sinne des Gedächtnisses der Geschichte [...]. Das soll freilich nicht bedeuten, dass die Künstler die Geschichte [...] kennen müssen, sondern die Tatsache, dass sie etwas Neues einführen, dass sie eine Art Werk hervorbringen, das, sagen wir, zwanzig Jahre zuvor nicht möglich war, setzt voraus, dass in ihrem Werk das Gedächtnis der Geschichte [...] nichtsdestoweniger aufgezeichnet und folglich gedeutet ist, dass sie gedacht ist. [...] Demnach ist die Idee die, auf polemische Weise anzuzeigen, dass Denken in der Erfahrung des Werkes vonstattengeht, das heißt, dass das Denken darin inkorporiert ist – da ist eine Provokation des Denkens, die vom Werk herrührt, und diese Provokation des Denkens ist irreduzibel.«³¹

Im Gegensatz zu dem, was Derrida hier vor allem über Maler*innen und Filmemacher*innen sagt, verbindet die verschiedenen von mir diskutierten künstlerischen Ansätze, dass sie sich mit den geschichtlichen Kontexten des Theaters und des Tanzes, in denen sie stehen, beschäftigen – wie schon das Beispiel von Sehgal's (*ohne Titel*) (2000) gezeigt hat. Die geschichtlichen Einflüsse sind sowohl im Spiel, wenn sie durchgearbeitet, erinnert und interpretiert werden, als auch, wenn sie in die Arbeiten einfließen, ohne dass von den Künstler*innen versucht wird, sich dies bewusst werden zu lassen.³²

31 Derrida: »Die Künste des Raumes. Gespräch mit Peter Brunette und David Willis«, in: ders.: Denken, nicht zu sehen. Schriften zu den Künsten des Sichtbaren 1979-2004. Übers. v. Hans-Dieter Gondek/Markus Sedlaczek. Berlin 2017, S. 7-40, hier S. 28f. Vgl. dazu Müller-Schöll: »Denken auf der Bühne«, S. 206f. Zum Denken in den bildenden Künsten erschienen inzwischen u.a.: Christoph Menke: *Die Kraft der Kunst*. Frankfurt a.M. 2014 [3], insbes. S. 111-175; Dieter Mersch: *Epistemologien des Ästhetischen*. Zürich/Berlin 2015, insbes. S. 50-63 und Wolfgang Iser: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 2003 [6].

32 Das wurde von Müller-Schöll im Anschluss an Derrida für das Denken des Theaters weiterverfolgt. Vgl. Müller-Schöll: »Wie denkt Theater? Zur Politik der Darstellung nach dem Fall«, in: Artur Pelka/Stefan Tigges (Hg.): *Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945*. Bielefeld 2011, S. 357-371, hier S. 357f.

Zum Forschungsstand

Die miteinander verknüpften Themen des szenischen und/oder körperlichen Denkens, Wissens und Forschens sind in der Tanzwissenschaft der letzten Jahre und Jahrzehnte viel diskutiert worden. Auf einen groben Überblick über diesen aktuellen Fachdiskurs werde ich mich hier beschränken. Fraglos lässt sich, blickt man weiter in die Tanz- und dann noch Theatergeschichte zurück, weit mehr Literatur zusammentragen. Einen Überblick über historische Auseinandersetzungen mit dem Verhältnis von Tanz und Denken liefert Gerald Siegmund in einem Abschnitt seiner großen Monographie über den Begriff der »Abwesenheit«.³³ Eine interdisziplinäre Zusammenstellung zum Verhältnis von Theater und Denken liefern Leon Gabriel und Nikolaus Müller-Schöll mit ihrer Anthologie *Das Denken der Bühne*, die sich unter anderem der Theatertheorie und -praxis Bertolt Brechts, Walter Benjamins Überlegungen dazu sowie dem Theater der Philosophie bei Jacques Derrida und Sam Weber widmet.³⁴

Mit dem Tanz wurde das Denken seit den 1990er Jahren häufiger als vorher in Zusammenhang gebracht. Der Tänzer und Choreograph Xavier Le Roy erzählt in seinem Stück *Product of Circumstances* (1999) von der Zeit, in der er seine Karriere als Molekularbiologe beendet und begonnen habe, als Tänzer und Choreograph zu arbeiten: »Thinking became a corporeal experience.«³⁵ Diese Erfahrung verhandelt Le Roy auch in der Veröffentlichung des Texts einer Lecture Performance, die er auf der Konferenz *Moving thoughts – Tanzen ist Denken* aufführte.³⁶ Auf dieser Tagung, die Janine Schulze und Susanne Traub im Jahr 2000 in Leipzig veranstalteten, diskutierten Tanzwissenschaftler*innen (neben Traub und Schulze unter anderem Kerstin Evert, Friederike Lampert, Claudia Jeschke, Gerald Siegmund und Mårten Spångberg) und in

33 Vgl. Gerald Siegmund: *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart. Bielefeld 2006, S. 49–58. Vgl. zu einem Überblick über die Parallelen, Grenzen und Verbindungslinien, die zwischen Theater auf der einen und Denken, Theorie und Philosophie auf der anderen Seite gezogen werden, Lehmann: »Wissenschaft vom Theater als Denkzeitraum«.

34 Vgl. Leon Gabriel/Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Das Denken der Bühne. Szenen zwischen Theater und Philosophie*. Bielefeld 2019.

35 Xavier Le Roy: »Score for Product of Circumstances«, www.xavierleroy.com/page.php?id=63e83a12f776477d633187bdfbdb1c24c130da87&lg=en vom August 2020.

36 Vgl. Le Roy: »Selbstinterview am 27.11.2000 (Performancetext)«, in: Janine Schulze/Susanne Traub (Hg.): *Moving thoughts – Tanzen ist Denken*. Leipzig 2003, S. 77–88.

der freien Tanzszene tätige Künstler*innen (neben Le Roy unter anderem Jérôme Bel, Thomas Lehmen und Martin Nachbar) das Verhältnis von Tanz, Choreographie, Körper und Denken in verschiedenen Epochen der Tanzforschung (unter anderem in den Ansätzen Raoul Auger-Feuillets, Fritz Böhmes und Rudolf von Labans)³⁷ sowie in den Produktionen von manchen der eingeladenen Künstler*innen selbst, aber beispielsweise auch von Merce Cunningham, Yvonne Rainer, William Forsythe und Tom Plischke.³⁸

Die Tagung, die daraus entstandene Publikation und das sich insgesamt in dieser Zeit mehrende Interesse am Denken im Tanz reagierten auf diejenigen Tanzstücke, die häufig ›Konzepttanz‹ genannt werden. Diese Bezeichnung fand die Tanzkritik Ende der 1990er Jahre und sie wurde kontrovers diskutiert.³⁹ Das möchte ich hier nicht aufrollen, aber festhalten, dass die Rede vom Konzepttanz eine stilistische oder geschichtliche Kohärenz konstruiert und nicht selten abwertend verwendet wurde, um zu bemängeln, dass in den besagten Stücken zu wenig getanzt werde – im Sinne einer eher traditionalistischen Vorstellung von Tanz.⁴⁰ Doch die begriffliche Anlehnung an die Rede von der ›Konzeptkunst‹ im Bereich der bildenden Kunst ist nicht abwegig, weil Konzepttanz und Konzeptkunst nicht nur den Einsatz von Sprache und die Abwendung von Virtuosität und vermeintlicher Expressivität teilen, sondern auch die Verhandlung der eigenen Produktions- und Rezeptionsbedin-

37 Vgl. insbes. Claudia Jeschke: »Bewegungen denken. Körperideologien und Tanzschriften zwischen 1900 und 1930«, in: Schulze/Traub: *Moving thoughts – Tanzen ist Denken*, S. 45-56 und Traub: »Eine kritische Position oder: Grenzziehungen in unseren Köpfen«, in: ebd. S. 133-139.

38 Vgl. Kerstin Evert: »Moving thoughts. The mind is a muscle«, in: Schulze/Traub: *Moving thoughts – Tanzen ist Denken*, S. 35-44; Gerald Siegmund: »Mind the Gap, oder: Der Geist im Zwischenraum. Differenz und Wiederholung in Tom Plischkes Solotänzen«, in: ebd. S. 107-120.

39 Vgl. Xavier Le Roy/Bojana Cvejić/Gerald Siegmund: »To end with judgement by way of clarification«, in: Martina Hochmuth/Krassimira Kruschkova/Georg Schöllhammer (Hg.): *It takes place when it doesn't. On dance and performance since 1989*. Frankfurt a.M. 2006, S. 49-58; Siegmund: »Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Körper und Choreographie im zeitgenössischen Tanz«, in: Reto Clavadetscher/Claudia Rosiny (Hg.): *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Bielefeld 2007, S. 42-57 und Sabine Huschka: »Tanzen, um Gedanken zu folgen. Sabine Huschka sprach mit jungen Choreographen über Konzepttanz«, in: *tanzjournal* 2 (2004), S. 17-19.

40 Mit Theodor W. Adorno formuliert, zeugt dieses Unbehagen von einer Auffassung von Kunst »als Naturschutzpark von Irrationalität [...], aus dem der Gedanke draußen zu halten sei«. Ders.: *Gesammelte Schriften, Bd. 7, Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M. 2003, S. 499.

gungen und -möglichkeiten sowie die Verhandlung der Definition von Kunst beziehungsweise Tanz.⁴¹ Das ist Tanz – *Ceci est de la danse* – heißt ein Buch von Pirkko Husemann, in dem sie, angeregt von Xavier LeRoys Lecture performances, Jérôme Bels Repräsentationskritik und Meg Stuarts Verfahren der Stillstellung und Unterbrechung neue Definitionen von Tanz und Choreographie entwickelt: Tanz sei als »Metatanz«,⁴² als »Tanz des Diskurses«⁴³ aufzufassen; Choreographie nicht mehr als Komposition menschlich-körperlicher Bewegung, sondern als »Reflexionsprozeß«.⁴⁴ Denkbewegungen als verkörpert, als tanzend und als choreographiert zu verstehen – dafür sprachen sich in verschiedenen zwischen 2008 und 2012 veröffentlichten Artikeln auch Una Bauer, Christina Thurner und Annemarie Matzke aus.⁴⁵ Das erweiterte Tanzverständnis habe zu einem Anstieg der intellektuellen Anerkennung der Kunstform Tanz geführt, konstatierte schon 2005 Janine Schulze.⁴⁶ In dieser Sichtweise liegt aber die Gefahr, in Gegenüberstellungen von Sinnlichkeit und Intelligibilität zu verbleiben: Wenngleich die Verwendung des Worts *Konzepttanz* oft Tanzstücke meint, deren Aufführungen eine diskursive Ebene beinhalten, passiert eben nicht allein eine Verschiebung von der körperlichen Bewegung zur Denkbewegung, sondern es geht gerade auch um die von Trisha Brown und Xavier Le Roy beobachtete »Erfahrung von Körperlichkeit und Bewegung des Denkens«.⁴⁷

41 Vgl. Sabeth Buchmann: »Conceptual Art«, in: Hubertus Butin (Hg.): *DuMonts Begriffsllexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln 2002, S. 49-53.

42 Pirkko Husemann: *Ceci est de la danse. Choreographien von Meg Stuart, Xavier Le Roy und Jérôme Bel*. Norderstedt 2002, S. 95.

43 Ebd.

44 Ebd. S. 80.

45 Vgl. Una Bauer: »The Movement of Embodied Thought«, in: *Performance Research* 13 (2008), S. 35-41; Christina Thurner: »Tanz in Gedanken. Zu reflexiven (Zwischen-)Räumen in choreographischen Projekten«, in: Nicole Haitzinger/Karin Fenböck (Hg.): *Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*. München 2010, S. 260-267 und Annemarie Matzke: »Bühnen der Bewegung – zum Wechselverhältnis von wahrgenommener Bewegung und bewegter Wahrnehmung im Theater«, in: Isa Wortelkamp (Hg.): *Bewegung lesen. Bewegung schreiben*. Berlin 2012, S. 52-64, hier S. 56.

46 Vgl. Janine Schulze: »Du musst dir ein Bildnis machen, oder: Tanzen ist Denken«, in: Johannes Birringer/Josephine Fenger (Hg.): *Tanz im Kopf. Dance and Cognition*. Münster 2005, S. 113-128, hier S. 113ff., S. 127.

47 Husemann: *Ceci est de la danse*, S. 80. Mit einem Argument ähnlich dem oben entwickelten wandte sich Bojana Cvejić immer wieder gegen die begriffliche Anlehnung an die Konzeptkunst: Im Tanz sei anders als in der bildenden Kunst keine Unabhängigkeit des Konzepts von einem sinnlichen Träger angestrebt worden. Vgl. Cvejić, in: Le

Um die intellektuelle Anerkennung der Kunstform Tanz geht es oft auch den Schriften, die sich mit der Frage nach dem Wissen im Tanz beschäftigen. Dieser Trend hängt mit einem Bemühen um die kultur- und wissenschaftspolitische Stärkung der Tanzwissenschaft und der Tanzinstitutionen in Deutschland zusammen.⁴⁸ Ein »Begehren des Wissens im Tanz«⁴⁹ regt sich aber, wie Jurgita Imbrasaitė diskursanalytisch herausarbeitet, schon viel länger, und zwar seit der mit der Gründung der *Académie royale de danse* im 17. Jahrhundert einsetzenden Vereinheitlichung, Verbreitung, Institutionalisierung und Akademisierung des Balletts. Imbrasaites Tanzgeschichtsforschung führt vor Augen, dass die Ballettgeschichte selbst nicht etwa vom Bereich des Intelligiblen eher unabhängig verlaufen wäre, sondern selbst stark beeinflusst vom oben skizzierten gängigen Verständnis von Denken als Erkenntnisproduktion war.

Dieses Verständnis von Denken oder einfach ein schwammiges Verständnis von Denken taucht häufig auch in den Debatten um die künstlerische Forschung und um die »Performance Philosophy«⁵⁰ auf: So wichtig ich vieles, was in beiden Feldern erarbeitet wird, finde – oft irritiert mich der Eindruck,

-
- Roy/Cvejić/Siegmund: »To end with judgement by way of clarification«, S. 50. Cvejićs Meinung ist hinzuzufügen, dass auch im Konzeptualismus der bildenden Kunst jedes Konzept an seine spezifische Ausführung gebunden ist. Vgl. Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburg 2013, S. 135ff.
- 48 Vgl. Sabine Gehm/Pirkko Husemann/Katharina von Wilcke (Hg.): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*. Bielefeld 2007 und Sabine Huschka (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*. Bielefeld 2009 sowie dies: »Zur Disposition eines verschwiegenen Wissens im Tanz oder: Die Kunst der Beziehungsstiftung«, in: *wissenderkuenste.de* 3 (2014). Entwurf/Modell, o.S.
- 49 Vgl. Jurgita Imbrasaitė: *Die révolution im Tanz: Vom König zum modernen Subjekt*. München 2018.
- 50 Laura Cull: »Performance Philosophy – Staging a new field«, in: dies./Alice Lagaay (Hg.): *Encounters in Performance Philosophy*. Basingstoke 2014, S. 15-38. Mit kritischer Distanz betrachtet Esa Kirkkopelto die Behauptung des neuen Felds der *Performance Philosophy*: »For what do we need performance philosophy?«, in: *Performance Philosophy* 1 (2015), S. 4-6. Vgl. zu Bestandsaufnahmen der Debatte um künstlerische Forschung oder »artistic research«: Marijke Hoogenboom: »If artistic research is the answer – what is the question? Some notes on a new trend in art education«, in: Victoria Pérez Royo/José Antonio Sánchez (Hg.): *Cairon* 13. *Journal of Dance Studies* (2010). *Practice and Research*, S. 115-124; Heike Roms: »Künstlerisch-wissenschaftliche Forschung in den Ruinen der Universität? Performance als wissenschaftliche Veröffentlichungsform«, in: Sibylle Peters (Hg.): *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen*

dass hier die Worte ›Forschung‹, ›Philosophie‹, ›Wissen‹ und ›Denken‹ nicht genug definiert oder nicht stark genug voneinander differenziert werden.⁵¹ Der Wissenschaftstheoretiker Hans-Jörg Rheinberger hat wiederholt deutlich gemacht, dass Wissenschaft und Forschung nicht auf die Wissensproduktion reduziert werden sollten. Gerade im Diskurs über die künstlerische Forschung müssten sie eher als Suchbewegungen verstanden werden, die nicht auf das Finden von Erkenntnissen abzielen, sondern im In-Frage-stellen des vermeintlich Erkannten und Bekannten ihren Ausgang nehmen.⁵²

Dass nicht genug beachtet wird, dass Denken nicht lediglich die ergebnisorientierte Erkenntnisproduktion meinen muss, ist auch das Manko eines weiteren in der Literatur über Tanz und Denken auszumachenden Themenfeldes: dem Versuch ein vermeintlich vorsprachliches Körperdenken als anderes, sinnliches Denken zu stärken gegenüber dem als theoretisch-begrifflich davon abgegrenzten verbreiteteren Denken.⁵³ Der Dualismus von Sinnlichkeit und Intelligibilität wird damit allerdings fortgeschrieben und Körper werden zu einem »supplement«⁵⁴ von Rationalität und Sprache gemacht – so argumentiere ich hier mit einer Beobachtung, die Gerald Siegmund in einem etwas anderen Kontext entwickelt.⁵⁵ Gegen die Auffassung einer vorsprachlichen Naivität der nicht primär mit Worten arbeitenden Kunst (z.B.) wendet sich auch Jacques Derrida im oben erwähnten Interview über das Denken der

Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft, Bielefeld 2013, S. 205-224 und Anke Haarmann: *Artistic Research. Eine epistemologische Ästhetik*. Bielefeld 2019.

- 51 Vgl. zu den Überlappungen zwischen ›Denken‹, ›Wissen‹ und ›Forschung‹ bspw. den aus einer Konferenz in Berlin 2012 hervorgegangenen Sammelband von Gabriele Brandstetter/Gabriele Klein (Hg.): *Dance (and) theory*. Bielefeld 2013.
- 52 Vgl. Hans-Jörg Rheinberger/Susanne Stemmler/Lucie Strecker: »Denken mit den Händen.« Objektizität und Extimität im wissenschaftlichen Experiment«, in: Susanne Stemmler (Hg.): *Wahrnehmung, Erfahrung, Experiment, Wissen. Objektivität und Subjektivität in den Künsten und Wissenschaften*. Zürich/Berlin 2014, S. 45-52 sowie ders.: »Episteme zwischen Wissenschaft und Kunst«, in: Cairo/Hannemann et al.: *Episteme des Theaters*, S. 17-27.
- 53 Diese Tendenz bemerke ich in: Miriam Fischer: *Denken in Körpern: Grundlegung einer Philosophie des Tanzes*. Freiburg u.a. 2010.
- 54 Derrida: *Grammatologie*. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger/Hanns Zischler. Frankfurt a.M. 1974, S. 244ff. Derrida erarbeitet den Begriff des *supplements* für einen als Gegensatz zur ›Kultur‹ konzipierten Begriff von ›Natur‹.
- 55 Vgl. Siegmund: »To Be Or Not To Be: Towards a Theatre of Disidentification. Or The Body as Supplement«, in: Claudia Bosse/Theaterkombinat (Hg.): *Struggling Bodies in Capitalist Societies (Democracies)*. Genf 2014, S. 8-16, hier S. 9.

Künste. Zwar nennt er Tanz nicht explizit, aber er spricht so von den »Künsten des Raumes«,⁵⁶ dass sich Tanz hierunter subsumieren lässt.

Ein weiteres Themenfeld der Literatur zu Tanz und Denken wendet sich dem philosophischen oder theoretischen Hintergrund von Tanzstücken zu und attestiert diesen Stücken dann aufgrund dieses Hintergrunds die Notwendigkeit der (Rück-)Übersetzung in Begriffe, weil sich die Stücke nur noch mithilfe dieser verstehen ließen.⁵⁷ Damit wird aber außer Acht gelassen, dass es ein Denken auf der Bühne gibt, das – wie Müller-Schöll gezeigt hat – gerade nicht von dieser ablösbar ist.⁵⁸ Dass Tanzstücke Philosophien oder Theorien nicht einfach enthalten, sondern im Prozess der Proben und Aufführungen weiterdenken – als »a kind of thought, that they both arise from and give rise to«⁵⁹ –, hat Bojana Cvejić für die künstlerischen Praktiken von Xavier Le Roy, Jonathan Burrows, Jan Ritsema, Boris Charmatz, Eszter Salamon, Mette Ingvartsen und Jeftha van Dinther verfolgt.

Ein weiteres Themenfeld in der Literatur zu Tanz und Denken: philosophische Auseinandersetzungen mit den Parallelen zwischen Tanzbewegung und

56 Derrida: »Die Künste des Raumes«, S. 28. Mit der Verschiebung von visuellen oder bildenden Künsten zu Raumkünsten will Derrida die philosophiegeschichtliche Verknüpfung von Denken und Sehen aufbrechen, die sich in der etymologischen Verwandtschaft zwischen ›Theater‹ und ›Theorie‹ manifestiert. Derrida verfolgt Gemeinsamkeiten von Theater und Philosophie hinsichtlich ihrer Privilegierung des Optischen, der Präsenz und des Blicks v.a. in: ders./Daniel Mesguich: »Le sacrifice«, in: Daniel Mesguich: *L'éternel éphémère, suivi de Le sacrifice de Daniel Mesguich et Jacques Derrida*. Lagrasse 2006, S. 142-154, hier S. 143.

57 Vgl. z.B.: Arnd Wesemann: »Um den Verstand getanzt. Editorial«, in: *ballett-tanz* 3 (2003), S. 5; ders.: »Warum Tanz verstehen? Und wie? Soll man dazu Bücher lesen?«, in: ebd. S. 36-37 und Franz Anton Cramer: »Wie darf ich Tanz verstehen?«, in: ebd. S. 28-31. Dass ästhetische Erfahrungen von einem solchen Telos des Verstehens nicht profitieren, hat Hans-Thies Lehmann entschieden vertreten: Mit der Erinnerung daran, dass die Bühne »stets ein Ort war, an dem der Schiffsbruch des Verstehens erfahren wird«, argumentiert er gegen die Schließung, die die zu starke Konzentration auf das Verstehen von Kunst nach sich ziehen könne. Lehmann: »Ästhetik. Eine Kolumne. Über die Wünschbarkeit einer Kunst des Nichtverstehens«, in: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 5 (1994), S. 426-431, hier S. 430.

58 Vgl. Müller-Schöll: »Denken auf der Bühne. Derrida, Forsythe, Chéouane«, S. 206.

59 Cvejić: *Choreographing Problems. Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. Basingstoke/New York 2015, S. 1. Eine ähnliche Richtung verfolgt Petra Sabisch: *Choreographing Relations. Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier LeRoy and Eszter Salamon*. München 2011.

Denkbewegung. Die in der Tanzwissenschaft unter anderem von Pirkko Husemann, Janine Schulze, Christina Thurner und Susanne Traub hergestellte, schon von mir angesprochene Gemeinsamkeit, die Tanzen und Denken darin haben, dass beides Bewegungen sind, findet sich auch in der Philosophie. Hier wurde sie vor allem von Alain Badiou berühmt gemacht. Er schlägt in einem Kapitel seines *Petit Manuel d'Inesthétique* vor, den Tanz als »Metapher für das Denken (comme métaphore de la pensée)«⁶⁰ aufzufassen. Ausgehend von Friedrich Nietzsches Veranschaulichung eines schwerelosen Denkens durch den Tanz in *Also sprach Zarathustra*⁶¹ sowie von Stéphane Mallarmés Schriften über den nicht referentiellen Tanz des frühen 20. Jahrhunderts,⁶² entwickelt Badiou eine Betrachtung von »Tanz, wie er bei der Philosophie Schutz und Aufnahme findet.«⁶³ Die Notwendigkeit der philosophischen Inobhutnahme des Tanzes begründet Badiou nicht genauer; seine Untersuchung mündet in einer Vereinnahmung der Tanzkunst zu einer, wie es sich am besten mit Bernhard Waldenfels bezeichnen lässt, »Bewegungssymbolik.«⁶⁴ Badiou's Ausbreitungen über den Tanz als unbedingte, sich selbst hervorbringende, virtuose, schnelle und von Musik begleitete Bewegung dienen ihm dazu, über die ereignishaft, nicht fixierbare Dimension des Denkens zu schreiben,⁶⁵ was dann

60 Alain Badiou: *Kleines Handbuch zur In-Ästhetik*. Übers. v. Karin Schreiner. Wien 2001, S. 79.

61 Vgl. Friedrich Nietzsche: »Das Tanzlied«, »Vom Geist der Schwere«, »Das andere Tanzlied«, alle in: ders.: *Kritische Studienausgabe, Bd. 4, Also sprach Zarathustra*. München 1999, S. 139-141, S. 241-245, S. 282-286 und Gisela Rölller/Rudolf zur Lippe (Hg.): *Tanz als Form des Denkens. Friedrich Nietzsches Denken jenseits von Schluß und Dialektik*. Lüneburg 2001.

62 Vgl. Stéphane Mallarmé: »Ballets«, »Autre Étude de Danse« und »Mimique«, alle übers. v. Hans-Walter Schmidt/Gabriele Brandstetter et al., in: Gabriele Brandstetter/Brygida Maria Ochaim: *Loïe Fuller. Tanz, Licht-Spiel, Art Nouveau*. Freiburg 1989, S. 202-213, S. 214-219, S. 218-223.

63 Badiou: *Kleines Handbuch zur In-Ästhetik*, S. 86.

64 Bernhard Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt a.M. 2010, S. 224.

65 In der Tanzwissenschaft ist Badiou wegen seines verallgemeinernden Blicks auf den Tanz häufig kritisiert worden. Exemplarisch sei dazu auf Bojana Cvejićs Position verwiesen. Vgl. dies.: »Introduction«, in: Anne Teresa De Keersmaeker/Bojana Cvejić: *A choreographer's score. Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*. Brüssel 2012, S. 7-20, hier S. 7f. Cvejić kritisiert Ansätze wie den Badiou's, um sich für eine »dance-philosophy« [...] as a kind of thought which arises within the material practice of dancing« auszusprechen. Dies.: »From odd encounters to a prospective confluence: Dance-Philosophy«, in: *Performance Philosophy* 1 (2015), S. 7-23, hier S. 18.

enttäuschend ist, wenn die Leser*innen sich von diesem Text mehr erwarten als eine recht klischeehafte Darstellung des Tanzes, die als Metapher funktioniert, nicht aber, um sich mit Tanz auseinanderzusetzen.

Schließlich beschäftigt sich noch ein Themenfeld der Literatur zu Tanz und Denken damit, dass sich neurowissenschaftlich ein Zusammenhang zwischen Denk- und Tanzbewegung beweisen lässt.⁶⁶ Die Artikel darüber erörtern den Nachvollzug der Tanzbewegung im Gehirn der Zuschauenden. Dabei würden motorische Bereiche des Gehirns aktiviert und lediglich der Impuls zur Bewegung unterdrückt; beim Sehen von Tänzen liefen also ähnliche neuronale Prozesse wie beim Tanzen selbst ab. Fraglich bleibt allerdings, ob sich das Beobachten von Bewegungen in einer Aufführung von der Beobachtung von Bewegungen in einer beliebigen anderen Situation unterscheidet, und wenn ja, wie. Ich verfolge in diesem Buch die Frage nach dem Denken im Tanz mithilfe philosophischer Beschäftigungen mit dem Denken, die nahezu durchweg ansprechen, dass die Bemühungen neurowissenschaftlicher Forschung, das Denken zu vermessen, kaum darüber hinausreichen können, mittels ihrer Datenerhebungen festzustellen, dass in bestimmten Situationen etwas in bestimmten Gehirnregionen stattfindet:

»Das Wiegen kann das Denken niemals erfassen. Es kann dieses für eine Maßeinheit vorschlagen, kann aber dessen Gewicht selbst nicht wiegen. Auch kann das Wiegen das Denken nicht berühren. Es kann einige Gramm Muskeln und Neuronen anzeigen, aber den unendlichen Sprung nicht aufzeichnen, dessen Ort oder Stütze sie sind, oder der sich in ihnen einschreibt. [...] Fraglos erfahren wir alle das Gewicht des Denkens. [...] Aber die Erfahrung bleibt Grenze, wie jede Erfahrung, die diesen Namen verdient.«⁶⁷

66 Vgl. z.B. Ivar Hagendoorn: »Einige methodologische Bemerkungen zu einer künftigen Neurokritik des Tanzes«, in: Birringer/Fenger: *Tanz im Kopf*, S. 223-240 und Anke Euler/Wolf Singer: »Tanzen wie die Neuronen« in: *ballett-tanz* 4 (2009), S. 54-59.

67 Jean-Luc Nancy: *Das Gewicht eines Denkens*. Übers. v. Cordula Unewisse. Düsseldorf 1991, S. 18. Vgl. dazu Martin Heidegger: *Gesamtausgabe, Bd. 8, Was heißt Denken?* Frankfurt a.M. 2002, S. 45 und Hannah Arendt: *The Life of the Mind, Bd. 1, Thinking*. New York u.a. 1981, S. 61/Arendt: *Vom Leben des Geistes. Das Denken. Das Wollen*. Übers. v. Hermann Vetter. München/Zürich 2013 [6], S. 61. Die Texte, die von Arendt weder auf Deutsch verfasst noch als Übersetzungen von ihr autorisiert wurden, zitiere ich aus dem englischsprachigen Original, da in den verschiedenen Übersetzungen ins Deutsche Arendts Begriffe nicht einheitlich übersetzt sind. Zusätzlich verweise ich aber auf die deutschen Übersetzungen, sofern vorhanden.

Zu Methode und Aufbau dieses Buchs

Meine Arbeit geht der Frage nach dem Denken im Tanz ausgehend von und in Rückführung zu vier Choreographien nach: der *Hommage an das Zaudern* von Laurent Chétouane mit Jan Burkhardt, Joris Camelin und Rémy Héritier; dem *Solo with Jack* von Philipp Gehmacher mit Jack Hauser; den *Soli* von Ioannis Mandafounis, Mikael Marklund und Roberta Mosca nach einer Idee von Laurent Chétouane und der Arbeit *In Act and Thought* nach einem Konzept von Fabrice Mazliah mit Tänzer*innen der ehemaligen *Forsythe Company*, namentlich Cyril Baldy, Katja Cheraneva, Frances Chiaverini, Josh Johnson, David Kern, Tilman O'Donnell, Natalia Rodina, Jone San Martin, Yasutake Shimaji, Ildikó Tóth und Liz Waterhouse. Wie diese Auflistung deutlich macht, greift der Untertitel: »Choreographien von Laurent Chétouane, Philipp Gehmacher und Fabrice Mazliah« eigentlich zu kurz, denn dieses Buch handelt genauso sehr von den auftretenden und an den Choreographien mitarbeitenden Tänzer*innen und weiteren Akteur*innen wie von den drei Choreograph*innen. Dass der Buchtitel *Denken im Tanz* als Plural zu lesen ist, meint auch, dass ich Denken in den verschiedenen hier besprochenen Stücken als die vielen einzelnen Denkvorgänge der jeweils Tanzenden, die unterschiedlich miteinander in Resonanz treten, untersuche. Außerdem werde ich mich damit beschäftigen, wie Denken in den unterschiedlichen künstlerischen Ansätzen auf verschiedene Art und Weise zu beobachten ist und wie es von den Künstler*innen unterschiedlich verstanden und thematisiert wird.

Dabei nutze ich nicht nur meine Erinnerungen an die besuchten Aufführungen der vier Stücke und die von den Choreographen und ihren Teams zur Verfügung gestellten Videoaufzeichnungen, sondern auch von Chétouane, Gehmacher und einigen Tänzer*innen der *Forsythe Company* gegebene Interviews und geschriebene Texte, in denen sie ihre Arbeitsweisen erläutern – und sich dabei alle auf den Anteil des Denkens daran beziehen. Außerdem verwende ich dort, wo es um die Arbeit Fabrice Mazliahs und der *Forsythe Company* geht, die Veröffentlichungen Gerald Siegmunds und Kerstin Everts über William Forsythes Produktionen mit seiner Compagnie und davor mit dem *Ballett Frankfurt*. Die vier Tanzstücke, die den Korpus meiner Analysen bilden, habe ich deshalb in dieser Zusammenstellung ausgewählt, weil die in den gerade erwähnten Essays und Interviews erörterten Fragen nach dem Verhältnis von Denken, Körper, Choreographie und Tanz in ihnen auch szenisch verhandelt werden.

Eingeflossen sind in meine Forschung außerdem wichtige praktische Erfahrungen: An vier Choreographien Laurent Chérouane war ich selbst als Dramaturgin beteiligt: *Sacré Sacre du Printemps* (2012), *M!M* (2013), *15 Variationen über das Offene* (2013) und zuletzt *BACH/PASSION/JOHANNES* (2014). Darüber hinaus nahm ich an verschiedenen Workshops teil, in denen Philipp Gehmacher sowie Ildikó Tóth und Nik Haffner von der *Forsythe Company* jeweils Einblicke in ihre Bewegungsarbeit vermittelten.

Die im zweiten bis fünften Kapitel meines Buchs – »Laurent Chérouane *Hommage an das Zaudern*. Vorstellendes und vernehmendes Denken«, »Philipp Gehmachers *Solo with Jack*. Denkendes Innehalten des *In-Bewegung-Seins*«, »Ioannis Mandafounis', Mikael Marklunds und Roberta Moscas *Soli* nach einer Idee von Laurent Chérouane. Dezentrales Choreographieren« und »*In Act and Thought* von Fabrice Mazliah mit Tänzer*innen der *Forsythe Company*. Vom Denken und Handeln« – auf das Denken im Tanz befragten künstlerischen Arbeiten bilden Ausgangspunkt, Fluchtpunkt und Hintergrund des gesamten ersten Kapitels »Was heißt Denken?«. Das Buch ist also entweder in zwei Teile – einen Teil über philosophische Ansätze über das Denken und einen über die künstlerischen Arbeiten – oder aber in fünf Kapitel gegliedert – eine philosophische Annäherung an das Denken und vier Kapitel über das Denken in vier verschiedenen künstlerischen Ansätzen. Die Entscheidung, die philosophischen und die künstlerischen Ansätze so voneinander zu trennen, ergab sich in Abwendung von meinem anfänglichen Vorhaben aus der Erkenntnis, dass in Bezug auf die hier verhandelte Frage nach dem Denken im Tanz weder den philosophischen Texten noch den künstlerischen Positionen in einer sie direkt miteinander verknüpfenden Darstellung gerecht zu werden war. Und doch steht keines der Kapitel für sich, sondern nimmt immer schon auf die anderen Bezug; vor allem greift die Betrachtung und Darstellung des Denkens in den künstlerischen Arbeiten auf den ersten Hauptteil zurück, welcher wiederum ohne die ständige Überprüfung an der künstlerischen Praxis und die ständige Herausforderung und Verunsicherung durch diese nicht in dieser Darstellung und Zusammenstellung entstanden wäre.

Zum Inhalt der einzelnen Kapitel liefern nun die letzten Seiten dieser Einleitung eine kurze Vorschau:

Im ersten Teil des ersten Kapitels vollziehe ich zu Beginn Martin Heideggers Unterscheidung des Denkens vom Wissen, von der Wissenschaft und von der Philosophie nach. Heidegger erläutert, dass das meist unter dem Wort ›Denken‹ verstandene, auf die Produktion von Erkenntnissen ausgerichtete logische Schlussfolgern lediglich ein bestimmtes Verständnis von Denken ist.

Er zeichnet eine Linie von der aristotelischen und platonischen Philosophie bis zum die Welt von einem von dieser vermeintlich unabhängigen eigenen Standpunkt aus berechnen und beherrschen wollenden neuzeitlichen Subjekt, das verkennt, dass es immer schon von einer bestimmten Denkweise beeinflusst ist. Heidegger entwickelt, in einem Rückblick auf die antike griechische Philosophie vor Platon und Aristoteles sowie in einem Rückgriff auf das von ihm schon in *Sein und Zeit* herausgearbeitete »In-der-Welt-sein«⁶⁸ eines »Dasein[s]«,⁶⁹ ein rezeptives, die Phänomene nicht unter präexistente Begriffe subsumierendes Vernehmen als eine Art Gegenentwurf zum Denken des neuzeitlichen Subjekts, das sich die Welt als »Vorstellung«⁷⁰ gegenüberstelle und diese auf sich beziehe.

Wie ich zeigen will, schlägt sich das von Heidegger diagnostizierte dualistisch organisierte Denken des neuzeitlichen Subjekts auch in einem Verständnis der Bühne, des Körpers und der Bewegung nieder – und somit letztendlich auch darin, dass lange Zeit angenommen wurde, dass zwischen Denken und Körper keine Verbindung bestünde. Heidegger selbst streift das Verhältnis des Denkens zum Körper beziehungsweise Leib nur am Rande. Es lässt sich aus seinen Schriften aber doch deutlich zusammentragen, dass er nicht nur die Position vertritt, dass das Denken mit den Sinneswahrnehmungen stets verflochten ist, sondern auch, dass diese ebenso wie die Erscheinungen des Körpers vom Denken in seinen je geschichtlichen Prägungen beeinflusst sind.

Die Denkweise der metaphysischen Tradition ist für Heidegger von einer Vergessenheit der Differenz zwischen Sein und Seiendem bestimmt: Sie begründe und erkläre das Anwesende und Gegenwärtige allein aus dem Anwesenden und Gegenwärtigen und vergesse dessen Unterschied zu einem weitestgehend verborgen bleibenden, sich entziehenden Sein, das sich in Heideggers Darstellung nur in je bestimmten Prägungen zeige.

Auch wenn Heidegger diese Entwicklung an keiner Stelle ausdrücklich mit dem Theater oder dem Tanz in Verbindung bringt, legt seine Wortwahl dies, wie sich im Verlauf des Kapitels in einer Reihe von Zitaten zeigen wird, immer wieder geradezu offensichtlich nahe. Unmissverständlich zeigt sich

68 Martin Heidegger: *Gesamtausgabe*, Bd. 2, *Sein und Zeit*. Frankfurt a.M. 1977, S. 71.

69 Ebd. S. 16.

70 Heidegger: »Die Zeit des Weltbildes«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 5, *Holzwege*. Frankfurt a.M. 1977, S. 75-113, hier S. 80.

dies an einer Stelle, an der Heidegger erklärt, wie das Seiende sich als wechselseitige Ent- und Verborgenes zeige beziehungsweise lichte:

»Die offene Stelle inmitten des Seienden, die Lichtung, ist niemals eine starre Bühne mit ständig aufgezo- genem Vorhang, auf der sich das Spiel des Seienden abspielt. [...] Unverborgenheit des Seienden, das ist nie ein nur vorhandener Zustand, sondern ein Geschehnis.«⁷¹

Die von Heidegger mit dieser Figur der *Lichtung* skizzierte Betrachtung der Phänomene als Spiel von Anwesenheiten oder Erscheinungen, das stets von Abwesenheiten durchzogen ist, findet Eingang in die Theorien der von mir in ihren Anschlüssen an Heidegger rezipierten Philosophen, nämlich Jacques Derrida, Jean-Luc Nancy, Hannah Arendt und, in seiner Arbeit über Bewegung und Tanz, Bernhard Waldenfels. Letzterer hat Derridas Schriften dahingehend als eine »marginale Phänomenologie«⁷² bezeichnet, die die Reinheit des Sinns, das zentrierte Menschensubjekt, die Kontinuität von Geschichte und die Ganzheit einer einzigen Vernunft in Frage stelle – was sich, wie sich im Folgenden zeigen wird, auf die hier noch aufgerufenen Betrachtungen des Denkens übertragen lässt. Waldenfels führt aus:

»Die Abwesenheit in der Anwesenheit, dieser zeitliche Aufschub und diese zeitliche Verschiebung, die Derrida *différance* nennt, hat zur Folge, daß sich das, was sich zeigt, zugleich nicht zeigt. [...] Es geht dabei nicht um die Ersetzung der Phänomene durch anderes [...], sondern um Verschiebungen innerhalb der Phänomenalität der Phänomene selbst, um eine Durchsetzung des Sichtbaren mit Unsichtbarem und Unerhörtem, um ständige Möglichkeiten eines Anderssehens, dessen Andersheit nicht mehr eidetisch, transzendental oder hermeneutisch einzuholen ist.«⁷³

Das Denken, so entwickelt Heidegger, könne das Erkennen dieser Differenz von Sein und Seiendem und der jeweiligen geschichtlichen Prägungen zwar

71 Heidegger: »Der Ursprung des Kunstwerkes«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 5, *Holzwege*. Frankfurt a.M. 1977, S. 1-74, hier S. 41.

72 Bernhard Waldenfels: *Einführung in die Phänomenologie*. München 1992, S. 131.

73 Ebd. S. 132. Waldenfels bezieht sich in seiner Einordnung der ins Wanken geratenden Phänomenologie in den 60er Jahren insbes. auf Jacques Derridas Vortrag »Les fins de l'homme« aus dem Jahr 1968. Vgl. Waldenfels: *Einführung in die Phänomenologie*, S. 130 und Derrida: »Fines hominis«, übers. v. Henriette Beese, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*. Wien 1988, S. 119-142, hier S. 138f.

nicht willentlich herbeiführen, aber eine sich für dessen Zeigen offene Haltung des gelassenen Wartens üben. Heideggers Versuch, dem Denken im Sinne der vermeintlich souveränen und autonomen Ausübung eines Denkvermögens zu entkommen, geht mit der Entwicklung eines Verständnisses von Raum, Zeit und Bewegung einher, die diese nicht als vom Menschen messbare, steuerbare und beherrschbare Parameter auffasst.⁷⁴ Wie ich im zweiten Teil des Buchs in der Betrachtung der vier künstlerischen Arbeiten sowie der Äußerungen der Künstler*innen selbst zeige, beschreiben und zeigen sie auf unterschiedliche Art und Weise eine Arbeit an einer Haltung der »Gelassenheit«⁷⁵ zu ihrem Bewegen und Mit-anderen-auf-der-Bühne-Sein oder -Erscheinen.

Heidegger schreibt dem Denken einerseits eine enorme Verantwortung zu, scheidet selbst jedoch daran, dass er zwar einige Entwicklungen des 20. Jahrhunderts, so beispielsweise die Atombombe, auf die neuzeitliche Ausprägung des Denkens zurückführt, nicht aber die Katastrophe der Schoah, die sich sozusagen zeitgleich zu seiner beginnenden Umdeutung des Denkens ereignete. Damit, dass Heidegger dem ausgewichen ist, wie Hannah Arendt es formulierte,⁷⁶ beschäftigt sich das fünfte Unterkapitel zum Denken bei Heidegger. Vom Anteil des Reaktionären und des »Archi-Faschismus«⁷⁷ (wie Philippe Lacoue-Labarthe es treffend genannt hat) von Heideggers »rückwärts-gewandten Projektionen«⁷⁸ (wie Jacques Derrida sie bezeichnet hat), die, wie Jean-Luc Nancy beschrieben hat, auf eine »im Grunde sehr konformistische und mythologisierende Weise«⁷⁹ ein »Schicksal« des Abendlandes aus einer einzigartigen, ausschließlichen, exklusiven, ja sogar exterminierenden Herkunft⁸⁰ entwerfen, distanzieren ich mich entschieden.

74 Vgl. dazu Jörn Etzold in Laurent Chétouane: »Ich habe die Wände lange gebraucht, jetzt nicht mehr. Gespräch mit Jörn Etzold«, in: Etzold/Moritz Hannemann (Hg.): *Rhythmos. Formen des Unbeständigen nach Hölderlin*. Paderborn 2016, S. 305-316, hier S. 310.

75 Vgl. Heidegger: »Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken«, in: ders.: *Gesamtausgabe, Bd. 13, Aus der Erfahrung des Denkens*. Frankfurt a.M. 1983, S. 37-74.

76 Vgl. Hannah Arendt: »Martin Heidegger ist achtzig Jahre alt«, in: dies.: *Menschen in finsternen Zeiten*. München 1989 [2], S. 172-184, hier S. 353 (Endnote).

77 Philippe Lacoue-Labarthe: *Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik*. Übers. v. Thomas Schestag. Stuttgart 1990, S. 155.

78 Derrida: *Chôra*. Übers. v. Hans-Dieter Gondok. Wien 1990, S. 17.

79 Nancy: »Heidegger und wir«, übers. v. Alexandru Bulucz, <http://faustkultur.de/1908-0-Nancy-Heidegger-und-wir.html#.VtATuccaFd3> vom August 2020.

80 Ebd.

Neben der deutlichen Kritik an Heidegger durch die gerade erwähnten Autor*innen – Hannah Arendt, Philippe Lacoue-Labarthe, Jacques Derrida und Jean-Luc Nancy – ist aber auch zu verfolgen, wie diese das heideggerische Erbe angreifen und aufgreifen, umarbeiten, vertiefen und erweitern. Gemein ist ihnen dabei ein Anknüpfen an Heideggers *Destruktion* der abendländischen Philosophietradition, das sie kombinieren mit dem Herausarbeiten eines von Heidegger zwar deutlich betonten und trotzdem nicht ganz ausgeführten Aspekts: der »ursprüngliche[n] Ethik«⁸¹ des Denkens oder der »Aufgabe des Denkens«.⁸²

Um die drei Ansätze Derridas, Nancys und Arendts geht es im zweiten großen Kapitel – »Ganz anders und umso mehr denken« – des ersten Hauptteils. Als erstes verdeutlichen mehrere Heidegger-Lektüren Jacques Derridas, wie dieser sich daranmacht, die Annahmen einer Ursprünglichkeit, einer geschichtlichen Kohärenz und eines Sinns oder einer Wahrheit, die von Heidegger zwar nicht vertreten werden, aber doch immer wieder in seiner Philosophie mitschwingen, zu zerlegen. Ein Fortsetzen der heideggerschen *Destruktion* der metaphysischen Tradition, das auch bei Derrida nicht in der Annahme geschieht, sich völlig von dieser Tradition freisprechen zu können.

Das anschließende Unterkapitel konzentriert sich auf die von Jean-Luc Nancy in mehreren Büchern, Aufsätzen und Vorträgen ausgeführten Verhandlungen, die sich, sozusagen mit den derridaschen *Dekonstruktionen* Heideggers im Gepäck, dem heideggerschen *Dasein* als »Mitsein mit Anderen«⁸³ und als *In-der-Welt-sein* zuwenden. In einer Verknüpfung der heideggerschen Philosophie vor und nach Heideggers sogenannter »Kehre«⁸⁴ demonstriert Nancy, was für den Tanz von besonderer Bedeutung ist: Dass sich eine jede in sich plurale Singularität in ihren körperlichen Verräumlichungen immer schon gemeinsam mit anderen solcher körperlichen Verräumlichungen – menschlichen und nichtmenschlichen – auf der Welt befindet und dass das Denken dieser gemeinsam geteilten und doch nie einheitlichen, grundlosen Exponiertheit in doppelter Hinsicht antworten könnte – im Sinne einer Rezeptivität wie im Sinne einer Verantwortung.

81 Heidegger: »Brief über den ›Humanismus‹«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 9, *Wegmarken*. Frankfurt a.M. 1976, S. 313-364, hier S. 356.

82 Heidegger: »Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens«, in: ders.: *Gesamtausgabe*, Bd. 14, *Zur Sache des Denkens*. Frankfurt a.M. 2007, S. 67-90.

83 Heidegger: *Sein und Zeit*, S. 118.

84 Heidegger: »Brief über den ›Humanismus‹«, S. 328.

Daran schließt das dritte Unterkapitel mit der von Hannah Arendt etwa 40 bis 50 Jahre vor Nancys Thematisierung des »Mit«⁸⁵ der »singulär-pluralen Ko-Existenz[en]«⁸⁶ entwickelten Theorie der »Pluralität«⁸⁷ an. Ausgehend von der Einzigartigkeit jedes und jeder Einzelnen in der *Pluralität* der Welt, wendet sich Arendts politische Theorie des Denkens nach Heideggers Entsubjektivierung des Denkens dem Denken des oder der Einzelnen zu und betrachtet es sowohl hinsichtlich seines Abstands zur mit anderen geteilten Welt als auch hinsichtlich der Frage, ob das Denken ein schlafwandlerisches Mitlaufen oder Funktionieren verhindern könnte, ohne diesem das Fundament einer autonomen und souveränen Entität zugrunde zu legen. Dieses Selbstdenken (wobei ich die Rede vom ›Selbst‹ mit Arendt in Frage stelle) der einzelnen Tanzenden habe ich in den analysierten Stücken immer wieder beobachtet. Wie ich im zweiten Hauptteil des Buchs ausführlicher beschreibe, ließ sich immer wieder erkennen, dass die Tanzenden nicht bloß etwas vor den Aufführungen Einstudiertes ausführen ohne mitzudenken. Dieses Mitdenken scheint mir auch Trisha Brown mit ihrer zu Beginn dieses Buchs zitierten Formulierung, ihrem Tanzen oder ihrem Sprechen auf der Spur zu sein, zu meinen: »keep track of my dancing while talking and vice versa«.⁸⁸

Darüber hinaus macht Arendt, die als Einzige der hier herangezogenen Autor*innen thematisiert, wie das Denken einer Person anderen erscheine, eine für dieses Buch äußerst relevante Beobachtung: Sie arbeitet heraus, dass das Denken einer Person ihre zeitweilige Abwesenheit (im Sinne der Rede von einer Geistesabwesenheit) von dem bedeuten kann, in was die Person gerade involviert ist – und für andere nur als solche, womöglich, erscheint. Besonders deutlich hat Gerald Siegmund aus einer Betrachtung von Choreographien unter anderem Philipp Gehmachers, William Forsythes, Meg Stuarts, Jérôme Bels und Xavier Le Roys herausgearbeitet, inwiefern in der vermeintlichen Präsenz oder Gegenwärtigkeit einer Aufführung immer schon »Leerstellen«⁸⁹ im Spiel sind. Ein Anteil der je bei einer Person passierenden je spezifischen Denkvorgänge bleibt also in deren »Unsichtbarkeit«,⁹⁰ wie Hannah Arendt es nennt, oder »Immaterialität«⁹¹ wie Jean-Luc Nancy schreibt, verborgen, und

85 Nancy: *Singulär plural sein*. Übers. v. Ulrich Müller-Schöll. Berlin 2004, S. 21.

86 Ebd.

87 Arendt: *Vita activa oder vom tätigen Leben*, S. 17.

88 Brown in: *Accumulation with Talking plus Watermotor*.

89 Vgl. Siegmund: *Abwesenheit*, S. 10.

90 Arendt: *Thinking*, S. 69/*Vom Leben des Geistes*, S. 75.

91 Nancy: *Das Gewicht eines Denkens*, S. 18.

doch gibt sich Denken auch in der »Materialisierung eines Denkens«,⁹² als die Philipp Gehmacher eine jede künstlerische Arbeit versteht, zu sehen.

Zum Abschluss vom ersten Hauptteil des Buchs verfolge ich den von Heidegger, Nancy und Arendt hervorgehobenen Aspekt der Bewegung des Denkens. Dabei diskutiere ich erst, dass Arendt die Frage nach der Mitteilbarkeit und Teilbarkeit des Denkens aufwirft und dass Heideggers Umdeutung des Denkens von einem anderen Verständnis von Bewegung als dem eines selbstbestimmten Sich-Bewegens begleitet wird. Im Anschluss daran behandle ich, vor allem in einer Lektüre dreier Texte Paul Valéry's, Giorgio Agambens und Bernhard Waldenfels', die jeweils Denken und Tanzen miteinander in Verbindung bringen, die (im obigen Überblick über die Themenfelder der Literatur zu Tanz und Denken bereits erwähnte) etwaige Verwandtschaft, Ähnlichkeit oder Parallele von Tanz und Denken als zwei Tätigkeiten oder Zuständen der Bewegung. Ohne Denken und Tanzen einander gleichzusetzen, auch ohne Bewegung als das Gegenteil von Ruhe oder Stillstand zu verstehen, möchte ich dabei lediglich verhandeln, dass Denkbewegungen ebenso wie Tanzbewegungen stets in etwas ihnen Vorausgehendes und sie erst Ermöglichendes eingebettet und zugleich stets mit den jeweilig Denkenden oder Tanzenden verknüpft sind und sich in der sich daraus womöglich ergebenden Kombination von Widerfahrnis und Eingriff mit Bernhard Waldenfels vielleicht beide als »Bewegungsereignisse«⁹³ bezeichnen ließen.

Den zweiten Hauptteil des Buchs bilden die Kapitel 2 bis 5. In ihnen greife ich auf das zuvor Entwickelte immer wieder zurück. Doch die Tanzstücke und Texte der Künstler*innen stellen auch Ergänzungen der zuvor versammelten philosophischen Positionen dar. Vor allem aber gilt in diesem zweiten Hauptteil ein Primat der künstlerischen Praxis. Es soll also – so weit möglich – vermieden werden, die zuvor dargestellten Theorien des Denkens auf diese aufzupropfen oder zu einer möglichst kohärenten Darstellung des Denkens im Tanz zu gelangen, um den Preis, den einzelnen Arbeiten ihre jeweilige Einzigartigkeit zu nehmen. Das heißt, jeder der vier Versuche, diese Stücke und die sich in ihnen manifestierenden künstlerischen Positionen in Bezug auf die Frage nach dem Denken im Tanz zu untersuchen, wird auch Diskrepanzen zu den anderen Teilen der Arbeit enthalten. Außerdem kann es hier

92 Philipp Gehmacher: »Dem Denken eine Form geben«, in: Walter Heun/Krassimira Kruschkova et al. (Hg.): *Scores 10* (2013), S. 3-5, hier S. 5.

93 Waldenfels: *Sinne und Künste im Wechselspiel*, S. 213.

nicht darum gehen, Behauptungen über das Denken der einzelnen Tanzenden aufzustellen – wie Trisha Browns *Accumulation with Talking plus Watermotor* und Derridas Interview über das Denken der Künste gezeigt haben, gibt sich Denken zwar in bestimmten Spielarten zu sehen; das Denken einer einzelnen Person in seinen je spezifischen Abläufen aber, bleibt mir als Zuschauerin unzugänglich. Vor allem widme ich mich also den Erscheinungen des Denkens in den vier Stücken und führe diese mit den vorliegenden Erklärungen der Künstler*innen selbst zusammen.

Das Stück *Hommage an das Zaudern* des ausgebildeten Sprechtheaterregisseurs Laurent Chétouane, der sich seit etwa 2007 mehr und mehr dem zeitgenössischen Tanz zugewendet hat, untersuche ich als eine Auseinandersetzung mit der Komposition von Bewegung. Dass am Anfang des Stücks die Organisation von Körpern und Bühne im Ballett erinnert wird, beleuchte ich genauer in Bezug auf das Denken des neuzeitlichen Subjekts im Ballett, um im Anschluss daran betrachten zu können, wie die beiden Tänzer Joris Camelin und Rémy Héritier offenbar versuchen, ein anderes Denken zuzulassen: ein Vernehmen der Situation der Aufführung und besonders des Tanzpartners, aus dem sich ein nur in Abhängigkeit voneinander mögliches Verfertigen der vorab entwickelten Choreographie ergibt.

Im dritten Kapitel beschäftige ich mich mit Philipp Gehmachers Stück *Solo with Jack* und mit Gehmachers diskursiver Aufarbeitung seiner idiosynkratischen Bewegungssprache. Gehmacher beschreibt sein Denken selbst als Innehalten oder Unterbrechung seines »In-Bewegung-Seins«. ⁹⁴ In seinem *Solo with Jack* tritt Gehmacher in Begleitung des bildenden Künstlers Jack Hauser auf und lässt die Erfahrung seiner Begegnungen mit den Erscheinungen und Empfindungen des eigenen Körpers in seiner unermesslichen und uneinholbaren Fremdheit teilweise sichtbar werden.

In den *Soli* von Ioannis Mandafounis, Mikael Marklund und Roberta Mosca, von denen das vierte Kapitel handelt, überlagern und verflechten sich die drei *Soli* ebenso wie deren vorab festgelegte Bewegungsabläufe und das Improvisieren miteinander. Wenn die drei Tanzenden spontan aufeinander reagieren, gehen ihren weiteren Bewegungen Momente des Aufeinander-Achtens und Innehaltens voraus, aus denen sich das Stück dann weiterentwickelt. Erarbeitet haben Mandafounis, Marklund und Mosca die *Soli* gemeinsam mit Laurent Chétouane. Im zweiten Teil dieses Kapitels er-

94 Gehmacher: »Dem Denken eine Form geben«, S. 4.

örterte ich das von ihm in Interviews und Texten erläuterte choreographische Verfahren.

Die hier anklingende Entwicklung eigener Methoden des Findens und Kombinierens von Bewegungen spielt im fünften und letzten Kapitel eine besonders große Rolle. Sie bildet sozusagen den Hintergrund der von Fabrice Mazliah gemeinsam mit einigen seiner ehemaligen Kolleg*innen der *Forsythe Company* kreierte Ensemble-Arbeit, die angekündigt wurde mit der Frage: »Wenn Sie sich mit den Tänzer*innen während der Vorstellung unterhalten könnten, was würden Sie von Ihnen erfahren über das, was sie gerade tun oder was mit ihnen getan wird?«⁹⁵ Die szenische Antwort auf diese Frage ist eine so einfache wie komplexe Studie. Sie eröffnet ein Spiel der Differenzen zwischen einer Vielzahl von Denk-, Sprech- und Tanzbewegungen, die nie komplett ineinander aufgehen – was durch den humorvollen Einbau von fiktiven Beschreibungen affirmiert wird.

95 Abendzettel: *In Act and Thought*, PACT Zollverein, 6./7.11.2015, S. 1.