

Hochschule für Musik und Tanz Köln  
Zentrum für Zeitgenössischen Tanz

Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades  
Master of Arts (M.A.)  
- Masterarbeit -

## **Menschlicher Körper in Bewegung**

---

## **Eine erneut aufgegriffene Überlegung zur Mediumspezifität des Tanzes**

Vorgelegt von Marcos Paulo de Oliveira Mariz  
Master of Arts, Tanzwissenschaft (4. Semester)

Fach: Tanzwissenschaft

Prüferinnen: Prof. Dr. Yvonne Hardt, Dr. phil. Constanze Schellow

Heidelberg, den 4. September 2022

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
1.1 Thema und Fragestellung .....	3
1.2 Forschungsstand .....	6
1.3 Material und Methoden .....	9
2. Das Zusammenspiel von Körper und Bewegung .....	11
2.1 Mikrokosmos einer höheren Ordnung .....	12
2.2 Erzählender Tanz.....	15
2.3 Tanz als Kommunikationsmittel .....	19
2.4 Jede Bewegung ist Tanz.....	22
3. Konzepttanz.....	25
3.1 Nicht-menschliche Körper .....	27
3.2 Shock to Sensibility.....	30
4. Die <i>Action-Type</i> -Theorie .....	33
4.1 Intentional Actions .....	34
4.2 Ungenauigkeiten der <i>Action-Type</i> -Theorie .....	37
5. Aristoteles' Vierursachenlehre .....	41
5.1 <i>Causa Efficiens</i> .....	42
5.2 <i>Causa Materialis</i> .....	45
5.3 <i>Causa Formalis</i> .....	50
5.4 <i>Causa Finalis</i> .....	54
6. Schlussfolgerung .....	58
6.1 Mögliche weitere Studien zum Thema.....	61
Literaturverzeichnis .....	LXIII

## 1. Einleitung

Ein Schreiner erhält den Auftrag, die Eingangstür eines historischen Gebäudes im Zentrum einer Stadt zu erneuern. Die Tür muss einerseits eine Funktion ausüben: Sie muss den Anforderungen entsprechen, die sich aus dem großen Besucher\*innenstrom an diesem Ort ergeben, aber auch alle Sicherheitsbestimmungen erfüllen. Andererseits kann der Schreiner, nachdem er die exakte Position der Tür an der Wand markiert und angepasst hat, ein paar Schritte zurücktreten, einen Blick auf seine Arbeit werfen und sich fragen: Sieht es gut aus? Die Tür kann zu hoch, zu niedrig oder zu breit sein oder eine Gestalt haben, die nicht zum architektonischen Stil des Gebäudes passt. Wenn der Schreiner eine bestimmte Tür auswählt, weil sie gut aussieht, muss er sich die Frage nach dem ‚Warum‘ stellen. Er kann die Tür mit anderen Türen desselben Gebäudes und auch mit den Fensterrahmen vergleichen, die angebracht werden sollen. Er versucht, herauszufinden, was zu den anderen visuellen Details des Gebäudes passt. Das Ergebnis dieses Anpassungsprozesses ist ein visuelles Vokabular. Der Schreiner setzt das Objekt seiner Kunst in Bezug auf sein Aussehen ein und sucht in diesem Aussehen nach einem Grund, der seine Aktion rechtfertigt.

Ein paar Schritte zurückzutreten und einen Blick auf die Arbeit zu werfen, bedeutet einerseits die Wahrnehmung der Summe der sinnlichen und materiellen Eigenschaften dieser Tür<sup>1</sup> und andererseits die Wahrnehmung der Materialität derselben Tür. Bei der Betrachtung ihrer Materialität spielt die Relation von Wirkung und Bedeutung in der Wahrnehmung eine grundlegende Rolle. Wenn der Schreiner die Materialität seiner Arbeit wahrnimmt, treten bestimmte Qualitäten hervor, die er zum Beispiel als heiter, friedlich oder einladend empfinden kann. Der Begriff ‚Materialität‘ verweist somit auf die performative Dimension der Wahrnehmung eines Objekts. Es ist die spezifische Materialität, die

---

<sup>1</sup> Vgl. Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias [Hgg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2014, S. 189.

das Objekt während der gesamten Dauer der Wahrnehmung in seinem phänomenalen, selbstreferentiellen Wesen erscheinen lässt.<sup>2</sup>

Denker wie beispielsweise Pierre Bourdieu<sup>3</sup> und Terry Eagleton<sup>4</sup> würden vielleicht sagen, dass die Haltung des Schreiners eine vorherrschende Ideologie offenbart, die mit einem bestimmten Moment in der Entwicklung einer Kultur verbunden ist und deren Ziel es letztendlich ist, bestimmte dominante wirtschaftliche und politische Interessen weiter zu fördern. Ästhetische Urteile sind daher immer von der Kultur und den historischen Umständen, in denen sie gefällt werden, abhängig. Auch Kunstwerke sind historische Gegenstände, die sich vor dem Hintergrund kultureller Konventionen und sozialer Erwartungen an ein bestimmtes Publikum richten.

Das obige Beispiel stammt von Wittgenstein<sup>5</sup> und eignet sich dazu, den Fokus des Interesses dieser Arbeit zu verdeutlichen. Wie der Schreiner sollten auch Tänzer\*innen und Choreograf\*innen die Objekte, die sie kreieren, betrachten und sich fragen: Sieht es gut aus? Diese Frage hat etwas damit zu tun, wie sie mit den Materialien umgehen, mit denen Tänze gemacht werden, und welche Erscheinungsformen dadurch entstehen können. Wenn eine Tänzerin bei der Aufführung einer choreografischen Sequenz als ‚von verborgenen Kräften kontrolliert‘ wahrgenommen wird, wie z. B. in Mary Wigmans *Hexentanz*, dann liegt das am Zusammenspiel der sinnlichen und materiellen Eigenschaften der Choreografie sowie auch an dem, was die Zuschauer\*innen durch Assoziationen und Reflexion ableiten. Ob dabei bestimmte vorherrschende Ideologien widergespiegelt werden oder nicht, ist nicht Thema dieser Arbeit. Vielmehr geht es darum, dass das Interesse am künstlerischen Inhalt gleichzeitig ein Interesse an der physischen Erscheinung des Werkes zu sein scheint. Mit Bezug auf Gemälde erklärt Roger Scruton:

---

<sup>2</sup> Ebd., S. 205.

<sup>3</sup> s. u.a. Bourdieu, Pierre: *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London 1984.

<sup>4</sup> s. u.a. Eagleton, Terry: *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford 1990.

<sup>5</sup> Vgl. Barrett, Cyril [Hg.]: *Wittgenstein. Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. Los Angeles 1966, S. 13.

„Representation [in painting] is a form of presentation, and it is not the thing itself, but the way that thing is presented, that captures our attention [...] Our interest in the world of the picture is at the same time an interest in the way the picture looks: the world and the appearance are one [...] Our interest focuses on the object, as this object is presented to us in experience, and that in doing so it looks for and discovers meaning.”<sup>6</sup>

Die Art der Bedeutung beim *Hexentanz* kann sehr vielfältig sein. Jedoch wird es in diesem Kontext immer eine Beziehung zum Material und zur Form dieses Tanzes geben. Wie die physische Erscheinung des *Hexentanzes* präsentiert wird, kann daher nicht völlig von seiner Bedeutung getrennt werden.

Diese Arbeit befasst sich vor allem mit einigen der grundlegenden Bedingungen für die Entstehung der unterschiedlichen Erscheinungsformen im Tanz und mit aktuellen Herausforderungen hinsichtlich der Spezifität seines Mediums. Das Primat des menschlichen Körpers in Bewegung, das in seiner Konzentration, Intensivierung und Akzentuierung ein Differenzkriterium des Tanzes gegenüber anderen Kunstformen bildete<sup>7</sup>, ist in den letzten Jahrzehnten stark in Frage gestellt worden. Einige Aspekte dieser Entwicklung werden auf den folgenden Seiten betrachtet.

## 1.1 Thema und Fragestellung

2009 wurde die Produktion *Evaporated Landscapes* der Choreografin Mette Ingvarsen im MUMUTH (House for Music and Music Theatre) im Rahmen des Festivals *Steirischer Herbst* uraufgeführt. Das Stück entfaltet sich fast ohne die Anwesenheit eines sichtbaren menschlichen Körpers. Schaum, Trockeneisnebel und Seifenblasen schweben durch die Luft, nehmen wegen der Beleuchtung verschiedene Farben an und werden von einer elektronischen Klanglandschaft begleitet. Neben flackernden LED-

---

<sup>6</sup> Scruton, Roger: »In Search of the Aesthetic«. In: *British Journal of Aesthetics*. Jg. 47, Ausg. 3 (2007), S. 247ff.

<sup>7</sup> Vgl. Fischer-Lichte/ Kolesch/ Warstat 2014, S. 42.

Lichtern und Materialien, die sich transformieren und verflüchtigen, steht die Choreografin in der Dunkelheit und bedient ein Trockeneisgerät und ein Pult für Spezialeffekte.<sup>8</sup> Mit *Evaporated Landscapes* kreiert Ingvarsen eine Choreografie, in der der menschliche Körper eine untergeordnete Rolle spielt und in der zweiten Hälfte der Aufführung sogar völlig von der Bühne verschwindet.

Rund vier Jahre zuvor entwickelte der Choreograf Xavier Le Roy mit *Untitled* eine Reihe von Arbeiten, die anonym und unbetitelt präsentiert wurden: *Untitled* (2012), das im Rahmen einer Ausstellung gezeigt wurde, die Theaterarbeit *Untitled* (2014), die an die originale Version von 2005 anknüpft, und das Projekt *Still Untitled*, das 2017 in Münster zu sehen war. In einigen Werken dieser Reihe bleibt die Bühne fast die ganze Zeit verdunkelt und die szenischen Figuren (bloße graue Körper) sind schwer wahrnehmbar. Ob es sich um Menschen oder von Menschen manipulierte Puppen handelt, ist unklar. Die Zuschauer\*innen erhalten kleine Batterielampen, mit Hilfe derer sie das Geschehen auf der Bühne von ihren Plätzen aus beobachten können. Das Sehen als Wahrnehmungsfähigkeit wird nicht negiert, aber es fehlen seine Objekte. Bewegung ist kaum von Nicht-Bewegung zu unterscheiden.<sup>9</sup>

Ingvarsen und Le Roy sind prominente Akteur\*innen der europäischen Tanzszene und ihre Arbeiten können selbstverständlich als Tanzstücke bezeichnet werden. Jedoch hinterfragen sie durch ihre Praxis zugleich die Erwartungen des Publikums, was Tanz ist und sein könnte.<sup>10</sup> Diese beiden Künstler\*innen und viele andere wie z. B. Jérôme Bel, Boris Charmatz, Vera Mantero und Jonathan Burrows bieten eine reflexive Auseinandersetzung mit der Aufgabe der Choreograf\*innen und relativieren die Prämissen und Ergebnisse der Choreografie. Manchmal

---

<sup>8</sup> Vgl. Ruhsam, Martina: *Moving Matter. Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*. Bielefeld 2021, S. 16.

<sup>9</sup> Vgl. Cvejić, Bojana: *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. New York 2015, S. 37.

<sup>10</sup> Vgl. Pakes, Anna: »Can There Be Conceptual Dance?«. In: *Midwest Studies in Philosophy*. Jg.44, Ausg. 1 (2019), S. 196.

werden sie in die Untergattung ‚Konzepttanz‘ eingeordnet, obwohl die Verwendung des Begriffes umstritten ist.<sup>11</sup>

So interessant oder innovativ die oben beschriebenen Ansätze auch sein mögen, führen sie letzten Endes zu einigen ontologischen Fragestellungen auf dem Gebiet der Kunstphilosophie. Im Gegensatz zu den Erwartungen, die Tanzstücken häufig entgegengebracht werden, nämlich die Anwesenheit und Prävalenz des menschlichen Körpers und seiner kinästhetischen Eigenschaften als Schwerpunkt der künstlerischen Kommunikation, gibt es bei *Evaporated Landscapes* nicht einmal eine klare Wahrnehmung von Körpern, während bei *Untitled* Bewegung und Nicht-Bewegung fast nicht voneinander zu unterscheiden sind. Angesichts dieser Umstände stellt sich die Frage, was ein Kunstwerk zu Tanz macht.

Eine Untersuchung dieser Fragestellung setzt das Begreifen und Erkennen eines Kunstwerks als einen mehr oder weniger identifizierbaren Gegenstand voraus. Obwohl *Evaporated Landscapes* und *Untitled* – um bei den oben genannten Beispielen zu bleiben – mit einer gewissen Verunsicherung in Bezug auf die Art und Weise rechnen, wie das Publikum auf die szenischen Ereignisse reagiert, haben die Werke dahingegen eine klare wiederholbare Aktionsstruktur; einen *action-type*, der in einem mehr oder weniger idealen Muster angeordnet ist. Somit sind Ingvarthsens und Le Roys Werke begreifbare Objekte, die ganz oder teilweise durch kreative Tätigkeiten erzeugt wurden und sich von anderen Objekten unterscheiden.

Bezüglich begreifbarer Tanz-Gegenstände kann in diesem Zusammenhang die folgende allgemeine Frage gestellt werden: Ist es eine *Conditio sine qua non*, dass der Tanz den menschlichen Körper und seine kinästhetischen Eigenschaften einsetzt? Dies ist eine sehr komplexe und weitreichende Frage und bleibt daher oft unbeantwortet. Ziel dieser Arbeit ist es, so weit wie möglich unter Berücksichtigung der Bedingungen und des eingeschränkten Umfangs einige Schritte in Richtung einer möglichen Überwindung dieser Schwierigkeiten zu unternehmen. Ohne die Absicht, eine normative und endgültige Antwort zu geben, zielt diese Untersuchung

---

<sup>11</sup> Vgl. Siegmund, Gerald: »Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper«. In: Clavadetscher, Reto/ Rosiny, Claudia [Hgg.]: *Zeitgenössischer Tanz. Körper, Konzepte, Kulturen. Eine Bestandaufnahme*. Bielefeld 2007, S. 46.

darauf ab, die Frage nach der Mediumspezifität des Tanzes erneut aufzugreifen und einige Überlegungen hierzu anzustellen.

## 1.2 Forschungsstand

Wie bereits erwähnt, hinterfragen Vertreter\*innen des sogenannten Konzepttanzes mittels ihrer künstlerischen Praxis die Aufgabe der Choreograf\*innen sowie die Prämissen und Ergebnisse der Choreografie. Eine merkliche Haltung unter ihnen ist die Ablehnung einer Mediumspezifität.<sup>12</sup> Obwohl es physische Objekte gibt, mit denen die Zuschauer\*innen sich befassen, um Zugang zu den künstlerischen Erzeugnissen zu erhalten, lassen sie sich jedoch nicht auf ein spezifisches Medium festlegen oder reduzieren. Anstatt sich in erster Linie auf den menschlichen Körper und seine kinästhetischen Eigenschaften als choreografisches Material zu konzentrieren, werden eine Reihe anderer Elemente in den Vordergrund gerückt. Bei diesem offenen Konzept beziehen die Choreograf\*innen in ihren Gestaltungsvorgang auch „Sprache, theoretische Konzepte, Bilder, Medien und theatrale Dispositive mit ihren Erwartungshaltungen und Werten“<sup>13</sup> ein.

Auf diese Art wird die Beziehung zwischen Tanz und Körper bzw. Bewegung extrem relativiert. David Davies erklärt:

„[...] a philosophical theory of dance must tell us what it is to apprehend a dance performance as art. Clearly, this cannot be a matter of the distinctive qualities of the movements. For there are performances of dance art indistinguishable in their manifest properties from ordinary actions, and also dance art in which no movement takes place. The art, therefore, seems to lie not in the dance spectacle, but in regard for which it calls.“<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Vgl. Pakes 2019, S. 198.

<sup>13</sup> Cvejić zitiert nach Siegmund 2007, S.49.

<sup>14</sup> Davies, David: »Dancing Around the Issues. Prospects for an Empirically Grounded Philosophy of Dance«. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Jg. 71, Ausg. 2 (2013), S. 201.



Davies stellt sich die Frage, ob es angemessen sei, das physische Medium des Tanzes als bestimmte Qualitäten der menschlichen Bewegungen zu charakterisieren. Für David Carr und Graham McFee ist der Tanz letzten Endes Aktionen, nicht bloßes körperliches Verhalten: Ihre Bedeutung hängt von der Handlungsfähigkeit der Performer\*innen und Choreograf\*innen sowie vom beabsichtigten Kontext ab, in dem der Tanz entwickelt wird. Auch Monroe Beardsley betont: „[...] there is nothing in the nature of motions themselves that mark off those that can be dance from those that cannot: practically any kind is available.”<sup>15</sup> Diese Auffassung deckt sich mit den Beobachtungen von Noël Carroll<sup>16</sup> und Arthur Danto<sup>17</sup>, die unterstreichen, dass die künstlerische Tätigkeit nur in Bezug auf den künstlerischen Kontext verständlich ist, der die Aktion der Künstler\*innen prägt.

Dieser neueste Ansatz im Tanzbereich führt zu einem weiteren Bruch zwischen Choreografie und Tanz.<sup>18</sup> Die Vorstellung, dass die Hauptaufgabe der Choreograf\*innen darin besteht, die Bewegungen der Tänzer\*innen zu gestalten, ihre Parameter zu bestimmen, um eine Art des künstlerischen Ausdrucks zu artikulieren, wird in Frage gestellt.<sup>19</sup> Nach dem Tanzverständnis der obigen Beispiele könnte es Choreografien ganz ohne Tanz oder Tänzer\*innen geben, da es immer möglich wäre, andere Mittel der Verkörperung zu finden, bzw. diese nicht vonnöten wären. Also könnten auch andere Gegenstände, Worte, Ideen, unterschiedliche Präsentationsformen usw. zu Kommunikationsmitteln des Tanzes werden. Katja Schneider spricht diesbezüglich von einem „Verschwinden des Tanzes aus der Choreografie“<sup>20</sup>. Das Wort ‚Choreografie‘ wird also häufig als Referenz für eine Strukturierung der Bewegung verwendet, nicht unbedingt für die sichtbare menschliche Bewegung.<sup>21</sup>

---

<sup>15</sup> Beardsley bzw. Mcfee zitiert nach Pakes 2019, S. 204.

<sup>16</sup> s. u.a. Carroll, Noël: »Art, Intention and Conversation«. In: Iseminger, Gary [Hg.]: *Intention and Interpretation*. Philadelphia 1992, S. 97-131.

<sup>17</sup> s. u.a. Danto, Arthur: *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge 1981.

<sup>18</sup> Vgl. Spier, Steven [Hg.]: *William Forsythe and the practice of choreography. It starts from any point*. London 2011, S. 90.

<sup>19</sup> Vgl. Pakes 2019, S. 203.

<sup>20</sup> Schneider zitiert nach Siegmund 2007, S. 49.

<sup>21</sup> Vgl. Foster zitiert nach Pakes, Anna: *Choreography Invisible. The Disappearing Work of Dance*. Oxford 2020, S. 5.

In dieser Loslösung der Tanzkunst von der Choreografie und vor allem vom menschlichen Körper und seinen kinästhetischen Eigenschaften spiegeln sich poststrukturalistische Ideen wider. Foucaults Schriften üben beispielsweise einen großen Einfluss auf diese neue Sichtweise des Tanzes aus.<sup>22</sup> Die choreografische Arbeit und die üblichen bewegten Körper werden als tyrannische Struktur betrachtet, von der die Praxis und Theorie des Tanzes befreit werden müssen. André Lepecki fordert sogar die Wiederentdeckung der Choreografie in ihren „many [...] possibilities of becoming“<sup>23</sup>.

Performance- und Tanzwissenschaftler\*innen haben sich intensiv mit den Auswirkungen dieses Ansatzes auf die Politik der Tanzpraxis und ihre Betrachtung auseinandergesetzt. Jedoch wird die ontologische Dimension vergleichsweise vernachlässigt.<sup>24</sup> Eine Ausnahme stellt die Arbeit von Anna Pakes dar. Die Philosophin untersucht die Natur der Produkte der Tanzpraxis; die Art von ‚Ding‘, die der Tanz ist, wovon sie eine weitgefasste Vorstellung hat. Ihr Ziel ist es, die Beziehung zwischen philosophischer Reflexion und Tanzpraxis zu erforschen. Pakes stimmt in weiten Teilen mit der *Action-Type*-Theorie überein. Hierzu gilt es jedoch, folgende Fragen zu beantworten: Wenn der Tanz ‚action‘ ist, und nicht mehr mit dem menschlichen Körper und seinen kinästhetischen Eigenschaften verbunden wird, wie kann diese ‚action‘ von anderen ‚actions‘ unterschieden werden? Was macht eine ‚action‘ objektiv betrachtet zu einer ‚Tanz-action‘ und nicht zu irgendeiner anderen? Inwieweit ist es angebracht, Aufführungen, die in ihren Strukturen und Präsentationsformen sehr unterschiedlich sind, mit demselben Begriff – in diesem Falle ‚Tanz‘ – zu benennen?

Da eine ontologische Betrachtung des Tanzphänomens sowie eine Reflexion über seine Mediumspezifität Licht in das Thema bringen könnte, ist die Auseinandersetzung damit der Fokus dieser Arbeit.

---

<sup>22</sup> s. u.a. Foucault, Michel: »Der utopische Körper«. In: *Michel Foucault. Die Heterotopien. Der utopische Körper*. Berlin 2014, S. 23-36.

<sup>23</sup> Lepecki 2007, S. 122.

<sup>24</sup> Vgl. Pakes 2020, S. 5.

### 1.3 Material und Methoden

Obwohl in dieser Untersuchung die von den Choreograf\*innen geschaffenen künstlerischen Objekte stets berücksichtigt werden, handelt es sich nicht um eine eingehende Analyse bestimmter Werke. Tanzstücke bzw. Tanzstile werden erwähnt, allerdings mit der Absicht, das Dargelegte zu veranschaulichen. Der Fokus dieser Arbeit liegt mehr auf einer neuen Erkundung der Grundbedingungen für die Entstehung eines Kunstwerkes als Tanz. Es handelt sich also um eine theoretische Spekulation, die sich hauptsächlich mit Konzepten, Theorien und verschiedenen Tanzverständnissen beschäftigt. Um die oben gestellten Fragen beantworten zu können sowie die Anwendbarkeit dieser neuen Annäherung theoretisch auszuprobieren, werden vier Wege beschrritten:

- 1) Zunächst ist es notwendig, einen Überblick über einige kanonische Interpretationen von Tanz zu geben. Da die neuen Ansätze des Konzepttanzes vorherige Ansichten infrage stellen, wird zunächst untersucht, wie sich der Tanz im Laufe seiner Geschichte im Westen auf den menschlichen Körper und seine kinästhetischen Eigenschaften bezogen hat. Zu diesem Zweck werden sowohl Primärquellen, wie z. B. Aussagen wichtiger Akteur\*innen des Tanzbereiches, als auch Sekundärquellen verwendet. In Kapitel 2 dienen hauptsächlich die Schriften von Banes/Carrol (2006), Boucier (1987), Fokine (2010), Franko (1993), Gilbert (1983), Homans (2010), Levinson (1983), Martin (1983), Noverre (1803), Pakes (2020), Pouillaude (2017), Reiner (1983), Sparshott (1998) und Suquet (2009) als Bezugsrahmen.
- 2) Anschließend werden einige Merkmale des sogenannten Konzepttanzes näher betrachtet. In Kapitel 3 soll vor allem dargelegt werden, wie der menschliche Körper bzw. die menschliche Bewegung von Vertreter\*innen dieser Untergattung relativiert werden. Mit den Erkenntnissen des vorangehenden Kapitels kann somit ein interessanter Kontrast zu Vergleichszwecken geschaffen werden. Der Bezugsrahmen sind hier u.a. die Arbeiten von Cvejić (2015, 2017),

Lepecki (2006), Manning (2013), Ruhsam (2021), Schellow (2017) und Siegmund (2015).

- 3) Angesichts der zahlreichen unterschiedlichen künstlerischen Ansätze im Tanzbereich werden einige der zentralen Aspekte der *Action-Type*-Theorie vorgestellt, die versucht, das Phänomen des Bühnentanzes im Westen unter einer einzigen Theorie zu subsumieren. Obwohl sich dadurch vieles erklären lässt, bleiben einige ‚blinde Flecken‘, die anschließend analysiert werden sollen. Autor\*innen wie Armelagos/Sirridge (1978), Carr (1987, 1997), Geenens (2013), Levinson (2012), Mcfee (1987), Pakes (2004, 2006, 2019, 2020) bilden den Referenzrahmen in Kapitel 4.
- 4) Zum Schluss werden die aufgeworfenen Fragen und die damit verbundene Problematik einer Analyse nach Aristoteles' Theorie der vier Ursachen unterzogen. Dem Philosophen nach sind in Bezug auf die Welt des Werdens die folgenden vier Ursachen zu finden: *Causa Efficiens*, *Causa Materialis*, *Causa Formalis* und *Causa Finalis*. Sie können als vier verschiedene Erklärungsmuster aufgefasst werden, die darlegen, warum ein bestimmtes Ding in seiner bestimmten Eigenart existiert. Unter anderem die folgenden Schriften zu dieser Theorie werden in Kapitel 5 als Referenzrahmen verwendet: Angioni (2011), Calderón (2016), Hennig (2009), Herzberg (2017), Nougé (2018), Oliveira (2015), Pereira (2017) und Reale (1985, 2011).

Im Allgemeinen hat diese Arbeit einen explorativen Charakter. Nach dem Überblick über die verschiedenen Auffassungen zu der Art von Gegenständen, die die Tanzkunst hervorbringen kann, und der Analyse der *Action-Type*-Theorie, die versucht, diese Gegenstände als Gegenstände derselben Art zu verstehen, strebt dieser Forschungsbeitrag nach einem genaueren Entwurf dessen, was es bedeutet, etwas als ‚Tanz‘ zu bezeichnen. Die vier Ursachen von Aristoteles dienen hier als methodisches Instrument, nicht nur um die verschiedenen Auffassungen

neu zu betrachten, sondern auch um einige Lücken der *Action-Type*-Theorie zu füllen.

## 2. Das Zusammenspiel von Körper und Bewegung

„In keiner anderen Kunstform ist der Körper so präsent wie im Tanz [...]“<sup>25</sup>, betonen Yvonne Hardt und Martin Stern. Seit ihrer Entstehung an den französischen Höfen des 16. Jahrhunderts hat sich die Kunst des Tanzes im Westen mit ihrer Identität und Abgrenzung zu anderen Kunstformen auseinandergesetzt. Es gibt weder eine einheitliche Definition noch eine evolutionäre Linearität bei den unterschiedlichen Verständnissen von ‚Tanz‘. Bezüglich des Zusammenspiels zwischen Tanz und Körper – bzw. seinen kinästhetischen Eigenschaften – gibt es unterschiedliche Auffassungen: Für manche ist es mehr, für andere weniger explizit formuliert.

Bereits im 16. Jahrhundert gab es Berichte, wie z. B. den von Pater Ménestrier, die die Bewegung des menschlichen Körpers als eines der wesentlichen Merkmale des Tanzes hervorhoben. Die große technische Entwicklung, die von Auguste Vestris im 18. Jahrhundert eingeleitet wurde, dessen Hauptaugenmerk auf der Plastizität des Körpers in Bewegung lag, ist ein weiteres Beispiel für die Bedeutung des Zusammenspiels zwischen Körper und Bewegung bei dieser Kunstform. Allerdings entwickelt sich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein klareres Konzept von dieser Synthese. Bojana Cvejić formuliert dies folgendermaßen: „[a] subjetivation of the dancer through (emotive) self-expression, and [an] objetivation of movement through the physical expression of the dancing body.“<sup>26</sup> Der erste Aspekt bezieht sich auf den Modernen Tanz, der auf dem Grundsatz beruht, dass menschliche Erfahrungen absolut durch (einen) Körper in Bewegung ausgedrückt

---

<sup>25</sup> Hardt, Yvonne/ Stern, Martin: »Körper und/im Tanz. Historische, ästhetische und bildungstheoretische Dimensionen«. In: Zirfas, Jörg/ u.a. [Hg.]: *Der Körper in den Künsten. Bildungstheoretische Dimensionen*. Leipzig 2015, S. 145.

<sup>26</sup> Cvejić 2015, S. 17.

werden können. Der zweite Aspekt verweist auf die Art und Weise, wie der Postmoderne Tanz den Körper mit seinen kinästhetischen Eigenschaften in Verbindung bringt. Die Bewegungen sind hier nicht der Ausdruck eines Subjekts, sondern werden als ‚reine Objekte‘ geschaffen. Tänzer\*innen werden als bloße ‚doer‘ einer Aktion verstanden – ihre Bewegungen werden in diesem Sinne zu rein körperlichen Aktivitäten.<sup>27</sup>

Wie bereits erwähnt, besteht das Ziel dieses Kapitels darin, einige der kanonischen Vorstellungen von Tanz im Westen im Laufe seiner Geschichte kurz zu umreißen. Im Mittelpunkt stehen dabei die unterschiedlichen Sichtweisen auf das Verhältnis von Tanz, Körper und Bewegung.

## 2.1 Mikrokosmos einer höheren Ordnung

Die Art Theateraufführung, die im Westen üblicherweise als ‚Ballett‘ bezeichnet wird, findet ihren Ursprung an den italienischen Höfen des 15. Jahrhunderts. Allerdings begann diese Kunstgattung erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts – während der Herrschaft von Henri II in Frankreich –, ein solides Fundament durch die Standardisierung ihrer Praxis zu errichten. Im Laufe der folgenden Jahrhunderte folgte eine Reihe von Entwicklungen, im Zuge derer die Verbreitung vielfältiger Arten von Tanzaufführungen beobachtet werden konnte, die auf unterschiedlichen künstlerischen und ästhetischen Prämissen basierten<sup>28</sup>. Ein Beispiel ist das prächtige *Ballet comique de la Reine*: Zu besonderen Anlässen, wie zum Beispiel Hochzeiten von Prinzen und Prinzessinnen, wurden Veranstaltungen organisiert, bei denen Tänze, rezitierte Verse, Lieder und Pantomimen miteinander vermischt wurden – ähnlich wie es heute manchmal in der Performance Art zu sehen ist<sup>29</sup>. Unter dem Begriff ‚Ballett‘ wurde damals also etwas anderes verstanden als heute.

---

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 19.

<sup>28</sup> Vgl. Pakes 2020, S. 35.

<sup>29</sup> Vgl. Franko, Mark: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. New York 1993, S. 102.

Diese Verschmelzung mehrerer Gattungen war nicht willkürlich. Im Jahr 1570 gründete König Charles IX die *Académie de Poésie et de Musique* nach dem Vorbild der neoplatonischen Florentiner Akademie. Hier versuchte ein Kreis von Dichter\*innen, Schauspieler\*innen, Musiker\*innen und anderen Intellektuellen, eine neue Art von Aufführung zu kreieren, in der die präzisen Rhythmen der klassischen griechischen Verse mit Tanz, Musik und Sprache zu einem kohärenten Ganzen verbunden werden sollten. „[...] Music and art could summon men to their highest capacities and goals. [They] could elucidate the occult order of the universe, thus revealing God“<sup>30</sup>, betont Jennifer Homans.

Hundert Jahre später gab es bereits differenziertere Diskurse darüber, welche Stellung der Tanz im Verhältnis zu anderen Kunstgattungen einnehmen sollte. So versucht Pater Méneestrier in seinem Traktat *On the Ancient and Modern Ballet, According to the Rules of the Theatre* (1682), die spezifische Ästhetik des Tanzes zu beschreiben. Er argumentiert, dass die drei wesentlichen Attribute des Tanzes die Bewegung des Körpers, die geometrischen Muster auf der Oberfläche und die ausdrucksvollen Gesten sind.<sup>31</sup> Méneestrier lehnt es also ab, den Tanz als ‚stumme Tragödie‘ oder ‚getanzte Komödie‘ zu betrachten. Er verteidigt schon damals die Ansicht, dass der Tanz seinen eigenen Prinzipien gehorchen sollte.

Am französischen Hof des 17. Jahrhunderts gab es die allgemeine Auffassung, dass der menschliche Körper seinen ‚Rohzustand‘ überwinden und sich durch Disziplin ‚erheben‘ kann.<sup>32</sup> Durch Schulung sollte er zu einem Mikrokosmos werden, der in Einklang mit der ‚universellen Ordnung‘ steht.<sup>33</sup> Anfangs galt der Tanz neben der Reitkunst und dem Umgang mit Waffen als eine der drei körperlichen Hauptübungen eines edlen Mannes. Er gehörte im frühen 17. Jahrhundert immer noch zum Lehrplan der Reitschulen und konnte den Praktizierenden Vorteile im

---

<sup>30</sup> Homans, Jennifer: *Apollo's Angels. A History of Ballett*. New York 2010, S. 5.

<sup>31</sup> Vgl. Levinson, André: »The Idea of Dance. From Aristotle to Mallarmé«. In: Copeland, Roger/ Cohen, Marshall: *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford 1983, S. 49.

<sup>32</sup> Vgl. Bourcier, Paul: *História da Dança no Ocidente*. São Paulo 1987, S. 69.

<sup>33</sup> Vgl. Pakes 2020, S. 28.

künftigen Hofleben verschaffen<sup>34</sup>. Zunächst als Ergänzung zur Militärkunst gesehen, bekam der Tanz später unter der Herrschaft von Ludwig XIV einen anderen Zweck: Nun wurde der gut organisierte Körper, der in der Lage war, seine Glieder nach strengen Bewegungscodes zu führen, als eine Miniatur des Hofes betrachtet. Hierarchie, Proportionen und verfeinerte physische Kontrolle waren Teil einer umfassenderen sozialen und politischen Ordnung. Die damit verbundene *belle danse*, wie sie genannt wurde, war eine Art und Weise, Adel zu zeigen.<sup>35</sup>

Die wichtige Rolle, die die Tanzpraxis im sozialen Leben und allgemeiner in der Weltanschauung des französischen Hofes spielte, steht im Widerspruch dazu, dass die Tanzeinlagen bei Hofspektakeln bloße *divertissements* waren. Sparshott merkt beispielsweise bezüglich der damaligen Tanznummer an: „[...] as units have little significance, the steps have none.“<sup>36</sup> Es ist schwer vorstellbar, dass eine Praxis, deren ästhetische Form der ‚kosmischen Ordnung‘ selbst ähneln sollte, gleichzeitig so wenig Bedeutung für ihre Praktizierenden und Beobachter hatte. Der Grund, warum dem Tanz ein so geringer Sinn beigemessen wurde, dürfte darin liegen, dass er nicht vollständig der Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung entsprach, die von klassizistischen Theoretiker\*innen unter Berufung auf die aristotelische Poetik als Norm etabliert wurde. Ein weiterer Hinweis auf die dem Tanz zu dieser Zeit beigemessene Bedeutung ist die Anzahl der *Entrées*, die solche Hofspektakel hatten. Mit *Entrée de ballet* wurde in Frankreich Mitte des 17. Jahrhunderts der Auftritt der Tänzer\*innen zu einer Ballettszene oder jene Szene selbst bezeichnet. Dem *maître d'ordre* Saint Hubert zufolge sollte beispielsweise ein *großes Ballett* aus etwa dreißig *Entrées*, ein *schönes Ballett* aus zwanzig *Entrées* und ein *kleines Ballett* aus zehn oder zwölf *Entrées* bestehen<sup>37</sup>. Auch wenn die Tanznummern Schwierigkeiten bei der Übertragung einer dramatischen Handlung bereiteten, waren sie ein mal

---

<sup>34</sup> Vgl. Homans 2010, S. 16.

<sup>35</sup> Ebd., S 30.

<sup>36</sup> Sparshott, Francis: *Off the ground. First steps to a philosophical consideration of the dance*. Princeton 1998, S. 52.

<sup>37</sup> Boucier 1987, S. 104f.



mehr, mal weniger wichtiger Teil der ästhetischen Strukturen damaliger Inszenierungen.

Der zentrale Punkt ist dabei die Annahme, dass der menschliche Körper durch die Praxis des Tanzens nicht nur bestimmte metaphysische und soziale Werte übermitteln, sondern auch erkennbare künstlerische Gegenstände erzeugen kann. Pakes erklärt:

“Early modern European sources present many examples of dances, in the sense of dance objects rather than particular acts of dancing. Those objects’ designations (*basse danse*, *branle*, *galliard*, and so on) name movement patterns or sequences of actions of which knowledge is shared across dancers.”<sup>38</sup>

*Basse danse*, *branle* und *galliard* sind somit typische Beispiele für Tänze, die sich durch ganz bestimmte Bewegungen, rhythmische oder andere musikalische Strukturen sowie unterschiedliche Intensitäten der physischen Energie auszeichnen.

## 2.2 Erzählender Tanz

*La danse noble*, stark mit dem aristokratischen Leben des Hofes verbunden, schien von den neuen Bestrebungen des 18. Jahrhunderts in Europa ein wenig losgelöst zu sein. Entmutigt durch die dekadente französische Hofkultur, fühlte sich eine junge Generation von Künstler\*innen und Schriftsteller\*innen im Widerspruch mit der Gesellschaft, in der sie lebten. Die Visionen der Aufklärung kritisierten nicht nur die politische Struktur des *ancien régime*, sondern brachten auch eine tiefe Sorge um die bestehende künstlerische Ästhetik zum Ausdruck. Der Tanz schien sich in dekorativen und allegorischen Exzessen zu verlieren und keine *raison d’être* mehr zu haben.<sup>39</sup>

In den damals geführten Diskussionen um das Wesen der Kunst wurde klar zwischen einer ‚mechanischen Kunst‘ und einer ‚schönen

---

<sup>38</sup> Pakes 2020, S. 23.

<sup>39</sup> Vgl. Homans 2010, S. 50, 55 und 73.

Kunst‘ unterschieden, wobei letztere die Funktion hatte, die Natur – einschließlich der Leidenschaft und den Handlungen des Menschen – nachzuahmen. Dies war auch Aufgabe und Zweck des Tanzes, der als eine höhere Kunst betrachtet wurde. In seinem Essay *Les beaux arts réduit à un même prince* (1746) schreibt Abbé Charles Batteux, dass die Tanzkunst ihre Grenzen überschreitet, indem sie nur „fantastic jolts and leaps“<sup>40</sup> zeigt. Sie solle zur Nachahmung zurückkehren und „a skilful portrait of human emotions“<sup>41</sup> präsentieren. Nachahmung hatte viel mit der Befähigung zu tun, eine eigene dramatische Handlung zu vermitteln, und aus diesem Grund kam der Tanz der alten Kunst der Pantomime nahe. In seinen einflussreichen *Lettres* forderte Jean Georges Noverre eine neue Art von Ballett, die Pantomime, Tanz und Musik verbinden sollte, um ernsthafte Handlungen erzählen zu können. Ihm zufolge war der neue Tanz, das *ballet d'action*, sogar dem Schauspiel selbst überlegen. Er schreibt: „[...] in regard to the passions there is a degree of expression to which words cannot attain or rather there are passions for which no words exist. Then dancing allied with action triumphs.“<sup>42</sup>

Ein wichtiges Merkmal dieses neuen ästhetischen Ansatzes war die Aufmerksamkeit, die dem oberen Teil des Körpers gewidmet wurde. Torso, Arme und vor allem das Gesicht wurden zu den bedeutenden Körperregionen mit besonderen Ausdrucksfunktionen. Nach Noverre bestand der Tanz aus einem ‚mechanischen Teil‘, der sich mit der Kombination von Schritten, dem Halten von Positionen und der Ausführung komplexer geometrischer Figuren befasste, und einem Teil, der sich mehr mit der Handlung beschäftigte.<sup>43</sup> Ersterer sollte dem zweiten untergeordnet werden. Hierzu ist anzumerken, dass Noverre nicht die Absicht hatte, das durch den *danse noble* etablierte Bewegungsrepertoire vollständig zu beseitigen, da es für ihn nach wie vor eine Funktion hatte. Noverre kommentiert:

---

<sup>40</sup> Batteux zitiert nach Pakes 2020, S. 46.

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Noverre, Jean Georges: *Letters on Dancing and Ballets*. Über. Cyril W. Beaumont. New York 1975, S. 4.

<sup>43</sup> Noverre zitiert nach Pouillaude, Frédéric: *Unworking Choreography. The Notion of the Work in Dance*. Oxford 2017, S. 181f.

„[la partie matérielle] ne parle qu’aux yeux, et les charme par la symétrie de ses mouvements, par le brillant des pas et la variété des tems; par l’élévation du corps l’aplomb, la fermeté, l’élégance des attitudes, la noblesse des positions, et la bonne grâce de la personne.”<sup>44</sup>

Also wurden die Bewegungen der unteren Körperhälfte weiterhin genutzt, galten jedoch als wenig geeignet für den Ausdruck. Noverres Ansicht nach sprach der mechanische Teil des Tanzes die Augen an, die Handlung hingegen die Seele.

Diese Unterscheidung zwischen rein mechanischen Schritten, die wenig Sinn enthalten, und bedeutungsvollen Körperhaltungen erweist sich in gewisser Weise als problematisch. Denis Diderot beispielsweise klagt:

„I would like someone to tell me what all these dances such as the *minuet*, the *passepied*, and the *rigaudon* signify [...] this man carries himself with an infinite grace; every movement of his conveys ease, charm and nobility: but what is he imitating?”<sup>45</sup>

Wie Noverre erkennt auch Diderot implizit an, dass eine bestimmte Art und Weise, die Bewegungen des Körpers auszuführen, besser geeignet ist, um ästhetische Qualitäten wie *grace*, *charm* und *nobility* zu erzeugen. Nicht jede Bewegung kann anmutig, charmant und edel sein. Diese Eigenschaften – wenn sie durch den Tanz vermittelt wurden – hatten bereits eine Bedeutung – mindestens ihre eigene. Also ist die zentrale Frage viel mehr, ob bestimmte Körperbewegungen statt bloßer bedeutungsloser *divertissements* auch ein Vehikel für die Übermittlung einer kausalen Reihenfolge szenischer Handlungen sein können.

Andererseits richtete sich die Aufmerksamkeit anderer Praktizierender dieser Kunst dezidiert auf die Tanzschritte selbst, also auf die Technik, so wie im Fall des Tänzers Auguste Vestris. Sowohl die Tanzstücke als auch die Körper der Tänzer\*innen wurden typischerweise

---

<sup>44</sup> Noverre, Jean Georges: *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*. St. Petersburg 1803, S. 106.

<sup>45</sup> Diderot zitiert nach Homans 2010, S. 72.

in drei verschiedene Kategorien unterteilt, je nach ihren physischen Attributen und Stilen: *noble*, *demi-character* und *comique*. Diese Unterscheidung deutete eine hierarchische Sozialstruktur an, in der der König und die Adligen die höchsten Positionen einnahmen.<sup>46</sup> „Vestris’s dancing [...]”, erklärt Homans, „[...] was exaggerated even to the point of contortion and appealed in part precisely because he violated a central premise of aristocratic composure: he deliberately showed the physical work and strain of virtuosic dancing.”<sup>47</sup> Die große technische Entwicklung, die in dieser Zeit stattfand, zielte auf die Verschmelzung der drei Kategorien ab und war unter anderem durch ein neues Menschenbild motiviert – plastischer und formbarer als zuvor.<sup>48</sup> Der Tanz sollte nicht mehr die sozialen Hierarchien betonen, sondern über die Natur des Menschen im Allgemeinen sprechen.

Die Bestrebungen des *ballet d’action* und die komplexe technische Entwicklung des Balletts schienen unvereinbar. Während Vestris’ Virtuosität verpönt war, opferte Noverres Programm einige ästhetische Aspekte des Tanzes zu Gunsten eines *ethos* und *páthos* der griechischen Philosophie.<sup>49</sup> Ein Lösungsansatz für diese Gegensätzlichkeit sollte bald folgen. Levinson spricht von einer ‚romantischen Renaissance‘ des Tanzes ab der Mitte des 19. Jahrhunderts.

„The *ballet blanc* is able to transmute the formal poses of the slow dance movements – the *Arabesques* of the *Adagio* – as well as those aerial parabolas outlined by seemingly imponderable bodies (technically known as the *grands temps d’élévation*) into a mysterious and poetic language.”<sup>50</sup>

Das romantische Ballett versuchte also, die beiden Ansätze miteinander zu vereinen. Im Idealfall wurden die Tanzschritte zu einem Mittel, einen Gedanken auszudrücken, der in einer anderen Sprache unaussprechlich wäre. Es gab die Hoffnung, dass Bedeutung und Bewegung eins werden.

---

<sup>46</sup> Vgl. Homans 2010, S. 122.

<sup>47</sup> Ebd., S. 123.

<sup>48</sup> Vgl. Levinson 1983, S. 53.

<sup>49</sup> Vgl. ebd., S. 51.

<sup>50</sup> Ebd., S. 52.

### 2.3 Tanz als Kommunikationsmittel

Das heutige, westliche Verständnis von den Begriffen ‚Choreografie‘ und ‚Tanzstück‘ hat sich erst im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert vollständig gefestigt. In dieser Zeit befassten sich sowohl eine breite Öffentlichkeit als auch Fachleute mit den prägenden Merkmalen eines Tanzstückes. Choreografien wurden zunehmend als mehr oder weniger in sich geschlossene künstlerische Objekte verstanden, die aus der Arbeit eines\*er bestimmten Schöpfers\*in hervorgingen. Diese künstlerischen Objekte stellten für die Tänzer\*innen eine klare Handlungslinie dar, die bei jeder Aufführung wiederholt werden konnte.<sup>51</sup>

Ein Umstand, der zur Konsolidierung dieses Verständnisses beigetragen hat, war die Entstehung einer neuen Beziehung zwischen Musik und Tanz. Anstatt sich ausschließlich auf die dramatischen Handlungen zu konzentrieren, begannen viele Choreograf\*innen, musikalische Strukturen bereits bestehender Kompositionen als Hauptinspirationsquelle für ihre choreografischen Kreationen zu nutzen. Die Entfaltung eines Tanzstücks auf der Bühne wurde dadurch weniger ‚episodisch‘ und gewann als Ganzes mehr formale Kohärenz, da die entsprechende Musik auch eine klare kompositorische Struktur hatte. Fedor Lopukhov spricht von einer neuen Art von Ballett – dem sogenannten *Symphonic Ballet* – und merkt bezüglich Choreograf\*innen wie Marius Petipa und anderer vor ihm an:

„[...] the function of music was to accompany the performance of a ballet, not to work with it [...] Symphonic ballet, meanwhile, does not merely present dance to the accompaniment of symphonic music: it properly constructs the dance on a principle of thematic choreographic development, instead of on a random selection of dance movements.”<sup>52</sup>

Tänze, die auf Prinzipien einer thematischen choreografischen Entwicklung beruhten, vertraten einen eher teleologischen und weniger

---

<sup>51</sup> Vgl. Pakes 2020, S. 69.

<sup>52</sup> Lopukhov zitiert nach ebd., S. 75.

einen mechanischen Ansatz.<sup>53</sup> In diesem Zusammenhang entstand eine klarere Vorstellung von ‚reinem Tanz‘; ein Begriff, der sich eindeutig von der ‚reinen Musik‘ ableitet und bedeutet, dass das Hauptthema des Tanzes der Tanz selbst ist.<sup>54</sup> Diese Annäherung des Tanzes an symphonische Strukturen oder an Werke, die als ‚reine Musik‘ verstanden werden, geht über die Welt des Balletts hinaus. Ruth St. Denis befasste sich zum Beispiel damit, die Strukturen und Texturen kanonischer Musikwerke choreografisch zu verarbeiten oder zu visualisieren.<sup>55</sup>

Es bestand die Notwendigkeit, ein neues und authentischeres Vokabular für den Tanz zu schaffen. Aus dem Bereich des Balletts kam beispielsweise 1914 folgender Aufruf von Michel Fokine: „[...] not to form combinations of ready-made and established dance-steps, but to create in each case a new form corresponding to the subject, the most expressive form possible [...]“<sup>56</sup> Diese Forderung kam auch von anderen Stellen. Besonders inmitten des aufkommenden Modernen Tanzes gewannen dessen Anhänger\*innen immer mehr Bewusstsein für einen intrakorporalen Raum, der von einer Vielfalt neurologischer, organischer und affektiver Rhythmen belebt wird.<sup>57</sup> Es wurde angenommen, dass tendenziell jeder emotionale Zustand in Bewegung ausgedrückt wird.<sup>58</sup> Die Entdeckung des Ursprungs der Bewegung und ihrer tieferen Bedeutung wurde zum zentralen Anliegen wichtiger Akteur\*innen des damaligen Tanzes wie Isadora Duncan, Martha Graham, Mary Wigman, Ted Shawn, Doris Humphrey und anderer. Mit einer gewissen esoterischen Note betont Rudolf von Laban, dass jedes Objekt nicht nur das Zeichen, sondern auch etwas von der energetischen Frequenz der Gesten, die es geformt haben, behält. Das moderne Leben mit seinen neuen frenetischen

---

<sup>53</sup> Gilbert 1983, S. 292.

<sup>54</sup> Vgl. Pakes 2020, S. 89f.

<sup>55</sup> Vgl. ebd., S. 76.

<sup>56</sup> Fokine zitiert nach Haitzinger, Nicole/ Fenböck, Karin [Hgg.]: *DenkFiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. Für Claudia Jeschke*. München 2010, S. 81.

<sup>57</sup> Vgl. Suquet, Annie: »O Corpo dançante. Um laboratório da percepção«. In: Corbin, Alain/ Courtine, Jean-Jacques/ Vigarello, Georges [Hgg.]: *História do Corpo*. 3 Bde., Rio de Janeiro 2009, S. 514.

<sup>58</sup> Vgl. Martin, John: »From the Dance. Dance as a Means of Communication«. In: Copeland, Roger/ Cohen, Marshall: *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford 1983, S. 22.

Rhythmen habe zu einer sensorischen und emotionalen Verarmung geführt. Es sei somit die höchste Berufung der Tänzer\*innen, das Geheimnis der ‚ersten Gesten‘ zu enträtseln und einen verlorenen Urzustand wiederherzustellen.<sup>59</sup>

Diese Art und Weise, den Tanz zu betrachten, schien viel mehr an der Kommunikation und emotionalen Erfahrung als an der Aufführung selbst interessiert zu sein. Der Tanz wurde als eine Form der direkten Bedeutungsübermittlung zwischen zwei Individuen und zwischen einem Individuum und der Welt angesehen. In Übereinstimmung mit Laban hinsichtlich der Bedeutung der Tänzer\*innen erklärt Gilbert:

„One might call the dancer the typical speaker, or user of language, if speech and language did not normally connote exclusively words read and spoken [...] The ideal pattern according to which the mind gives and receives meaning is total bodily gesture – expressive movement. The dancer, then, may be defined as the one who has the maximum power of exchanging meaning with the rest of the world. He might be named the *communicant, per se.*“<sup>60</sup>

Es gab also die Vorstellung einer engen Verknüpfung zwischen *kinesis*, also körperlicher Bewegung, und *metakinesis*, die mit psychischen Absichten in Verbindung gebracht wurde. Da diese Beziehung zwischen Bewegung und mentalen Zuständen bei jedem Menschen sehr individuell ist, war es unmöglich, feste Formen zu definieren, die in einem Bewegungs-Wörterbuch katalogisiert werden konnten, wie es einst beim Ballett der Fall war. Das innerliche Prinzip, das die Bewegung und ihre entsprechende Qualität bestimmte, wurde zum wichtigsten Aspekt; nicht, ob der Körper diese oder jene spezifische Position einnahm.<sup>61</sup>

Durch die ansteckende Wirkung, die der Körperbewegung innewohnt, sind die Tänzer\*innen in der Lage, durch ihre Darstellung eine nicht leicht greifbare emotionale Erfahrung direkt zu vermitteln. Die Zuschauer\*innen können in ihrer eigenen Muskulatur die Anstrengungen

---

<sup>59</sup> Vgl. Suquet 2009, S. 525ff und Gilbert 1983, S. 289.

<sup>60</sup> Gilbert 1983, S. 295f.

<sup>61</sup> Vgl. Pakes 2020, S. 80.

spüren, die sie in der Muskulatur einer anderen Person beobachten. Die Beschäftigung mit diesem Aspekt des Tanzes wurde zu einem der Hauptziele des Modernen Tanzes.<sup>62</sup>

## 2.4 Jede Bewegung ist Tanz

In den sechziger Jahren des letzten Jahrhunderts entstanden vor allem durch die Arbeit des Judson Dance Theater in den Vereinigten Staaten neue choreografische Praktiken, die die Ansätze des Modernen Tanzes radikal in Frage stellten. Postmoderne Choreograf\*innen und Tänzer\*innen wie Yvonne Rainer, Steve Paxton und David Gordon reflektierten durch ihre künstlerischen Experimente über das Wesen und die Grenzen des Tanzes. Im Allgemeinen gab es einen starken Wunsch, Leben und Kunst wieder zu vereinen. Dieses Ziel stand dem der Modernist\*innen diametral entgegen. Dabei ging es nicht darum, die Kunst von allem anderen zu isolieren, um ihre wesentlichen Strukturteile besser zu verstehen und zu bearbeiten, sondern darum, sie von normativen Fesseln zu befreien.<sup>63</sup> Die Choreografie wurde in diesem Zusammenhang zu einem Instrument der Unterdrückung. Durch den einseitigen Willen eines\*er Choreograf\*in wird der Körper der Tänzer\*innen einer Machtstruktur unterworfen, die ihn objektiviert und zu einem Produkt macht, das wiederum in das System der wirtschaftlichen Austausche eingefügt werden kann. Stark von progressiven Sichtweisen beeinflusst, forderten viele Künstler\*innen eine ‚Entmaterialisierung‘ des Kunstwerks.<sup>64</sup> Das Kunstwerk als ein definitives Objekt eines\*er Autors\*in befand sich nun in einem unscharfen, unbestimmten Bereich.

Im Fall des Tanzes war eine wichtige Strategie zum Erreichen dieses Ziels die Relativierung der Rolle der Choreograf\*innen bei der Kreation eines Tanzstücks und die Neupositionierung der Tänzer\*innen als Akteur\*innen des kreativen Prozesses. Steve Paxton beispielsweise

---

<sup>62</sup> Vgl. Martin 1983, S. 22.

<sup>63</sup> Vgl. Banes, Sally/ Carrol, Noël: »Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance«. In: *Dance Chronicle*. Jg. 29, Ausg. 1 (2006), S. 53.

<sup>64</sup> s. Matravers, Derek: »The Dematerialization of the Object«. In: Goldie, Peter/ Schellekens, Elisabeth [Hgg.]: *Philosophy & Art*. Oxford 2007. S. 18-32.



verwendete durch den Einsatz verschiedener Medien wie Texte, Bilder und Dokumente eine neue Form der Kommunikation mit seinen Tänzer\*innen.<sup>65</sup> Eine sehr häufige Art und Weise der Wissensvermittlung zwischen Choreograf\*innen und Tänzer\*innen war die physische Darstellung der Bewegungen. Die Idiosynkrasien der Choreograf\*innen konnten somit das Verhalten der Tänzer\*innen beeinflussen. Dies war nun nicht mehr erwünscht. Die Tänzer\*innen sollten ihre eigenen choreografischen Entscheidungen treffen, auch wenn diese mit den von den Choreograf\*innen ausgearbeiteten Visionen kollidierten. Hierzu ist anzumerken, dass dieses Ziel nie vollständig verwirklicht wurde. Viele namhafte Werke des Postmoderne-Tanzes werden immer noch als Stücke bestimmter Künstler\*innen präsentiert und in der Tanzszene als klar definierte ‚Produkte‘ behandelt.

In der neuen Denkweise gewannen die sogenannten *pedestrian movements* an Bedeutung. Aufgrund der bewussten Ablehnung jeglicher kodifizierten Technik wurde die Verwendung von *ordinary movements* zu einem der bedeutendsten und häufigsten Merkmale postmoderner Choreograf\*innen.<sup>66</sup> Yvonne Rainer beispielsweise schreibt:

„Dancers have been driven to search for an alternative context that allows for a more matter-of-fact, more concrete, more banal quality of physical being in performance, a context wherein people are engaged in actions and movements making a less spectacular demand on the body and in which skill is hard to locate [...] The alternatives that were explored now are obvious: stand, walk, run, eat, carry bricks, show movies, or move or be moved by some *thing* rather than oneself.”<sup>67</sup>

In diesem Sinne sollte der energetische Aufwand, mit dem die Tänzer\*innen eine bestimmte Bewegung ausführten, genau dem Erscheinungsbild der ausgeführten Bewegung entsprechen. Vom Boden

---

<sup>65</sup> Vgl. Banes zitiert nach Pakes 2020, S. 96.

<sup>66</sup> Vgl. Banes/ Carrol 2006, S. 60.

<sup>67</sup> Rainer, Yvonne: »A Quasi Survey of some “Minimalist” Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A«. In: Copeland, Roger/ Cohen, Marshall: *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford 1983, S. 328.

aufzustehen, einen Arm zu heben oder das Becken zu kippen sollte z. B. nach nichts anderem als diesen Aktionen selbst aussehen. Bei diesem Ansatz ist kein zusätzlicher Aufwand erforderlich, um die Bewegungen auszuführen. Sie sind hier nicht mimetisch; sie entsprechen den Aktionen des täglichen Lebens. Wie Steven Reich sagt: „[...] any movement is dance“<sup>68</sup>. Diese Aussage bedarf jedoch einer Einordnung. Es ist wichtig hervorzuheben, dass die enorme Erweiterung des Bewegungsrepertoires durch die Einbeziehung von *pedestrian movements* als choreografische Mittel in der Postmoderne nicht bedeutete, dass die Bewegungen nicht in irgendeiner Arte und Weise einstudiert wurden. Ebenso wenig gab es keinen klaren Unterschied mehr zwischen dem, was auf der Bühne zu sehen war, und dem, was im Alltag beobachtet werden konnte. Sally Banes und Noël Carrol erklären: „By reframing such mundane activity in a danceworld context, they contrived the situation in such a way that one began to appreciate, perhaps for the first time, the tacit intelligence exhibited by the human body as it acquits the engineering ‘feats’ of everyday existence.“<sup>69</sup> Aufgrund dieses *reframing* waren viele Bewegungen, die ganz alltäglich zu sein schienen, nicht als bestimmte Alltagsgesten zu erkennen.<sup>70</sup>

Dieses neue Bewegungsvokabular implizierte auch eine veränderte Beziehung zwischen Tänzer\*innen und Publikum. Die Betrachter\*innen sollten aktiv in die Generierung der künstlerischen Bedeutung einbezogen werden. So konzipiert, sollte jedes Tanzstück als eine Koproduktion zwischen Künstler\*innen und Zuschauer\*innen verstanden werden. Aus diesem Grund wurden narrative Linearitäten vermieden. Postmoderne Stücke zeigen normalerweise zusammenhanglose Szenen und fragmentarische Bewegungsmuster.<sup>71</sup> Auch der Einsatz anderer Medien wie gesprochener Sprache, Filme und Bilder sind bei diesen Werken sehr verbreitet. Die Begegnung zwischen Tänzer\*innen und Publikum wird wichtiger als das Stück selbst. Dazu erklärt Merce Cunningham: „I don’t

---

<sup>68</sup> Reich, Steven: »Notes on Music and Dance«. In: Copeland, Roger/ Cohen, Marshall: *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford 1983, S. 336.

<sup>69</sup> Banes/ Carrol 2006, S. 62.

<sup>70</sup> Vgl. ebd., S. 65.

<sup>71</sup> Vgl. Pakes 2020, S. 99-112.

think that what I do is non-expressive, it's just that I don't try to inflict it on anybody, so each person may think in whatever way his feelings and experience take him.”<sup>72</sup>

Die Aufgabe der Choreograf\*innen und Tänzer\*innen bestand darin, den Körper in Aktion und die Art und Weise, wie er mit einer bestimmten Aufgabe umgeht, zu zeigen. Das ‚wie‘ wurde wichtiger als das ‚was‘. Die Tanzaufführungen präsentierten sich damit als Labor, als Forschung. Kunst als Forschung findet ihren Zweck nicht in den Werken als Endergebnis eines kreativen Vorgangs, sondern im Forschungsprozess. Dieser Auffassung nach ist eine Choreografie nicht abgeschlossen, sobald eine choreografische Struktur Kohärenz und Autonomie aufweist. Vielmehr ist sie beendet, wenn sie den Aspekt der ‚Suche nach etwas‘ annimmt.<sup>73</sup>

### 3. Konzepttanz

Mitte der neunziger Jahre des letzten Jahrhunderts hat in Europa eine besondere Art der Annäherung an die Tanzkunst stattgefunden, die das Verständnis von Choreografie und der Beziehung zwischen Körper und Bewegung sogar noch radikaler als der Postmoderne Tanz verändert hat. Aufgrund ihrer kontroversen Haltung wurde diese neue Strömung oft als ‚non-dance‘ oder ‚anti-dance‘ bezeichnet.<sup>74</sup> Ein weniger pejorativer Begriff für diese neue Untergattung ist der des ‚Konzepttanzes‘.

Obwohl Vertreter\*innen des sogenannten Konzepttanzes wie beispielsweise Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Mette Ingvarsen und andere sich dem Bühnentanz anschließen und ihre Kunst unter dem allgemeineren Begriff ‚zeitgenössischer Tanz‘ subsumiert werden könnte, werfen sie durch ihre beispiellosen Arbeiten jedoch eine Reihe ontologischer Fragen auf. Bojana Cvejić erklärt: „They are nominally aligned with the discipline

---

<sup>72</sup> Nagura, Miwa: »Cross-Cultural Differences«. In: Gay Morris [Hg.]: *Moving Words. Re-writing Dance*. London 1996, S. 279.

<sup>73</sup> Vgl. Cvejić zitiert nach Pakes 2020, S. 108f.

<sup>74</sup> Vgl. Cvejić 2015, S. 6.

‘dance’ through historical residues of movement and human body, but factually they are indeterminate and heterogeneous: the body and/or movement can be composed with expressions from any other art or non-art.’<sup>75</sup> In diesem Zusammenhang ist die Eingrenzung der künstlerischen Objekte dieser Choreograf\*innen nicht ganz klar, da nicht genau gesagt werden kann, wo sie beginnen und enden, da alles Teil davon sein kann oder auch nicht.

Wie im vorangegangenen Kapitel dargelegt, wurde bei den Versuchen, die Kunst des Tanzes zu konzeptualisieren, stets die Wirkung des menschlichen Körpers und seiner kinästhetischen Eigenschaften berücksichtigt – wenn auch auf unterschiedliche Art und Weise. Rudi Laermans, ein Verfechter des neuen Konzepttanz-Ansatzes, stellt die Notwendigkeit dessen jedoch in Frage und wundert sich darüber, „[...] dass der menschliche Körper in der gesamten Geschichte des Tanzes als dessen selbstverständlicher und unbedingter Gegenstand der Auseinandersetzung gegolten habe [...]“.<sup>76</sup> Der Konzepttanz scheint also von einem ‚Nullpunkt‘ auszugehen, an dem Körper und Bewegung nicht unbedingt etwas mit Tanz zu tun haben.

Im Folgenden werden zwei für den Konzepttanz wichtige Ansätze behandelt. Der erste relativiert die Notwendigkeit des Vorhandenseins eines menschlichen Körpers für die Kreation eines Tanzstücks. Hier besitzt auch der Nicht-Mensch eine Handlungsfähigkeit und kann für die Entstehung eines Tanzes ebenso wichtig sein wie die Tänzer\*innen und Choreograf\*innen. Schließlich wird ein Konzept vorgestellt, das wiederum die Notwendigkeit des Vorhandenseins von Bewegung für die Kunstform des Tanzes in Frage stellt. Dieser Ansicht nach kann der Tanz also auch existieren, wenn es für die Betrachter\*innen keine Bewegung auf der Bühne zu sehen gibt.

---

<sup>75</sup> Ebd., S. 11.

<sup>76</sup> Laermans zitiert nach Ruhsam, Martina: *Moving Matter. Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*. Bielefeld 2021, S. 15f.

### 3.1 Nicht-menschliche Körper

Wie bereits erwähnt, wird diese neue Untergattung oft als ‚Konzepttanz‘ bezeichnet. Der Begriff scheint jedoch nicht ganz passend zu sein, denn nicht einmal die Vertreter\*innen dieser Strömung identifizieren sich damit.<sup>77</sup> Nichtsdestotrotz lassen sich einige Parallelen zur Konzeptkunst ausmachen – der künstlerischen Bewegung, die als Referenzrahmen für die Schaffung des Begriffs ‚Konzepttanz‘ diente.<sup>78</sup> Sowohl die Konzeptkunst als auch der Konzepttanz stellen die Frage, ob künstlerische Gattungen unbedingt mit spezifischen Medien in Verbindung gebracht werden sollten. In extremen Fällen lehnen sie die Notwendigkeit eines Mediums sogar gänzlich ab. In Bezug auf diese Haltungen erklärt Pakes: “[...] there may be physical objects we engage with in order to access the work, but these seem like adjuncts or peripheral elements rather than a focus of appreciation in their own right.”<sup>79</sup>

In Bezug auf den Tanz gibt es nach Gerald Siegmund die Auffassung, dass die Bestimmung des Körpers zum Hauptmedium des Tanzes eine bloße Konstruktion, eine ‚Fetischisierung‘ ist, die ganz oder teilweise aufgegeben werden muss, um neue Erfahrungen zu ermöglichen.<sup>80</sup> Mette Ingvarsten fragt: „What does it mean to make a choreography for materials where human movement is no longer in the center of attention?“<sup>81</sup> Das Publikum eines traditionelleren Tanzes setzt sich mit dem von Choreograf\*innen bearbeiteten Medium auseinander, um das Kunstwerk zu beurteilen und seine künstlerische Aussage zu verstehen. Unter diesem Gesichtspunkt würden Choreograf\*innen beim Konzepttanz hingegen eher mit Materialien als ‚reine Mittel zum Zweck‘ arbeiten, mit dem Ziel, einen künstlerischen Inhalt zu vermitteln, ohne sich jedoch auf die Beschaffenheit dieser Materialien als solche zu konzentrieren. Menschliche Körper bzw. Bewegungen können vorhanden sein oder auch nicht, sie sind nicht mehr essenziell.

---

<sup>77</sup> Vgl. Siegmund 2007, S. 46.

<sup>78</sup> Vgl. Pakes 2019, S. 196f.

<sup>79</sup> Ebd., S. 199.

<sup>80</sup> Vgl. Siegmund 2007, S. 51.

<sup>81</sup> Ingvarsten zitiert nach Ruhsam 2021, S. 17.

In diesem Zusammenhang wird die Ambivalenz des Körpers zwischen Subjekt- und Objektstatus deutlich.<sup>82</sup> Der Glaube an eine inhärente und klare Differenzierung zwischen Subjekt und Objekt sowie an das, was Karen Barad als „[...] cartesian separation of intelligibility and materiality“<sup>83</sup> bezeichnet, wird nach dieser Ansicht eingeklammert. Martina Ruhsam spricht von einer „posthumanistischen Choreografie“<sup>84</sup>, bei der Elemente der Akteur-Netzwerk-Theorie und des Agentiellen Realismus erheblich an Bedeutung gewinnen. Sie erklärt:

„Die Performer\*innen können sich das Material und die Dinge, mit denen sie operieren, nicht (mehr) gefügig machen. In Bezug auf die Dinge, mit denen sie performen, ist nicht primär deren spektakuläre Präsenz von Interesse, sondern vielmehr eine gewisse Ökologie – das heißt das Erforschen der Wechselwirkungen und gegenseitigen Beeinflussungen menschlicher und nichtmenschlicher Akteur\*innen – welche nicht bloß im Stadium der Präsentation, sondern auch im Entwicklungsprozess der Performances – im Sinne eines Komponierens mit Nicht-Menschen – von Relevanz ist.“<sup>85</sup>

Eine zentrale Aussage Ruhsams lautet also, dass bei dieser neuen Art und Weise, sich mit dem Tanz zu beschäftigen, nicht Subjekte oder Menschen als alleinige Akteur\*innen handeln und agieren, sondern dass dies immer in Abhängigkeit zu anderen Entitäten geschieht. Die ständige Interaktion mit verschiedenen Materialien und Dingen, wie z. B. Geräten, die dem menschlichen Leben dienen (wie etwa Prothesen, Handys, Computer, Tablets usw.), schafft eine Art Symbiose zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-menschlichen. In diesem Sinne lässt sich beides nicht mehr vollständig voneinander trennen. Unter Bezugnahme auf das Cyborg-Manifest von Donna Haraway zeigt sich der menschliche Körper als ein

---

<sup>82</sup> Vgl. Ruhsam 2021, S. 18.

<sup>83</sup> Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham 2007, S. 175.

<sup>84</sup> Ruhsam 2021, S. 15.

<sup>85</sup> Ebd., S. 63.

Hybrid, „ein Kompositum menschlicher und nicht-menschlicher Elemente, organischer und anorganischer Materie.“<sup>86</sup>

Erin Manning plädiert für die Notwendigkeit, durch den Tanz ein ‚what else‘ zu kommunizieren, und entwickelt das Konzept der Choreografie als ‚Mobile Architecture‘. Tanz kann mit und durch menschliche Körper geschehen, er ist aber nicht ausschließlich dort verortet. Er erklärt:

„[...] the relationship between body and spacetime has fundamentally shifted. No longer do we have the human at the center [...] This is not to discount the human dancing body. It is to open the body to its relational potential as a participatory node in the milieu of movement. It is to emphasize that there is no outside of movement, that movement already moves and that we are moved by it and move it on the topological surface of its deformation.“<sup>87</sup>

Obwohl Manning die Bewegung immer noch als ein Element des Tanzes anerkennt, ist dies für ihn nicht auf die Bewegung des menschlichen Körpers beschränkt. Es gibt eine ‚universellere Bewegung‘, die nicht nur den Tanz, sondern auch alles andere umfasst. Hierzu schreibt er: „There is no arabesque that does not immediately and significantly entail the enveloping of a milieu into the movement: the air, the time of day, the quality of the space, the last arabesque, all of these shape this arabesque.“<sup>88</sup> Der Tanz gehe sowohl über das ‚Objekt an sich‘ als auch den ‚Körper an sich‘ hinaus. Objekte und Körper, die einseitig als bloße separate Entitäten betrachtet werden, sind wie ein Gegensatz zu *Mobile Architecture*, weil sie das Geschehen nach vorgefassten Konzepten abgrenzen.<sup>89</sup> Nach Manning ist jede Bewegung ‚relational movement‘<sup>90</sup>; egal, ob sie für die Bühne choreografiert wird oder im Alltag stattfindet.

---

<sup>86</sup> Ebd., S. 53.

<sup>87</sup> Manning, Erin: *Always More Than One. Individuation's dance*. London 2013, S. 122.

<sup>88</sup> Ebd.

<sup>89</sup> Vgl. ebd., S. 114.

<sup>90</sup> Ebd., S. 122.

### 3.2 Shock to Sensibility

Ein weiteres Merkmal, das den neuen Ansatz des Konzepttanzes kennzeichnet, ist „choreographing problems“<sup>91</sup> – wie Cvejić es formuliert. Die konventionelle Verbindung zwischen Körper und Bewegung wird nicht mehr als ‚natürlich‘ angesehen. Bisher machten die Subjektivierung des Körpers durch die Bewegung sowie die Objektivierung der Bewegung durch den Körper den *modus operandi* des Tanzes aus. Körper und Bewegung waren zu einem organischen Ganzen verbunden, entweder durch das emotionale Erleben, das sich in der Bewegung ausdrücken konnte, oder durch reine körperliche Aktivität bei der Ausführung von Aktionen.<sup>92</sup> Die neue Strömung sieht den Körper nicht mehr als Quelle authentischer Bewegung. Cvejić erklärt: „[...] it is the relation of movement to the body as its subject, or of movement to the object of dance, that is broken in these works.“<sup>93</sup>

Gemäß dieser Sichtweise wird ein Tanzstück nicht mehr als ein autonomes Werk betrachtet, das von dem Kontext, in dem es entstanden ist, und der Art und Weise, wie es im Moment der Aufführung existiert, abstrahiert wird. Der Kurationsprozess einer Choreografie und ihre Betrachtung haben den gleichen Stellenwert wie das Werk selbst. Es gibt also die Absicht, die Präsentationsformen des Tanzes zu untersuchen und sie zu relativieren. Dabei sind Fragen nach der Entstehung und Wahrnehmung menschlicher Bewegung und der Rezeption des Publikums von großer Bedeutung.<sup>94</sup> Mit anderen Worten: Die statische Position des Publikums als passive Zuschauer\*innen, deren Wahrnehmungsfähigkeit es ihnen erlaubt, ein Objekt zu sehen und zu identifizieren oder sich ihm als subjektives Korrelat des inszenierten Objekts durch Identifikation und

---

<sup>91</sup> Cvejić 2015, S. 1.

<sup>92</sup> Vgl. Cvejić, Bojana: *Problem as a Choreographic and Philosophical Kind of Thought*. Oxford Handbooks Online, 2017, S. 9, <(99+) Problem as a Choreographic and Philosophical Kind of Thought, The Oxford Handbook of Dance and Politics (forthcoming) | Bojana Cvejić - Academia.edu>, letzter Zugriff: 13.06.2022.

<sup>93</sup> Ebd.

<sup>94</sup> Vgl. ebd.



Empathie zu nähern, wird in dieser neuen Art und Weise, Tanz zu machen, stark erschüttert.<sup>95</sup>

Die Funktion der Choreograf\*innen beschränkt sich nicht mehr auf den Umgang mit dem menschlichen Körper und seinen kinästhetischen Eigenschaften; es geht jetzt um eine „expanded choreography“<sup>96</sup>, die umfassender ist und unbelebte Gegenstände als Arbeitsmaterial einschließt. Wie Constanze Schellow erklärt: „Bewegung und Choreografie ist nicht mehr allein im Tänzer\*innenkörper verortet, sondern in Objekten, in Raum- und Sprachordnungen, in individuellen und kollektiven Handlungsmustern oder in der Wahrnehmung der Zuschauenden.“<sup>97</sup> Auch William Forsythe schlägt eine weit gefasste Definition von Choreografie als „organizing things in space and time“<sup>98</sup> vor. Es ist beachtlich, dass eine solche Definition von einem Choreografen kommt, der sich gerade durch sein Bewegungsvokabular und seine (menschliche) Körpersprache auszeichnet. In jedem Fall besteht eine der zentralen Absichten dieses neuen Ansatzes darin, eine „violence or shock to sensibility“<sup>99</sup> zu provozieren. Nach Gilles Deleuze kann dies nicht mit Hilfe irgendeiner Methode oder als natürliche Möglichkeit des Denkens geschehen, sondern nur durch eine zufällige Begegnung mit einem *sign*, das gespürt, nicht aber mit anderen Sinnes- oder Verstandesfähigkeiten erfasst werden kann.<sup>100</sup> Es geht hier um das sogenannte *sentiendum* – bei Deleuze „the being of the sensible“.<sup>101</sup> Mary Beth Mader erklärt dies folgendermaßen:

[...] when I imagine the sensation of bathing in a hot bath, this empirical exercise of the faculty of imagination amounts to or is the difference between the ungraspable ‘bathing-in-a-hot-bath *sentiendum*’ and

---

<sup>95</sup> Vgl. ebd., S. 16.

<sup>96</sup> Cvejić 2015, S. 8.

<sup>97</sup> Schellow, Constanze: »Manifestationen. Das ‚Nicht‘ des Tanzes und die Inszenierung der Tanzforschung«. In: Dogramaci, Burcu/ Schneider, Katja [Hgg.]: *Clear the Air. Künstler-Manifeste seit den 1960er Jahren*. Bielefeld 2017, S. 86.

<sup>98</sup> Forsythe zitiert nach Ploebst, Helmut: »blago bung bosso fataka«. In: *Performing Arts Journal Frakcija*. Jg. 51, Ausg. 2 (2009), S. 165.

<sup>99</sup> Deleuze zitiert nach Cvejić 2017, S. 11f.

<sup>100</sup> Vgl. Cvejić 2017, S. 12.

<sup>101</sup> Ebd.

imagining [...] Their essential limitations imply that there can be no common sense among faculties. But faculties do communicate, despite their essential limitations. They communicate by violence, transmission: by impact. ‘Violence’ in this case is simply the meeting of the limitations of faculties. It just occurred a moment ago, when the phrase above invoked the ungraspable ‘bathing-in-a-hot-bath *sentiendum*’ and you thought about that *sentiendum*, precisely not grasping it in thought. You thought something, but since your thought was a thought and not a sensing, what you thought was not itself the ‘bathing-in-a-hot-bath *sentiendum*’.”<sup>102</sup>

Wenn man diesen Gedanken auf den Tanz anwendet, kann *sentiendum* hervorgerufen werden, wenn in einem Stück keine Bewegungen mehr zu erkennen sind, obwohl sie noch stattfinden. In der Performance *Nvsbl* lässt die Choreografin Eszter Salamon beispielsweise vier Tänzerinnen innerhalb von 80 Minuten insgesamt 4,5 Meter weit laufen. Die Bewegungen sind so langsam und so minimal, dass sie von den Zuschauer\*innen nicht wahrgenommen werden können. Sie wissen, dass eine Strecke zurückgelegt wurde, wenn sie sich an die Ausgangsposition der Tänzerinnen erinnern, aber die Bewegung selbst ist in dem Moment, in dem sie ausgeführt wird, nicht sichtbar. Daher plädiert Salamon durch die Absenz von tänzerischer, wahrnehmbarer Körperbewegung für eine neue Reflexion des Tanz-Mediums.<sup>103</sup>

Das obige Beispiel ist nur ein Ansatz von vielen. Es scheint jedoch eine generelle Tendenz zu geben, zeitübergreifende Bewegungsmuster oder Gesten zu vermeiden. Lepecki argumentiert, dass neuere choreografische Strategien in Europa die moderne Auffassung von Tanz als ununterbrochenem Bewegungsfluss aufgeben und stattdessen lange Phasen der Stille oder Verlangsamung der Bewegung einfügen, wodurch das kinästhetische Spektakel des Körpers untergraben wird.<sup>104</sup> Die Wahrnehmung des Körpers in Bewegung wird durch ein Gefühl der Stille

---

<sup>102</sup> Mader, Mary Beth: *Sleights of Reason. Norm, Bisexuality, Development*. New York 2011, S. 110.

<sup>103</sup> Vgl. Schallow, Constanze: *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des ‚Nicht‘ für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*. München 2016, S. 134.

<sup>104</sup> s. Lepecki, André: *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York 2006, S.1-18.

ersetzt, das die ständige Veränderung und Vergänglichkeit des Tanzes verdeckt. Das Ergebnis ist eine völlig neue Art und Weise, über Tanz, Bewegung und Choreografie nachzudenken.

#### 4. Die *Action-Type*-Theorie

Angesichts der ontologischen Unklarheiten im Bereich der ästhetischen Philosophie, die der Konzepttanz mit sich bringt, wird die Frage aufgeworfen, was ein Tanzstück zu einem Tanzstück und nicht zu etwas anderem macht. Viele Tanztheoretiker\*innen wie David Carr (1987 und 1997), Graham McFee (1992, 2011 und 2018), Ana Pakes (2004, 2006 und 2019), Jerrold Levinson (2012), Raf Geenens (2013) u.a. haben Nachforschungen zum Tanz angestellt, deren Ziel es ist, diese Unklarheiten zu überwinden. Ihrer Meinung nach kann es sich beim Tanz letzten Endes nicht um bestimmte physische Bewegungen handeln. Verschiedene Arten von Bewegungen können die gleiche Bedeutung haben, während weitgehend identische Bewegungsmuster in unterschiedlichen Kontexten einen unterschiedlichen Sinn haben.<sup>105</sup> Wie gesehen, gibt es Tanzaufführungen, die sich in ihren augenscheinlichen Eigenschaften nicht von gewöhnlichen Aktionen des täglichen Lebens – seien sie menschlich oder nicht – unterscheiden. Es gibt auch Stücke, bei denen überhaupt keine wahrnehmbare Bewegung stattfindet. Das Verständnis, was Tanz ist und was nicht, scheint also nicht in den Aufführungen selbst zu liegen, sondern in der Art und Weise, wie diese Aufführungen im Tanzmilieu betrachtet werden.

Mit Hilfe der *Action-Type*-Theorie als Erklärungsmodell kann für eine Reihe von Problemstellungen eine Lösung gefunden werden. Sie verdeutlicht beispielsweise die Beziehung zwischen Bewegung und Vokabular einer Tanztradition, Variationen und Erweiterungen dieses Vokabulars, Tanz und Pantomime, Tanz und Handlung, Tanzstück und

---

<sup>105</sup> Carr, David: »Thought and Action in the Art of Dance«. In: *British Journal of Aesthetics*. Jg. 27, Ausg. 4 (1987), S. 351.

Bühnenbild, Choreografie und Musik, einstudierter Bewegung und gewöhnlicher Geste, Körpern und Objekten usw. Andererseits ist sie nicht allzu präzise, was die Verdeutlichung der relativen Position und Wirkung aller dieser Strukturteile im Gesamtbild betrifft. Es entsteht infolgedessen ein Gefühl der ‚Abflachung‘ in Bezug auf das beobachtete Kunstwerk, da es nicht möglich ist, das Objekt mit all seinen Implikationen zu beobachten. In diesem Zusammenhang können einige relevante ästhetische Qualitäten unbemerkt bleiben, was im Falle der Kunst nicht der ideale Weg ist. Wie Roger Scruton argumentiert: Kunst hat unter anderem mit ästhetischem Sinn zu tun, mit dem Sinn, der in und durch eine ästhetische Erfahrung verstanden wird.<sup>106</sup>

#### 4.1 Intentional Actions

Eine wichtige Überlegung der oben genannten Tanztheoretiker\*innen ist, dass ein künstlerisches Medium nicht auf seine materiellen Eigenschaften reduziert werden kann. Aus diesem Grund wird ein Medium nicht bloß als ein ‚materieller Träger‘ verstanden, sondern als ‚Matrix‘ oder Reihe von Konventionen, die eine bestimmte Art und Weise der Wahrnehmung der Realität – oder der Wahrnehmung bestimmter Objekte innerhalb dieser Realität – ermöglichen.<sup>107</sup> Diese Auffassung deckt sich z. B. mit den Erkenntnissen von Noël Carroll<sup>108</sup> und Arthur Danto<sup>109</sup>, die betonen, dass die künstlerische Tätigkeit nur in Bezug auf den künstlerischen Kontext, in dem sie stattfindet und der das Handeln der Künstler\*innen prägt, verständlich ist.

Dieser Ansicht nach führt eine hypothetische Tänzerin nicht nur eine bestimmte physische Bewegung aus, wenn sie beispielsweise ihr Bein in die Luft wirft, sich in einer Spirale um die eigene Achse dreht oder sich

---

<sup>106</sup> Vgl. Scruton, Roger: »Analytical Philosophy and the Meaning of Music«. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. o. Jg., Ausg. 46 (1987), S. 170.

<sup>107</sup> Vgl. Geenens, Raf: »Bodies and movements or persons and actions?«. In: Bunker, Jenny/ Pakes, Anna/ Rowell, Bonnie [Hgg.]: *Thinking Through Dance. The Philosophy of Dance Performance and Practices*. Hampshire 2013, S. 51

<sup>108</sup> s. z. B. Carroll, Noël: »Art, Intention and Conversation«. In Iseminger, Gary [Hg.]: *Intention and Interpretation*. Philadelphia 1992, S. 97-131.

<sup>109</sup> s. z. B. Danto, Arthur: *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge 1981.

einfach auf den Boden setzt, sondern auch und vor allem eine *intentional action*. „What makes a particular movement sequence dance rather than something else? [...] The description of the movement by itself can give us no guarantee that we were watching dance and not some other thing [...]”<sup>110</sup>, schreibt Mcfee. *Intentional action* hat etwas mit der Fähigkeit zu tun, Bedeutung zu generieren. Wie Carr erklärt:

„If a particular movement in the context of a dance is regarded merely as a physical event, as no more than a causal consequence of some antecedent psychological event (a thought or feeling) then it is difficult to see how it could be held to be a bearer of meaning [...] The point here is that human movements acquire significance or meaning only under the aspect of intentionality when construed as something like deliberate actions.”<sup>111</sup>

Die Ansicht, dass der Tanz als *intentional action* charakterisiert werden kann, ist gleichbedeutend mit der Aussage, dass seine Bedeutung von der Aktion der Akteur\*innen bei der Ausführung abgeleitet wird.<sup>112</sup> Daher sollte jeder Tanz, um Tanz zu sein, eine Art Intentionalität besitzen, die sich selbst als ‚Tanz‘ positioniert.

Jerrold Levinson verwendet den Begriff „artistic indication”<sup>113</sup>, um den Schaffensprozess eines Kunstwerkes zu erklären. Wenn beispielsweise eine Choreografin ein Tanzstück kreiert, soll sie laut Levinson bestimmte Aktionen vorgeben, die ihrer Kreation Gestalt verleihen. Diese Aktionen können in einer bestimmten Reihenfolge organisiert werden oder einfach eine mehr oder weniger erkennbare Struktur aufweisen. Dieses Verfahren durchläuft unweigerlich eine Phase der Zustimmung der Aktionen auf Seiten der Choreografin und der beteiligten Künstler\*innen. Von den unzähligen Aktionsmöglichkeiten werden nur einige als für dieses bestimmte Stück geeignet betrachtet. Dabei macht sich die Choreografin diese Aktionen zu eigen, da sie

---

<sup>110</sup> Mcfee, Graham: *Understanding Dance*. London 1992, S. 49.

<sup>111</sup> Carr 1987, S. 351.

<sup>112</sup> Vgl. Pakes, Anna: »Art as action or art as object? The embodiment of knowledge in practice as research«. In: *Working Papers in Art and Design*. o. Jg., Ausg. 3 (2004), S. 2.

<sup>113</sup> Levinson, Jerrold: »Indication, Abstraction, and Individuation«. In: Uidhir, Christy Mag [Hg.]: *Art and Abstract Objects*. Oxford 2012, S. 49.

diejenige ist, die sich für bestimmte Verfahren entscheidet. Die Gestalt und die Kontextualisierung dieses neuen Arrangements kann Verschiedenes bedeuten: eine künstlerische Idee oder Fragestellung, einen vagen Eindruck, den Anschein eines Gefühls, ein bestimmtes Thema usw.<sup>114</sup> Da es sich um ein performatives Werk handelt, gibt es die Möglichkeit von zukünftigen Instanzierungen oder *tokens*.<sup>115</sup> Diese *artistic indications* werden schließlich zu *action-types* gefertigt, also zu einer bestimmten Art und Weise, die bearbeiteten Aktionen in einem bestimmten Kontext und mit einem bestimmten Ziel immer wieder durchzuführen. Die Wiederaufführung kann je nach Produktion unterschiedlich viele und in unterschiedlichem Maße präzise *action-types* umfassen. Auf jeden Fall muss die betreffende Choreografin Verfahrensregeln aufstellen, so dass es bei dieser erneuten Aufführung als dasselbe Werk der entsprechenden Choreografin wiedererkannt werden kann. Wie Levinson selbst zusammenfasst: „Let us take stock: Artistic indication [...] normally involves a deliberate choice, an act of appropriation, an attitude of approval, and the establishment of a rule or norm.“<sup>116</sup>

Obwohl Levinsons Darstellung des kreativen Prozesses etwas skizzenhaft ist, zeigt er, dass es letztlich die Absicht ist, ein Tanzstück als Tanzstück aufzuführen, die dieses Stück zu einem Tanzstück macht. Es gebe daher keine Reihe von charakteristischen *action-types*, die alle Tänze gemeinsam haben. Eine ausführlichere Erklärung findet sich bei Pakes:

„The range of action-types employed in dance is very large. It includes (but is not limited to) steps [and poses] from a codified vocabulary handed down by a tradition. This vocabulary may be developed and extended through experimentation with its underlying principles [...] or supplemented with pantomimic gesture to create character-types and

---

<sup>114</sup> Vgl. Carr, David: »Meaning in Dance«. In: *British Journal of Aesthetics*. Jg. 37, Ausg. 4 (1997), S. 351.

<sup>115</sup> Terminologisch geprägt von S. Peirce wird das Begriffspaar *type/token* in der analytischen Philosophie verwendet, um abstrakte Entitäten wie z. B. Worte, Sätze und Äußerungen von den konkreten Vorkommnissen Ausdrücke zu unterscheiden. Konkrete Zeichenverwendungen, die *token*, werden als materiale Realisationen oder Instanzierungen eines *type* verstanden (in Falle von Worten, Sätzen und Äußerungen ihre phonetischen und graphischen Realisationen oder Instanzierungen).

<sup>116</sup> Levinson 2012, S. 54.

narratives [...] Action-types might also be drawn from a repertoire of ways of moving that choreographers and their ensembles have developed idiosyncratically over time [...] The action-types distinctive of one dancer may be appropriated – even stolen – by another and repurposed for a new context [...] Equally, a choreographer might work with ordinary actions (walking, eating breakfast, running in a circle) [...] Or, the action-types manipulated in dance could be based on actions from other contexts but transformed in certain ways, such as [...] telling the story of one’s transition from a career in molecular biology to one as choreographer [...]”<sup>117</sup>

In Übereinstimmung mit McFee verteidigt Pakes die Ansicht, dass bei der Kreation eines Tanzstücks die entscheidenden Faktoren, die etwas zu Tanz machen, die zugrunde liegenden Absichten und seine institutionelle Verankerung sind, nicht gewisse ästhetische Qualitäten der zahlreichen *action-types*. Die Absicht, eine Choreografie zu schaffen oder etwas, das mit dem Kontext des Tanzes in Dialog tritt, ist also die Grundlage dafür, Stücke als Tanzwerke zu betrachten. Der institutionelle Kontext ist somit nicht nur eine Frage der Spielstätten, an denen ein Werk gezeigt wird, wer es in Auftrag gibt, finanziert oder ermöglicht. Wichtig ist auch, dass sich dieses Werk auf andere Gegenstände der Tradition des Tanzes als Kunstform bezieht, diese kommentiert oder darauf reagiert.<sup>118</sup> Die Einbeziehung des menschlichen Körpers und seiner kinästhetischen Eigenschaften ist nur eine Option von vielen.

## 4.2 Ungenauigkeiten der *Action-Type*-Theorie

Die *Action-Type*-Theorie scheint in vielerlei Hinsicht sehr aufschlussreich. Sie entmystifiziert beispielsweise die immer noch verbreitete Ansicht, dass die Bewegung dem ‚Wesen‘ des Tanzes entspricht, während andere Strukturelemente einer Tanzaufführung wie Bühneneffekte, Musik, Kostüme, Bühnenbilder, Objekte usw. lediglich ‚akzidentelle‘

---

<sup>117</sup> Pakes 2020, S. 122.

<sup>118</sup> Vgl. Pakes, Anna: »Dance and Philosophy«. In: Dodds, Sherril [Hg.]: *The Bloomsbury Companion to Dance Studies*. London 2019, S. 330f.

Komponenten sind.<sup>119</sup> Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass diese Ansicht nicht so plausibel ist, wie sie vielleicht auf den ersten Blick erscheinen mag. Selbst wenn der Fokus einer Choreografie auf der Bewegung liegt, kann die Qualität der Bewegungen in bestimmten Werken durch die Veränderung einer der angeblichen ‚Akzidenzien‘ – oder durch andere Faktoren – drastisch verändert werden. Entscheidend ist also, wie die vorgegebenen *action-types* die Bewegung (oder jede andere Aktion) mit allem anderen Elementen in Verbindung bringen.

Andererseits gibt es weitere Faktoren, die berücksichtigt werden sollten. Auch wenn einige Choreograf\*innen dazu neigen, die Bedeutung der Präsenz von Tänzer\*innen in einem Tanzstück zu minimieren, scheint es doch recht selten Tanzwerke zu geben, in denen überhaupt keine Tänzer\*innen auf der Bühne zu sehen sind. Folglich wird die menschliche Aktion – in welcher Form auch immer – stets vorausgesetzt. Wenn dies der Fall ist, ergeben sich zwangsläufig einige Implikationen. Geenens merkt beispielsweise an: „[...] in watching dance, even dance of the modern, abstract kind, we do not just perceive bodies and movements. What we perceive first of all, I contend, is ‘persons and actions’ [...]“<sup>120</sup> Beim Betrachten von Tänzer\*innen auf der Bühne werden also nie nur bloße materielle Körper oder die Bewegungen dieser Körper im Raum wahrgenommen. Geenens‘ Meinung nach sieht das Publikum zuerst und unweigerlich Menschen, die etwas tun; selbstbewusste Wesen, die absichtlich bestimmte Aktionen ausführen.<sup>121</sup> Unter diesem Gesichtspunkt macht es einen entscheidenden Unterschied, ob sich Personen auf der Bühne befinden oder nicht. Gemäß der *Action-Type*-Theorie wäre es zum Beispiel möglich, alle Tänzer\*innen vom Anfang bis zum Ende einer Aufführung durch bestimmte vorgegebene Aktionen hinter den Kulissen zu positionieren. Von dort aus könnten sie über tanzbezogene Themen sprechen, sie könnten Tanzbewegungen detailliert beschreiben und sogar ausführen, oder Rezensionen oder Tanztheorien vorlesen. Auch in diesem

---

<sup>119</sup> Armelagos, Adina/ Sirridge, Mary: »The Identity Crisis in Dance«. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Jg. 37, Ausg. 2 (1978), S. 130.

<sup>120</sup> Geenens 2013, S. 54.

<sup>121</sup> Vgl. ebd., S. 55.



Fall würde es sich laut der *Action-Type*-Theorie um ein Tanzstück handeln, denn immer noch verweist, kommentiert oder reagiert das Stück auf andere Gegenstände innerhalb der Tradition des Tanzes als Kunstform. Jedoch bleibt die Frage, welche Art von künstlerischer Erfahrung das hervorbringen würde und inwieweit diese Erfahrung derjenigen ähnlich wäre, bei der Tänzer\*innen auf der Bühne eingesetzt werden und wahrnehmbar sind. Die *Action-Type*-Theorie geht hierauf nicht genauer ein. Falls der Unterschied zwischen dem Vorhandensein und der völligen Abwesenheit menschlicher Körper für die ästhetische Erfahrung eine wesentliche Rolle spielt, gäbe es – im Gegensatz zu dem, was die *Action-Type*-Theorie besagt – eine klare Einschränkung bezüglich der Aktionen, die bei der Kreation eines Tanzstückes eingesetzt werden können.

Einen weiteren Aspekt gilt es zu berücksichtigen: Wenn die physische Präsenz der Tänzer\*innen für den Tanz von grundlegender Bedeutung ist, sollten die Idiosynkrasien dieser Tänzer\*innen nicht außer Acht gelassen werden. Jeder\*e Tänzer\*in besitzt einzigartige Merkmale wie zum Beispiel ein bestimmtes Aussehen, eine bestimmte Größe oder eine spezielle Art und Weise, bestimmte Aktionen auszuführen. Offensichtlich beeinflusst das auch die Bandbreite der möglichen *action-types*, die den Choreograf\*innen zur Verfügung stehen. Im Prinzip gäbe es eine immense Anzahl von *action-types*, aber angesichts der realen Umstände, unter denen ein Werk entsteht, reduziert sich diese Anzahl erheblich. Bei der Betrachtung ‚bewusster Wesen‘ auf der Bühne, die absichtlich bestimmte Aktionen ausführen, werden gleichzeitig auch ihre physischen Idiosynkrasien sichtbar. Carr schreibt hierzu:

„For in the art of dance we are confronted, more than in any other art form, with a circumstance in which both the instrument or vehicle of expression of artistic ideas and intentions and the physical embodiment of the art work itself are in themselves just forms or modes of human action.”<sup>122</sup>

---

<sup>122</sup> Carr 1987, S. 346.

Obwohl die physischen oder kinästhetischen Aspekte des menschlichen Körpers unter den weiter gefassten Begriff der *action-types* subsumiert werden können, bedeutet dies nicht, dass sie keine wichtige Rolle spielen, wenn sie vorhanden sind. Im Falle des Tanzes kann das eine nicht vom anderen getrennt werden.

Als letzter Aspekt ist die Kontextabhängigkeit zu nennen. Dies bedeutet, dass sich der Sinn eines gegebenen Bewegungsablaufs aus dem Kontext ergibt. Wie gesagt, erhalten menschliche Bewegungen nur unter dem Aspekt der Intentionalität eine volle Bedeutung, das heißt, wenn sie als bewusste Aktionen in einem bestimmten Kontext beobachtet werden. Das könnte jedoch den Eindruck erwecken, dass die ästhetischen Qualitäten der Bewegung in dem choreografischen Prozess absolut gleichgültig sind. Unabhängig davon, in welchem Kontext eine Bewegung ausgeführt wird, wird sie in Bezug auf einige Punkte immer die gleichen grundlegenden Merkmale aufweisen. So ist eine Pirouette, die die Aspekte der Zirkularität, Balance, Achse, Zentrifugalkraft usw. nicht aufweist, schwer vorstellbar. Das ist nicht auf den Kontext zurückzuführen, sondern auf die ästhetische Qualität der Bewegung selbst. Wenn dieser Aspekt auch nicht als ‚sinnstiftend‘ im engeren Sinne verstanden werden kann, so stellt er doch zumindest einen gewissen Rahmen dar, mit dem sich die Choreograf\*innen unweigerlich auseinandersetzen müssen. Carr behauptet: „[...] merely construed as a bare physical event, a human movement can mean nothing [...].”<sup>123</sup> Dies scheint überspitzt in Anbetracht der Tatsache, dass es eine Reihe von grundlegenden kinästhetischen Eigenschaften gibt, die mit der menschlichen Bewegung verbunden sind. Diese Eigenschaften tragen zum Reichtum der ästhetischen Erfahrung und zweifellos zur besonderen Qualität der Aktion bei, wie sie vom Publikum wahrgenommen wird. Wie Wittgenstein anmerkt, ist es nicht möglich, Intention und phänomenale Wahrnehmung von physischer Bewegung zu isolieren.<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Carr 1987, S. 351.

<sup>124</sup> Vgl. Wittgenstein zitiert nach Pakes, Anna: »Dance’s Mind-Body Problem«. In: *The Journal of Society for Dance Research*. Jg. 24, Ausg. 2 (2006), S. 87.

## 5. Aristoteles' Vierursachenlehre

Angesichts der Ungenauigkeiten der *Action-Type*-Theorie in Bezug auf die Frage, welche Aktionen ein Werk zu einem Tanzstück machen, soll an dieser Stelle eine detailliertere Analyse des Gegenstandes 'Tanz' vorgenommen werden. Hierfür erweist sich die Theorie der vier Ursachen von Aristoteles als durchaus geeignet. Die Vierursachenlehre hat einen zentralen Platz in Aristoteles' Theorie des wissenschaftlichen Wissens (*epistêmê*). Dem Philosophen zufolge kann eine Sache nur dann gänzlich begriffen werden, wenn die Ursache (*aition, aitia*) oder das ‚Weshalb‘ bekannt ist.<sup>125</sup> Das hat mit dem Verstehen zu tun, wie eine bestimmte Eigenschaft (*attributum*) in einer zugrunde liegenden Sache vorhanden sein kann. In diesem Schema gibt es drei Hauptaspekte: C = etwas, das zugrunde liegt; A = ein in C vorhandenes Attribut, dessen Vorhandensein in C genau genommen das ist, was erklärt werden soll; B = eine Ursache, die entweder als ein Attribut von C verstanden wird, das dafür sorgt, dass A in C vorhanden ist, oder als etwas anderes, das in irgendeiner Weise mit C verbunden ist und dafür sorgt, dass C das Attribut A hat. Lucas Angioni fasst diese Frage folgendermaßen zusammen: Was ist die Ursache (B) dafür, dass das Objekt (C) so ist, wie es ist (A)?<sup>126</sup>

Um beispielsweise Objekte zählen zu können, das heißt, um auf sie die numerischen Attribute ‚eins‘, ‚zwei‘, ‚drei‘ usw. anwenden zu können, werden diese Objekte als zu derselben Familie gehörend betrachtet. Die gezählten Objekte müssen also mindestens eine gemeinsame Eigenschaft besitzen, damit sie in ein und derselben Aufzählung genannt werden können. Natürlich können auch völlig unterschiedliche Objekte zusammengezählt werden, dabei werden jedoch viele ihrer besonderen Merkmale ignoriert, da sie unter einer gemeinsamen generischen Beschreibung zusammengefasst werden. So lässt sich beispielsweise sagen, dass sich in einem Raum fünf Objekte befinden: ein Laptop, ein

---

<sup>125</sup> Vgl. Herzberg, Stephan: »Aristoteles' Vierursachenlehre als Erklärungsideal«. In: Klappstein, Verena/ Heiß, Thomas A.: *Als Bis Wir Sein Warum Erfasst Haben. Die Vierursachenlehre des Aristoteles in Rechtswissenschaft*. Wiesbaden 2017, S. 76.

<sup>126</sup> Vgl. Angioni, Lucas: »As quatro causas na filosofia de Aristóteles«. In: *Anais de Filosofia Clássica*. o. Jg., Ausg. 10 (2011), S. 3.

Tisch, eine Tasse Kaffee, ein Buch und ein Kind. Diese Objekte unterscheiden sich deutlich voneinander und fallen in recht heterogene Klassen. Wenn jedoch von fünf Objekte in diesem Raum die Rede ist, ist klar, dass sie insofern als für dieselbe Aufzählung geeignet angesehen werden, als dass ihre besonderen Eigenschaften beiseite gelassen und sie nach einer einzigen gemeinsamen Beschreibung betrachtet werden. Alle sind Objekte und mit ‚Objekt‘ ist in diesem Fall nichts anderes gemeint als eine bestimmte Art von Körper, der ein bestimmtes Volumen im Blickfeld einnimmt.

Wenn also gänzlich unterschiedliche Gegenstände als ‚Tanz‘ bezeichnet werden, was genau macht dann Tanz aus? Was haben sie miteinander gemeinsam? Dies sind ziemlich komplexe Fragen, die die *Action-Type*-Theorie zu beantworten versucht. Ohne den Anspruch zu erheben, die Theorie komplett neu zu überdenken, werden in diesem Kapitel einige Vertiefungen zum Thema vorgeschlagen, wobei als Analyseinstrument die vier Ursachen von Aristoteles verwendet werden, nämlich *Causa Efficiens*, *Causa Materialis*, *Causa Formalis* und *Causa Finalis*.

### 5.1 *Causa Efficiens*

Die *Causa Efficiens* kann wie folgt vereinfacht definiert werden: dasjenige, was den ursprünglichen Anstoß zur Entstehung einer Sache gibt.<sup>127</sup> Unter den vier Ursachen ist diese vielleicht die am wenigsten komplexe. Der Tanz ist keine natürliche Entität – er erschafft sich nicht natürlich, wie z. B. die Früchte eines Baumes oder die Nachkommen eines Tieres. Anders gesagt, gibt es in der Natur keine Notwendigkeit für die Existenz von Tanz. Wie Amie Thomasson betont, ist jedes künstlerische Objekt auf individuelle Akte des menschlichen Bewusstseins angewiesen, damit es entstehen und fortbestehen kann.<sup>128</sup> Es handelt sich also um ein

---

<sup>127</sup> Vgl. Herzberg 2017, S. 80.

<sup>128</sup> Thomasson, Amie L.: »Ingarden and the Ontology of Cultural Objets«. In: Chudzinski, Arkadiusz [Hg.]: *Existence, Culture, and Persons. The Ontology of Roman Ingarden*. Frankfurt 2005, S. 119.

kulturelles Objekt, das von den Akteur\*innen einer Kultur kreiert und verstanden wird. Die Behauptung des Konzepttanzes, dass die Beziehung zwischen Körper und Bewegung in der Tanzpraxis nicht als etwas Natürliches gesehen werden kann, ist in diesem Licht betrachtet durchaus berechtigt. Es stellt sich jedoch die Frage, was in früheren Tanzformen genau unter dieser ‚natürlichen Beziehung‘ verstanden wurde. Im Modernen Tanz z. B. konnte die Subjektivierung des Körpers nie das natürliche Ergebnis der Bewegung sein; ebenso wenig konnte die Objektivierung der Bewegung des Postmodernen Tanzes durch den Körper spontan erfolgen. Beides setzt kulturelle Akteur\*innen voraus, die immer entscheiden können, was sie tun und was nicht.<sup>129</sup> Dies zeigt, dass Tanz nur als kulturelle Konstruktion verstanden werden kann. Bei den Gegenständen dieser Konstruktion geht es um *intentional actions*, die einem Material eine andere Bedeutung und Funktion als die ursprüngliche geben. Tanz ist ein Artefakt, das je nach konzeptionellem Hintergrund mit etwas korrespondieren kann, von dem man glaubt, dass es außerhalb von ihm existiert – wie zum Beispiel die sogenannte Natürlichkeit zwischen Bewegung und Körper.

Ein weiterer Aspekt ist die Feststellung, dass der ursprüngliche Anstoß für die Entstehung einer Sache auf unterschiedliche Weise erfolgen kann. Zwei spezielle Formen der *Causa Efficiens* scheinen für die Tanzkunst besonders interessant: *Causa Efficiens (perfectiva)* und *Causa Efficiens (dispositiva)*. Im ersten Fall handelt es sich um die Akteur\*innen, die für die Entstehung einer Sache konkret und final verantwortlich sind; Akteur\*innen also, die das Werk konzipieren und den Entstehungsprozess koordinieren. An dieser Stelle sei daran erinnert, dass sich erst im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert diese Funktion der Figur der Choreograf\*innen etabliert hat. Die *Causa Efficiens (dispositiva)* hingegen bezieht sich auf die Akteur\*innen, die beim künstlerischen Schaffen eines fertig konzipierten Werkes mit den Konzipierenden zusammenwirken. Bezogen auf die Tanzkunst wird diese Funktion von Tänzer\*innen, Musiker\*innen, Bühnenbildner\*innen, bildenden Künstler\*innen usw.

---

<sup>129</sup> Vgl. Nougé, Carlos: *Da Arte do Belo*. Formosa 2018, S. 401.

übernommen. Anhand eines Beispiels aus der Architektur erklärt Álvaro Calderón: „La casa, como artificio completo, está hecha de madera y arcilla, y el arte perfectivo del constructor no hubiera sido capaz de hacerla sin la cooperación de las artes dispositivas de los ladrilleros y carpinteros.“<sup>130</sup> In diesem Sinne entstehen die meisten Tanzstücke durch eine kollektive Arbeit, auch wenn es eine Art hierarchische Beziehung zwischen den verschiedenen Akteur\*innen gibt. Das zeigt sich beispielsweise bei den Tanzformen der Frühen Neuzeit in Europa ziemlich deutlich, zu denen es nur wenige Aufzeichnungen zur Urheberschaft der Werke gibt. Das könnte darauf hindeuten, dass die Autor\*innenschaft damals keine wichtige Rolle gespielt hat. Tänze hatten spezifische Titel und auch allgemeine Bezeichnungen wie *balletto*, *pavan*, *cascarda*, *galliard* usw., aber oft ist nicht ganz klar, wer für ihre Kompositionen verantwortlich war.<sup>131</sup>

Es gibt noch eine weitere Besonderheit der *Causa Efficiens (dispositiva)* in Bezug auf die Tanzkunst. Wie oben erwähnt wurde, sind im Tanz sowohl das Vehikel der Kommunikation künstlerischer Ideen und Intentionen als auch die physische Verkörperung des Kunstwerks an sich nur Formen der menschlichen Aktionen. Die Beziehung zwischen Tänzer\*innen und den jeweiligen Choreograf\*innen gestaltet sich in diesem Zusammenhang auf eine ganz besondere Art und Weise. Bei der Malerei z. B. weiß ein\*e Maler\*in meistens nicht, wer die von ihm\*ihr verwendete Farbe oder Leinwand hergestellt hat. Im Tanz ist dies ganz anders. Tänzer\*innen können sich viel aktiver in den kreativen Prozess einbringen, sei es, weil sie Menschen sind, die miteinander in Beziehung stehen, oder einfach durch ihre künstlerischen Idiosynkrasien. Bereits Noverre hob die Bedeutung dieser Beziehung hervor, indem er schrieb: „[...] it is an error to imagine that a capable *maître de ballet* can trace out and compose his work by his fireside [...] You do not make dancers move

---

<sup>130</sup> Calderón, Álvaro P.: *La naturaleza y sus causas*. 2. Bde., Buenos Aires 2016, S. 225f. Übersetzung des Autors: „Das Haus als Gesamtkunstwerk besteht aus Holz und Lehm und die [perfective] Kunst des Baumeisters hätte es ohne die Mitarbeit der [dispositiven] Künste der Maurer und Zimmerleute nicht herstellen können.“

<sup>131</sup> Vgl. Pakes 2020, S. 32.

by writing in your study.”<sup>132</sup> In vielen Fällen sind die hervorstechendsten Merkmale eines Werkes eher den Tänzer\*innen – *Causa Efficiens (dispositiva)* – als den Choreograf\*innen – *Causa Efficiens (perfectiva)* – zu verdanken.<sup>133</sup> Wenn die Handlungsfähigkeit der Tänzer\*innen in einem Tanzstück reduziert wird, schwindet diese Besonderheit proportional dazu. Merkmale von unbelebten Objekten haben nicht den gleichen Effekt wie die Idiosynkrasien von Menschen.

Eine weitere wichtige Beobachtung in diesem Kontext ist, dass die Dinge, die in einem Werk verwendet werden, durch die Tätigkeit der Akteur\*innen geschaffen werden. *Action-types* im Tanz sind nicht etwas, das in der Natur *per se* existiert. Sie sind Abstraktionen, die nur aus der Perspektive der Kunst, die sie verwendet, Sinn ergeben. Das setzt voraus, dass Choreograf\*innen oder Tänzer\*innen nur als Akteur\*innen verstanden werden können, die über die technischen Fähigkeiten verfügen, mit einem bestimmten Material umzugehen. Calderón erklärt: „Cuando decimos [...] Miguel Ángel hizo el Moisés, no hablamos propiamente, porque no lo hizo en cuanto era tal persona singular, sino en cuanto poseía el arte de la escultura. Habría que decir: El escultor Miguel Ángel hizo el Moisés.”<sup>134</sup> Daher kann Michelangelo als Urheber des Moses nur als jemand, der die Technik der Bildhauerei beherrscht, verstanden werden. Der Umgang mit Marmor oder anderen unbelebten Gegenständen ist eine besondere Fähigkeit und nicht dasselbe wie der Umgang mit Aktionen lebender menschlicher Körper.

## 5.2 *Causa Materialis*

Dasjenige, woraus eine bestimmte Sache entsteht und ist, kann als ihre *Causa Materialis* verstanden werden.<sup>135</sup> Es handelt sich also um das

---

<sup>132</sup> Noverre zitiert nach Pakes 2020, S. 120f.

<sup>133</sup> Vgl. Nougé 2018, S. 406.

<sup>134</sup> Calderón 2016, S. 180. Übersetzung des Autors: „Wenn wir sagen: Michelangelo hat den Moses gemacht, sagen wir es nicht richtig, weil er es nicht als singuläre Person getan hat, sondern als eine Person, die die Kunst der Bildhauerei besaß. Wir sollten sagen: Der Bildhauer Michelangelo hat den Moses gemacht.“

<sup>135</sup> Vgl. Herzberg 2017, S. 80.

Material, an dem die Veränderung zu dem eigentlichen Gegenstand hin vollzogen wird. In diesem Zusammenhang ist zunächst anzumerken, dass die *Causa Materialis* den Akteur\*innen notwendigerweise Grenzen setzt, auch wenn das Material im Endeffekt nicht die fertigen Gegenstände bestimmt – denn die ergeben sich aus der Form und dem Zweck, die die Akteur\*innen für sie festlegen. Dennoch spielen die spezifischen Eigenschaften eines Materials eine Rolle, wenn dieses Material als *Causa* angegeben wird. In Bezug auf diese Eigenschaften spricht Calderón von einer absoluten Notwendigkeitsbeziehung: „Puesta la materia, se siguen muchas cosas de ella con necesidad absoluta: Dado que la silla es de madera , [por ejemplo], tiene necesariamente tal resistencia, es porosa, es combustible, etc.”<sup>136</sup> So führt laut Calderón die Verwendung eines bestimmten Materials gleichzeitig zu einer bestimmten absoluten Notwendigkeitsbeziehung.

Es gibt also einen passiven und einen aktiven Aspekt zwischen den Akteur\*innen und den Materialien. Ein typisches Beispiel von Material im Tanz ist der menschliche Körper selbst. Er ist zuallererst ein Ergebnis der Natur mit bestimmten Eigenschaften, das naturgemäß nichts mit diesem oder jenem Tanzstück zu tun hat. Wenn der menschliche Körper zum Gegenstand des Tanzes gemacht wird, bedeutet dies, dass er mit dieser Kunst irgendwie verbunden ist; ebenso mit ihren Zwecken und den möglichen künstlerischen Formen, die die Choreograf\*innen ihm geben können. Von Tänzer\*innen als Material des Tanzes zu sprechen, setzt also voraus, dass ihnen bestimmte passive Eigenschaften zugeordnet sind, nämlich die Fähigkeit, solche künstlerischen Formen anzunehmen, die nur im Zusammenhang mit den aktiven Möglichkeiten der Choreograf\*innen zu verstehen sind. Die passive Eignung bestimmter Ballett-Tänzer\*innen für *Giselle* beispielsweise hängt von ihrem Vermögen ab, bereits vorhandene Bewegungen einer Tanztradition mit Leichtigkeit und entsprechender Technik auszuführen, ohne die dafür notwendige körperliche Anstrengung zu zeigen, Charakterzüge einer Figur in ihre

---

<sup>136</sup> Calderón 2016, S. 27. Übersetzung des Autors: „Ist das Material erst einmal vorhanden, ergeben sich viele Dinge zwangsläufig daraus: Da der Stuhl z. B. aus Holz besteht, ist er zwangsläufig widerstandsfähig, porös, brennbar, usw.“



Körperhaltung zu integrieren, den Eindruck zu erwecken, dass bestimmte Emotionen auf der Bühne erlebt werden, usw. Aber all diese Merkmale ergeben nur Sinn, wenn sie aus der Perspektive der Tanzkunst betrachtet werden. Im Vergleich zu Biolog\*innen z. B. beobachten Choreograf\*innen und Tänzer\*innen den menschlichen Körper mit ganz anderen Augen.

Wie die *Causa Efficiens* kann auch die *Causa Materialis* sich auf unterschiedliche Art und Weise zeigen. In diesem Kontext seien zwei Beispiele erwähnt: *Causa Materialis (ex qua)* und *Causa Materialis (in qua)*.<sup>137</sup> In beiden Fällen geht es um das Material, aus dem etwas gemacht ist. Jedoch ist die Form des Materials bei der *Causa Materialis (ex qua)* vor und nach der Fertigstellung des künstlerischen Objekts nicht dieselbe. Das Material durchläuft einen Prozess der Umwandlung – es ist *Materia transiens*.<sup>138</sup> Im Modernen Tanz z. B. bestand ein wichtiger Anspruch darin, den Ursprung der Bewegung zu finden, aber selbst angesichts dieses gemeinsamen Ursprungs macht es die enge Beziehung zwischen Bewegung und persönlicher Erfahrung, Temperament, emotionalen und mentalen Zuständen fast unmöglich, dass alle Tänzer\*innen diese ursprüngliche Bewegung in gleicher Weise ausführen.<sup>139</sup> Es war durchaus möglich, dass bestimmte Stücke, die theoretisch auch von anderen Tänzer\*innen instanziiert werden konnten, aufgrund des hohen Grades an Idiosynkrasien der Originalversion nie wieder auf dieselbe Weise zustande kamen.<sup>140</sup> Das zweite Beispiel ist die *Causa Materialis (in qua)*. Hier bleibt das Material, das zu Beginn des Prozesses verwendet wird, in der fertigen künstlerischen Arbeit immer noch bestehen und erkennbar, auch wenn es in dieser neuen Anordnung eine andere Bedeutung erhält. Man spricht hier von *Materia permanens*.<sup>141</sup> Ein gutes Beispiel dafür sind die *pedestrian movements* des Postmodernen Tanzes. In vielen Fällen gab es keinen Unterschied zwischen den Bewegungen auf der Bühne und denen, die beispielsweise auf der Straße beobachtet werden konnten. Beide waren jedoch nicht dieselben, da die *action-types* die Bühnen-Bewegungen in

---

<sup>137</sup> Vgl. Nougé 2018, S. 421.

<sup>138</sup> Vgl. Calderón 2016, S. 18.

<sup>139</sup> Vgl. Martin 1983, S. 24.

<sup>140</sup> Vgl. Pakes 2020, S. 80.

<sup>141</sup> Vgl. Calderón, S. 19.

einen anderen Kontext stellten und damit ihre ursprüngliche Bedeutung veränderten. Analog dazu würden die *pedestrian movements* beispielsweise als *Causa Materialis (in qua)* der Bronze einer Statue entsprechen, im Gegensatz zum Mehl im Brot als *Causa Materialis (ex qua)*.

Ein weiterer wichtiger Begriff im Zusammenhang mit der *Causa Materialis* ist der des ‚Elements‘. Es wird davon ausgegangen, dass er von dem lateinischen Wort *oleamentum* abgeleitet ist, das jede Mischung oder Zusammensetzung mit Öl bezeichnete. Genauso wie das Öl in *oleamentum* der Hauptbestandteil ist, gehen die Elemente in die Zusammensetzung der Dinge ein und spielen eine zentrale Rolle. Um die Elemente der Dinge zu bezeichnen, verwendet Aristoteles das Wort *στοιχείον*, was unter anderem ‚Buchstabe‘ bedeutet.<sup>142</sup> So wie Buchstaben die Elemente sind, aus denen sich Wörter und Sätze zusammensetzen, so wurde auch diese Bedeutung auf die Elemente übertragen, aus denen die Dinge bestehen, die durch diese Wörter bezeichnet werden.<sup>143</sup> Aristoteles zieht oft den Vergleich zwischen den Elementen der Dinge und den Silben heran, aus denen die Wörter bestehen. Wie bereits erwähnt, handelt es sich bei Kunstwerken um künstliche Formen, die durch menschliche Tätigkeit in einer bestimmten Kultur geschaffen werden. Die Elemente der Künste sind wie Buchstaben: bestimmte einfache Grundformen, die als Stütze für die Kreation komplexerer Formen dienen. Genauso wie die Kunstwerke sind auch die Elemente keine natürlichen Formen.

Die Verwendung des Begriffs ‚Element‘ ist eng mit zwei anderen Begriffen verbunden: *Materia Propria* und *Materia Prima*. Ersterer bezieht sich in diesem Kontext auf natürliche Dinge, die bereits eine Art Vorbereitung erfahren haben, so dass sie von Künstler\*innen eingesetzt werden können. Beispiele dafür sind Fliesen, Stahlträger und Ziegelsteine in der Architektur. Das natürliche Material, aus dem die *Materia Propria* für die Kunst hergestellt wird, nennt man *Materia Prima*, da aus ihm nichts

---

<sup>142</sup> s. Kotarcic, Ana: *Aristotle on Language and Style. The Concept of Lexis*. Cambridge 2020, S. 43.

<sup>143</sup> Vgl. Calderón 2016, S. 20f.

Künstliches hergestellt wird.<sup>144</sup> Um bei dem Beispiel der Architektur zu bleiben, könnte hier Sand oder Stein genannt werden. Wenn diese Theorie jedoch auf den Tanz übertragen wird, wird häufig intuitiv an den menschlichen Körper als ein wichtiges Material für diese Kunst gedacht. Wie schon erwähnt wurde, ist der Körper in keiner anderen Kunstform so präsent wie im Tanz.<sup>145</sup> Die Art und Weise, wie diese Präsenz in der Tanzkunst vorliegt, spielt daher eine entscheidende Rolle. Im Schauspiel z. B. ist der Körper genauso präsent wie im Tanz – aber hauptsächlich als Quelle einer verbalen oder paraverbalen künstlerischen Kommunikation, obwohl auch andere Arten der Kommunikation – wie etwa die nonverbale – vorhanden sein können. Im Gegensatz zum Schauspiel wird der Körper im Tanz anders behandelt. Laut Christopher Balme verlagere sich das Interesse hier auf Fragen der Körperstilistik oder -ästhetik sowie auf die motorischen Fähigkeiten.<sup>146</sup>

So gesehen, könnten der menschliche Körper und seine kinästhetischen Eigenschaften sowie die Idiosynkrasien jedes Individuums als *Materia Prima* des Tanzes verstanden werden. Es geht hierbei zunächst um einen Körper, der als bloße Potenzialität aufgefasst wird und keine andere Bestimmung als die aus seiner Natur besitzt. Die *Materia Propria* des Tanzes wären dann die konkreten Körper bestimmter existierender Tänzer\*innen. In diesem Sinn wären sie keine Körper als bloße Potenzialität mehr, sondern Körper, die in der Lage sind, spezifische Tanzformen anzunehmen. Alle Aspekte der Ausbildung und persönlichen Erfahrung würden hier eine entscheidende Rolle spielen. Schließlich wären unter diesem Gesichtspunkt und auf der Grundlage der aristotelischen Beobachtungen die Elemente des Tanzes die *action-types*, die im Wesentlichen aus dieser spezifischen Art von *Materia Propria* bestehen, was wiederum eine spezifische Art von *Materia Prima* voraussetzt.

---

<sup>144</sup> Ebd., S. 24ff.

<sup>145</sup> Vgl. Hardt/Stern 2015, S. 145.

<sup>146</sup> Vgl. Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin 2014, S. 115.

### 5.3 *Causa Formalis*

Es kann heutzutage schwierig sein, in Zusammenhang mit der Kunst über eine *Causa Formalis* zu sprechen. Sie hat etwas mit der Substanz, der intimen Natur der Dinge zu tun – dem *quid*, das Wesen oder die Essenz (τὸ τί ἦν εἶναι) der Dinge.<sup>147</sup> Wie Gay McAuley erklärt: „The discussion of the essence or specificity of an art form is very quickly liable to become normative [...]“<sup>148</sup> Die Auseinandersetzung mit Substanzen ist jedoch unausweichlich. Wenn beispielsweise Tanzstücke als ein bestimmtes Stück erkannt werden, unabhängig davon, an welchem Tag oder auf welcher Bühne es aufgeführt wird, werden Substanzen wahrgenommen. Unter den verschiedenen Aufführungen besteht daher eine gewisse Kohärenz, die eine intersubjektive Verständigung unter den Betrachter\*innen über das ‚Wesen‘ des betreffenden Stücks ermöglicht.<sup>149</sup> Wenn jemand bestimmte Werke mit Titeln wie z. B. *Apartment* (Mats Ek) oder *31 rue Vandenbranden* (Gabriela Carrizo) benennt, bezieht sich diese Person normalerweise nicht auf eine spezielle Instanziierung, sondern auf das *quid* des Werkes selbst. Im Allgemeinen sind die Dinge durch ihre *Causa Formalis* erkennbar und gerade deshalb ist es möglich, über sie zu sprechen, auch wenn sie nicht vor den Sinnesorganen präsent sind.<sup>150</sup>

Wenn die Anwendung einer *Causa Formalis* in Bezug auf Tanzstücke möglich ist, dann wäre es nicht abwegig, über die Anwendung einer breiteren *Causa Formalis* nachzudenken, die diese Stücke in einigermaßen klar definierte Gattungen einordnen könnte. Das würde eine weitere Abstraktionsstufe bezeichnen. Über die verschiedenen Gattungen schreibt Balme:

„Die europäische Theatertradition zeichnet sich durch einen hohen Grad an Ausdifferenzierung und Spezialisierung aus. Seit der Renaissance haben sich die Bereiche Schauspiel-, Musik-, Tanz- und Figurentheater

<sup>147</sup> Vgl. Reale, Giovanni: *Introducción a Aristóteles*. Barcelona 1985, S. 54.

<sup>148</sup> McAuley zitiert nach Maras, Steven: »Medium Specificity Re-visited«. In: *Convergence*. Jg. 6, Ausg. 2 (2000), S. 100.

<sup>149</sup> Vgl. Balme 2014, S. 88f.

<sup>150</sup> Vgl. Reale 1985, S. 54.

sukzessive auseinanderentwickelt. Die Unterscheidung nach diesen vier Gattungen geht jeweils vom zentralen Träger, dem überwiegend sprechenden, singenden, tanzenden oder pantomimisch agierenden Darsteller aus.“<sup>151</sup>

Dieser hohe Grad an Differenzierung bedeutet keineswegs die Verteidigung einer ‚reinen Form‘. Es gibt in der europäischen Theatertradition ebenso zahlreiche Beispiele für Mischformen.<sup>152</sup> Es geht lediglich um die Feststellung gewisser „ästhetischen Dominante“<sup>153</sup> bei den verschiedenen Gattungen der europäischen Theatertradition und darum, welche Implikationen sich daraus ergeben könnten.

Auf den ersten Blick hat die *Causa Formalis* etwas mit der äußeren Gestalt eines Gegenstandes zu tun. So ist es z. B. die Gestalt des Kreises mit ihren speziellen qualitativen Merkmalen, die den Kreis augenscheinlich zu einem Kreis machen. Es besteht also ein enges Verhältnis zwischen Form und Gestalt. Im Allgemeinen ist es die äußere Erscheinung, das heißt dasjenige, was mit den Sinnesorganen wahrgenommen werden kann, die den ersten Kontakt mit den verschiedenen Arten von Dingen ermöglicht.<sup>154</sup> In der Regel ist es beispielweise ohne Probleme möglich, die Form eines Tisches oder Messers nach der Wahrnehmung verschiedener einzelner Tische und Messer zu abstrahieren. Im ersten Fall handelt es sich immer um ein Möbelstück, das aus einer waagrecht auf einer Stütze ruhenden Platte besteht, an der gegessen, gearbeitet, auf die etwas gestellt oder gelegt werden kann. Wenn andererseits von einem Messer die Rede ist, handelt es sich immer um ein Schneideinstrument, das aus einer Klinge mit einer Schneide und einem Griff besteht. So unterschiedlich einzelne Tische und Messer auch sein mögen, haben sie im Wesentlichen eine einfache und leicht erkennbare Gestalt, die sich aus ihrer Form ergibt. In Bezug auf Kunstwerke gilt dasselbe, wenngleich die Situation weniger offensichtlich ist. Die äußere Erscheinung von Michel Fokines *Les Sylphides* (1909) sieht

---

<sup>151</sup> Balme 2014, S. 21.

<sup>152</sup> Vgl. ebd.

<sup>153</sup> Ebd., S. 115.

<sup>154</sup> Vgl. Nougé 2018, S. 433.

beispielsweise ganz anders aus als Yvonne Rainers *Room Service* (1964). Dennoch werden beide als Tanz betrachtet. Es gibt also etwas Gemeinsames, das sie verbindet.

Die Gestalten der Dinge besitzen notwendigerweise eine einigermaßen klare physische Abgrenzung. Würde sich das Ausmaß oder die Dauer künstlerischer Objekte *ad infinitum* erstrecken, wäre ihre Wahrnehmung in der Praxis unmöglich. Eine der Bedeutungen des Verbs ‚definieren‘ (lateinisch *definire*, ab-, begrenzen) ist genau diese Festlegung von Grenzen. Etwas zu definieren heißt also, das zu begreifen, was es bestimmt.<sup>155</sup> Es ist der Ausdruck dessen, wodurch eine bestimmte Entität formulierbar wird und wodurch sie erläutert werden kann. Aristoteles stimmt mit Platon darin überein, dass es einen gemeinsamen Aspekt zwischen allen Objekten derselben Klasse gibt (das Universelle, die Idee), was der Grund dafür ist, dass man allen Objekten derselben Gattung denselben Namen gibt. Er behauptet auch, dass dieses Universale real, aber nicht unabhängig von den existierenden Dingen (*ante rem*) ist – diesen Aspekt sah Platon genau andersherum.<sup>156</sup> Das bedeutet nicht, dass die Dinge nur eine einzige Existenzform haben, da sie auch durch *concomitantia* existieren können. Ein Baumeister eines Hauses z. B. kann gleichzeitig Musiker, Schauspieler oder Dramaturg sein; ebenso kann das Haus weiß, blau, klein oder groß sein, aber sowohl der Baumeister als auch das Haus hören dadurch nicht auf, Baumeister oder Haus zu sein.<sup>157</sup> Gleichwohl ist nur unter einem bestimmten Gesichtspunkt der Baumeister ein Baumeister und das Haus ein Haus. Wenn sowohl *Les Sylphides* als auch *Room Service* Tänze sind, stellt sich also die Frage nach ihren Gemeinsamkeiten, nicht nach den Unterschieden.

Was diese beiden Kunstwerke gemeinsam haben, bezeichnet Boris Hennig als ihre ‚paradigmatische Form‘. Wenn ein Ding definiert wird, geht es weder um eine bestimmte Menge des Materials, aus dem es besteht, noch um eine bestimmte Reihe von Eigenschaften und Merkmalen allein.

---

<sup>155</sup> Vgl. Pereira, Mário H. M.: *Filosofia da natureza em Aristóteles. A teoria das quatro causas e a necessidade teleológica*. São Paulo 2017, S. 20.

<sup>156</sup> Vgl. Oliveira, Aurélio M.: »A teoria das causas na Metafísica de Aristóteles«. In: *Pólemos*. Jg. 4, Ausg. 8 (2015), S. 34.

<sup>157</sup> Vgl. Pereira 2017, S. 45.

Obwohl dieselbe paradigmatische Form von vielen Entitäten geteilt werden kann, ist der Unterschied zwischen einer paradigmatischen Form und ihren Instanzierungen nicht der zwischen einer Reihe von Eigenschaften und Merkmalen und ihrem Träger. Vielmehr handelt es sich um den Unterschied zwischen einem allgemeinen Exemplar (*einem* I) und einem besonderen Exemplar (*diesem* I).<sup>158</sup> Hennig erklärt:

„The paradigmatic form is that which is defined, and no particular thing can be defined (as particular) [...] even a thoroughly typical particular instance of a kind would not be the same as the paradigmatic form with a view to which it qualifies as thoroughly typical. No particular instance of a kind can be that with a view to which its own perfection is measured. Nonetheless, whereas the paradigmatic form is not a particular instance of its kind, it is still a generic instance of it.”<sup>159</sup>

Hier gibt es eine besondere Beziehung zwischen dem Allgemeinen und dem Individuellen. Das Material eines Dinges, als Material betrachtet, ist nichts anderes als dieses Ding durch Privation. Es kann nur Bezug auf es als Material genommen werden, indem angegeben wird, was es potenziell ist. Die Form einer Privation ist die Form dessen, was fehlt. Das Material eines Dinges hat also als solches keine eigene Form. Seine Form ist die Form dessen, was es potenziell ist, und das ist die paradigmatische Form des Dinges.<sup>160</sup> Die paradigmatische Form weist drei grundlegende Aspekte auf. Erstens: Andere Dinge der gleichen Art können die gleiche paradigmatische Form haben. Zweitens: Da die paradigmatische Form eines Dinges bestimmte Kriterien für seine Existenz festlegt, ist es möglich, dass diese Kriterien nicht erfüllt werden. Drittens: Die paradigmatische Form eines Dinges kann die gleiche bleiben, auch wenn sich die individuellen Dinge ändern.<sup>161</sup>

---

<sup>158</sup> Vgl. Hennig, Boris: »The Four Causes«. In: *The Journal of Philosophy*. Jg. 106, Ausg. 3 (2009), S. 145.

<sup>159</sup> Ebd., S. 146.

<sup>160</sup> Vgl. ebd.

<sup>161</sup> Vgl. ebd., S. 147.

Das erklärt, wie so unterschiedliche Tänze immer noch als Arten derselben Gattung angesehen werden können und wie bestimmte Veränderungen in einem einzelnen Werk seine paradigmatische Form nicht beeinträchtigen. Jedoch gibt es hier eine ontologische Einschränkung. Wie gesehen, lassen sich Form und Material nicht voneinander trennen. In diesem Zusammenhang geht es nicht darum, dass ein bestimmtes Material diese oder jene Eigenschaft besitzt, sondern dass in gewissem Sinne diese oder jene Eigenschaft auch für die Konstitution der Dinge grundlegend ist und als ihre Substanz bezeichnet werden kann.<sup>162</sup> Die komplette Freiheit in der Verwendung verschiedener Materialien bei der künstlerischen Kreation kann dazu führen, dass nicht verschiedene individuelle Ausprägungen derselben paradigmatischen Form geschaffen werden, sondern dass daraus neue paradigmatische Formen entstehen. Der künstlerische Ansatz vieler Choreograf\*innen des Konzepttanzes, von einem ‚Nullpunkt‘ auszugehen, ist in diesem Zusammenhang sehr sinnvoll.

#### **5.4 *Causa Finalis***

So wie es heutzutage schwierig ist, über die *Causa Formalis* zu sprechen, stellt auch die *Causa Finalis* eine Herausforderung dar, da es hierbei um das Ziel oder die Absicht geht. In vielen Bereichen des modernen menschlichen Wissens liegt der Schwerpunkt eher auf den messbaren Eigenschaften der Dinge, ohne Berücksichtigung des zugrundeliegenden Sinnes. Wenn jedoch kulturelle Objekte Gegenstand der Analyse sind, erscheint es kontraproduktiv, den Aspekt der Intention außer Acht zu lassen. Wie Hennig erklärt: „[...] artifacts are, by definition, designed and maintained from outside, and whether they work as they should will always depend on what their designers or users want them to do.“<sup>163</sup> Der Grund dafür ist, dass jemand nicht beabsichtigen kann, etwas völlig Intentionloses zu tun. Eine kreative Aktion setzt ein gewisses Vorwissen

---

<sup>162</sup> Vgl. Reale 1985, S. 54.

<sup>163</sup> Hennig 2009, S. 139.



über die Art der Aktion und ihr Ergebnis voraus – wo ein gescheiterter Fall dieser Aktion immer noch als ein Fall der gleichen Art zählt. Daher sollten Dinge, die absichtlich gemacht wurden, zumindest in gewissem Maße die ideale Struktur aufweisen, die als Vorbild für die Aktion gedient hat.<sup>164</sup> Diese Struktur kann sehr einfach oder sogar zu einem gewissen Grad unbewusst sein, aber sie muss unbedingt vorhanden sein, damit eine Aktion möglich ist.

Wenn von einem Artefakt gesagt wird, dass es eine Intention offenbart, heißt das, dass etwas durch es ausgedrückt wird, es ist also expressiv. Dies trifft im Allgemeinen auf alle Tanzaufführungen zu, und zwar insofern, als sie als Verkörperung einer künstlerischen Idee oder eines künstlerischen Zwecks betrachtet werden sollten – oder zumindest davon inspiriert.<sup>165</sup> Balanchines abstrakte Ballette z. B., die charakteristischerweise aus grundlegenden Bewegungsmustern und der physischen Natur des menschlichen Körpers im Verhältnis zur Schwerkraft bestehen<sup>166</sup>, sind unter diesem Gesichtspunkt ebenso expressiv wie die Werke von Mary Wigman, deren Schwerpunkt auf der Offenbarung individueller Gefühle durch den Körper in Bewegung lag.<sup>167</sup> Zur Intentionen der Akteur\*innen erläutert Calderón:

„[...] lo que el agente desea no es la acción por sí misma, sino que la desea en cuanto que por ella alcanza otra cosa. Ahora bien, eso último que está moviendo al agente a obrar, que por definición es el fin, no es otra cosa que la misma forma, pero bajo razón superior.“<sup>168</sup>

Was die Akteur\*innen letzten Endes zu ihrem Schaffen bewegt, ist also nicht die Form, insofern sie an das Material gebunden ist, denn die an das

---

<sup>164</sup> Vgl., ebd. S. 152.

<sup>165</sup> Vgl. Carr 1987, S. 353.

<sup>166</sup> Vgl. Banes/Carrol 2006, S. 55.

<sup>167</sup> Vgl. Wigman, Mary: »The Philosophy of The Modern Dance«. In: Copeland, Roger/ Cohen, Marshall: *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford 1983, S. 305.

<sup>168</sup> Calderón 2016, S. 282. Übersetzung des Autors: „Was der\*die Akteur\*in begehrt, ist nicht die Aktion selbst, sondern er\*sie begehrt sie insofern, als dass er\*sie durch sie etwas anderes erreicht. Das, was die Akteur\*innen zur Aktion bewegt – was *per definitionem* der Zweck ist –, ist nichts anderes als die Form selbst, aber unter einem höheren Sinn.“

Material gebundene Form ist eine singuläre Entität und die Akteur\*innen werden nicht von dem Verlangen nach einer solchen singulären Form bewegt. Streng genommen ist diese Form in ihrer Singularität unvorstellbar, da in einem vorausgehenden Konzept nicht alle Einzelheiten der Instanziierung vorhergesehen werden können. Die Form ist in der Tat das Ziel, da sie das Ergebnis ist, das durch die Aktion kommuniziert werden soll, aber sie kann nur aufgrund einer gewissen Universalität ein Ziel sein; aufgrund der paradigmatischen Form.<sup>169</sup> Von den vier *Causae* ist die *Causa Finalis* diejenige, die zuletzt wahrgenommen wird, da sie erst nach Beendigung der Werke sichtbar wird. Wenn jedoch der gesamte Prozess betrachtet wird, ist sie diejenige, die an erster Stelle steht, weil aus ihr alles andere hervorgeht.<sup>170</sup>

In diesem Sinne ist jedes Tanzstück im Prinzip bedeutungsvoll, weil es unweigerlich auf die Intention seines\*er Schöpfers\*in zurückgeht. Der Erfolg oder Misserfolg eines Werkes hängt so gesehen davon ab, ob die ursprüngliche Intention auf mehr oder weniger geeignete Weise erreicht wird. Wenn beispielsweise ein Messerschmied ein funktionelles Messer herstellt, das nicht schneidet, oder wenn ein Tischler einen funktionellen Tisch herstellt, auf dem man nichts ablegen kann, kann nicht davon die Rede sein, dass die Intention vollständig erreicht wurde.

Im Laufe seiner Geschichte hat der Tanz im Westen eine Vielzahl von unterschiedlichen Intentionen gezeigt. Tänzer\*innen übernahmen Rollen, die ihrer sozialen Position entsprachen, verkörperten allegorische oder symbolische Typen, wurden zu Figuren in einer Handlung, erforschten ihr eigenes Körperbewusstsein und ihre individuellen Erfahrungen, entblößten ihren Körper und präsentierten ihn dem Publikum als bloßes Objekt usw.<sup>171</sup> Trotz dieser immensen Vielzahl scheint es, dass *action-types*, bei denen der menschliche Körper und seine kinästhetischen Eigenschaften ein wichtiges, wenn nicht gar zentrales Element waren, nie gänzlich aufgegeben wurden. Das deutet darauf hin, dass ein Teil der Intention darin bestand, etwas zu schaffen, das genau das als Element

---

<sup>169</sup> Vgl. ebd.

<sup>170</sup> Vgl. ebd.

<sup>171</sup> Cvejić 2015, S. 18.

berücksichtigte. Bei der Absicht, etwas zu tun, wird nicht nur das ‚was‘, sondern immer auch das ‚wie‘ einbezogen. Trotz der Hilfe der Pantomime konnten Handlungsballette beispielsweise nie so effektiv wie das Schauspiel bei der Erzählung einer Handlung sein, da ihnen die Sprache als szenische Ressource fehlte. Dennoch wurden weiterhin Handlungsballette produziert, besonders weil es die Meinung gab, dass diese Art und Weise, Handlungen zu kreieren, nicht genau dieselbe wie jede andere sei. In der Tat verlor die Pantomime im Laufe der Zeit immer mehr an Bedeutung. Es wird beispielsweise geschätzt, dass bei *Giselle* das ursprüngliche Verhältnis ungefähr halb Pantomime, halb Tanz war. Die heutigen Versionen bestehen zu etwa 90 % aus Tanz und nur zu 10 % aus Pantomime.<sup>172</sup>

In die entgegengesetzte Richtung gehen einige zeitgenössische Ansätze im Bereich des Tanzes, die ausdrücklich ihre Interesselosigkeit am Körper und seinen kinästhetischen Eigenschaften als Element ihrer Kunst bekunden. Wie Cvejić erklärt:

„The problems posed by these choreographers critically address the prevailing regime of representation in theatrical dance, a regime characterized by an emphasis on bodily movement, identification of the human body, and the theater's act of communication in the reception of the audience.”<sup>173</sup>

In vielen Choreografien werden daher die Grenzen der Empfindung ausgelotet, indem die Wahrnehmung von *action-types*, die den menschlichen Körper/die menschliche Bewegung einbeziehen, dezidiert verhindert wird. Angesichts einer so unterschiedlichen Intention ist es fraglich, ob das Endergebnis im Vergleich zu dem, was davor getan wurde, dieselbe paradigmatische Form aufweist.

---

<sup>172</sup> Vgl. Smith, Marian: *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton 2000, S. 175.

<sup>173</sup> Cvejić 2015, S. 2.

## 6. Schlussfolgerung

Es hat sich gezeigt, dass an der Entstehung von Tanzstücken immer ein\*e Akteur\*in beteiligt ist, da es sich um kulturelle Produkte handelt. Dieser Aspekt spiegelt sich im Konzept der *intentional actions* aus der *Action-Type*-Theorie wider. In diesem Sinne sind es die Aktionen der Akteur\*innen, die dem Material, mit dem sie arbeiten, eine neue Bedeutung verleihen.

Das Konzept der *Causa Efficiens (dispositiva)* entspricht in diesem Zusammenhang dem Punkt, dass *action-types* bei einem Tanzstück niemals isolierte Elemente sind – wie typischerweise der Körper und die Bewegung –, sondern vielmehr Elemente, die mit anderen Elementen in einem bestimmten Kontext und mit einem bestimmten Ziel verbunden sind. Hier gibt es allerdings Ungenauigkeiten aufgrund des Mangels an Details in der *Action-Type*-Theorie bezüglich der Beziehung zwischen den verschiedenen beteiligten Elementen. Die Dominanz eines bestimmten Elements würde eine Art hierarchisches Verhältnis zwischen ihnen schaffen, was wiederum die endgültige ästhetische Erscheinung eines Werks enorm beeinflusst. Im Hinblick auf eines der dominierenden Elemente des Tanzes erklärt Joseph Margolis: „[...] dancers use their personally and culturally idiosyncratic selves as the very medium of their art – not steps, movements, positions, or styles primarily focused on denotative and symbolic import.“<sup>174</sup> Selbst in stark kodifizierten Tanzstilen, wie z. B. dem klassischen Ballett, lässt sich das nachweisen. Es ist üblich, verschiedene Versionen desselben choreografischen Werks aufzuführen, mit dem Ziel, bestimmte Qualitäten dieser oder jener Ballett-Tänzer\*innen wahrzunehmen.<sup>175</sup>

Es wurde auch dargestellt, dass das von einem\*er Künstler\*in verwendete Material zwangsläufig bestimmte Einschränkungen mit sich bringt und spezifische Merkmale aufweist. Daher ist es nicht unbedeutend, welches Material verwendet wird, vor allem weil das Material streng

---

<sup>174</sup> Margolis, Joseph: »The Autographic Nature of the Dance«. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Jg. 39, Ausg. 4 (1981), S. 425.

<sup>175</sup> Vgl. Pakes 2020, S. 186f.

genommen nur in Abhängigkeit von der Kunst existiert, die es einsetzt. Folglich würde die Bearbeitung mehrerer und extrem uneinheitlicher Materialien nicht nur den Einsatz verschiedener Künste bedeuten, sondern in manchen Fällen auch die Erzeugung verschiedener oder hybrider kultureller Produkte.

Bei der Kreation eines Tanzwerkes kann das Material sogar vor und nach der Fertigung zu einem gewissen Grad gleich bleiben, wie z. B. im Falle der *pedestrian movements*. Hier handelt es sich um *Causa Materialis (in qua)*. Das bedeutet nicht, dass nichts getan wurde. Die Künstler\*innen des Postmodernen Tanzes wählen bestimmte Aktionen aus, gestalten sie um und stellen sie in einen neuen Kontext, wodurch sie eine neue Bedeutung erhalten. Auch wenn sie sich weigern, sich auf eine kanonische Tanzkunst zu berufen, bedeutet das nicht, dass ihr Ansatz keinerlei Kunst beinhaltet. Wie in früheren Tanzformen können auch hier die *action-types* als zentrales Element beobachtet werden, die im Wesentlichen aus dem menschlichen Körper und seinen kinästhetischen Eigenschaften sowie den Idiosynkrasien eines jeden Einzelnen bestehen (*Materia Prima*), die wiederum in der Lage sind, spezifische Tanzform anzunehmen (*Materia Propria*).

Ausgehend von Aristoteles' Lehren kann angenommen werden, dass es möglich ist, nicht nur das Identitätsprinzip einzelner Werke wahrzunehmen, sondern auch die Form der künstlerischen Gattungen. Indem sie begriffen werden, werden ihre paradigmatischen Formen erkannt, was nicht mit der Wahrnehmung einer bestimmten Instanzierung zu verwechseln ist. In der *Action-Type-Theorie* würde das dem Begriffspaar *type/token* entsprechen. In diesem Sinne bezieht sich jede Definition eher auf eine universelle als auf eine konkrete Einheit, obwohl es in der Realität nicht möglich ist, das eine gänzlich vom anderen zu trennen.

Unter diesem Blickwinkel kann es keine echte Trennung zwischen Form und Material geben, da zwischen beidem eine ontologische Interdependenz besteht. In der Kunst könnten Form und Gestalt des Materials zuweilen sogar als Synonyme verstanden werden. Die Annahme, dass eine bestimmte Kunstgattung in der Wahl des Materials

völlig frei wäre und gleichzeitig die Identität ihrer Produkte als zu Arten derselben Klasse gehörend beibehalten würde, erscheint in diesem Zusammenhang nicht plausibel. Die freie Verwendung verschiedener Materialien würde daher eine Umwandlung der betreffenden Produkte implizieren. Das heißt allerdings nicht, dass dies nicht geschieht. Dieser Prozess ist in der Kunstgeschichte tatsächlich recht häufig vorzufinden. Hier geht es nur um die Identifizierung der paradigmatischen Formen und um die Art und Weise, wie sie entstehen. Die Behauptung einiger Verteidiger\*innen der *Action-Type*-Theorie, dass lediglich die Absicht, etwas zu schaffen, das in einen Dialog mit dem Tanzkontext tritt, ausreicht, um es als Tanzwerk zu betrachten, scheint nicht sehr zielführend zu sein. Das würde so viele Definitionen und Neudefinitionen nach sich ziehen, dass die Identifizierung der Gattung selbst praktisch unmöglich wäre.

Schließlich wurde gezeigt, dass Kunstwerke bzw. Tanzwerke von Natur aus expressiv sind, da sie immer auf die absichtliche Aktion eines\*er Akteurs\*in verweisen. Letztlich ist es diese Absicht, die das gesamte künstlerische Schaffen motiviert. Im Laufe der westlichen Tanzgeschichte gab es eine Reihe von unterschiedlichen Intentionen bei der Kreation von Tanzwerken. Trotz dieser Unterschiede scheinen sie in ähnlicher Weise expressiv. Eine Konstante, die in unterschiedlicher Ausprägung bis zum Postmodernen Tanz beobachtet werden konnte, war die Verwendung des menschlichen Körpers und seiner kinästhetischen Eigenschaften als zentrales Element der künstlerischen Kommunikation der Tanzkunst. Diese Tatsache geht mit dem hohen Grad an Differenzierung und Spezialisierung der verschiedenen Kunstgattungen einher, der laut Balme eines der herausragenden Merkmale der westlichen Theatertradition ist.

An dieser Stelle sei die allgemeine Frage wieder aufgegriffen, die den Anstoß zu dieser Untersuchung gegeben hat: Ist es eine *Conditio sine qua non*, dass der Tanz den menschlichen Körper und seine kinästhetischen Eigenschaften einsetzt? In Anbetracht der Entwicklung des Tanzes im Westen und der Dauerhaftigkeit seines hohen Differenzierungsgrades kann diese Frage mit ‚ja‘ beantwortet werden.

## 6.1 Mögliche weitere Studien zum Thema

Es sei darauf hingewiesen, dass es sich hierbei keineswegs um eine normative Aussage handelt, da sie nicht vorgibt, was getan oder nicht getan werden sollte. Vielmehr geht es darum, eine Mediumspezifität nicht als Reinheit oder als Norm zu verstehen, sondern als Produkt der Interaktion zwischen verschiedenen Elementen in einer Reihe von Prozessen. Hier gibt es Parallelen zu Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Vorstellung des *machinic phylum* und der *assemblages*. Das erste dieser beiden Konzepte betrifft Materie in Bewegung, im Fluss, in Variation, Materie als Träger von Singularitäten und Ausdrucksmerkmalen, während das zweite sich durch eine differenzierte Zusammensetzung der Materie auszeichnet, die von einer bestimmten Einsicht bestimmt wird.<sup>176</sup> Steven Maras erklärt:

„It is the assemblage that extracts specific characteristics from the phylum in its general form: ‘We will call an assemblage every constellation of singularities and traits that are deducted from the flow – selected, organised, stratified – in such a way as to converge (consistency) artificially and naturally; and assemblage, in this sense, is a veritable invention’. An assemblage, in dividing the phylum, draws upon lineages that can be traced back through different arrangements of ideas, technologies and desires.”<sup>177</sup>

Die Beziehung zwischen *machinic phylum* und *assemblages* bietet somit die Möglichkeit, Muster in der Gesamtheit der Kunstformen zu erkennen. Diese Sichtweise erklärt auch, wie die Konzepte in bestimmten *assemblages* aktualisiert werden. Wenn etablierte Formen durch neue Techniken und Produktionsweisen in Frage gestellt werden, wird die Phase, in der dies geschieht, später in der Regel mit der Vorsilbe ‚post‘ beschrieben, was in Bezug auf Kunstwerke auf eine Infragestellung der Relation zwischen sinnlichen und materiellen Eigenschaften und der

---

<sup>176</sup> Vgl. Maras 2000, S. 101.

<sup>177</sup> Ebd., S. 102.

Wahrnehmung der Materialität ihres grundlegenden Mediums hinweist.<sup>178</sup> Es geht jedoch immer noch um dieselben grundlegenden Elemente, die mit einem anderen Wert und Verständnis umformuliert werden. Dieser Prozess unterscheidet sich deutlich von neuen Kunstformen, die noch dabei sind, ihre charakteristische Besonderheit zu finden oder zu gestalten. Der Konzepttanz scheint zwischen diesen beiden Polen zu schwanken. Indem er den menschlichen Körper und seine kinästhetischen Eigenschaften konzeptuell negiert, scheint er nach etwas ganz Neuem zu suchen. Im Gegensatz dazu gibt es in vielen Werken dieser Untergattung jedoch immer noch ein Interesse an den Fähigkeiten der Tänzer\*innen, obwohl sie sich oft nur als Hilfsmittel zur Vermittlung einer künstlerischen Idee und nicht als Mittelpunkt der Wertschätzung selbst darstellen.<sup>179</sup> Ob sich der Konzepttanz irgendwann zu einer völlig neuen Gattung entwickeln wird, ist schwer zu sagen. In diesem Zusammenhang ist anzumerken, dass ein Autor wie Deleuze, der bei Cvejićs Forschung als theoretische Unterstützung für die Erklärung einiger ästhetischen Haltungen von Vertreter\*innen des Konzepttanzen diente, hier einen ganz anderen Weg aufzeigen könnte. In jedem Fall handelt es sich um ein interessantes Phänomen, das von den Wissenschaftler\*innen auf diesem Gebiet genau beobachtet werden sollte.

[18.469 Wörter]

---

<sup>178</sup> Vgl. ebd., S. 105.

<sup>179</sup> Vgl. Pakes 2019, S. 202.



## Literaturverzeichnis

Abbagnano, Nicola: *Dicionário de Filosofia [Dizionario di Filosofia]*. Übers. Ivone Castilho Benedetti, São Paulo 2007.

Angioni, Lucas: »As quatro causas na filosofia de Aristóteles«. In: *Anais de Filosofia Clássica*. o. Jg., Ausg. 10 (2011), S. 1-19.

Aristoteles: *Metafísica de Aristóteles. Edición trilingüe por Valentín García Yebra*. Madrid 1998.

—: *Poética [Περὶ ποιητικῆς]*. Übers. Ana Maria Valente, Lisboa 2008.

Armelagos, Adinna/ Mary Sirridge: »The Identity Crisis in Dance«. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Jg. 37, Ausg. 2 (1978), S. 129-139.

Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin 2014.

Banes, Sally/ Carrol, Noël: »Cunningham, Balanchine, and Postmodern Dance«. In: *Dance Chronicle*. Jg. 29, Ausg. 1 (2006), S. 49-68.

Barad, Karen: *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*. Durham 2007.

Barrett, Cyril [Hg.]: *Wittgenstein. Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*. Los Angeles 1966.

Bourcier, Paul: *História da Dança no Ocidente*. São Paulo 1987.

Bourdieu, Pierre: *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London 1984.

Calderón, Álvaro P.: *La naturaleza y sus causas*. 2. Bde., Buenos Aires 2016.

Carr, David: »Thought and Action in the Art of Dance«. In: *The British Journal of Aesthetics*. Jg. 27, Ausg. 4 (1987), S. 345-357.

—: »Meaning in Dance«. In: *British Journal of Aesthetics*. Jg. 37, Ausg. 4 (1997), S. 349-366.

Carroll, Noël: »Art, Intention and Conversation«. In: Iseminger, Gary [Hg.]: *Intention and Interpretation*. Philadelphia 1992, S. 97-131.

—: »Dance«. In: Levinson, Jerrold [Hg.]: *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford 2003, S. 582-593.

Colebrook, Claire: »How can we tell the Dancer from the Dance? The Subject of Dance and the Subject of Philosophy. The Subject of Dance and the Subject of Philosophy«. In: *Topoi*. o. Jg., Ausg. 24 (2005), S. 5-14.

Cray, Wesley D.: »Conceptual Art, Ideas, and Ontology«. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Jg. 72, Ausg. 3 (2014), 235–245.

Cvejić, Bojana: *Choreographing Problems. Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. New York 2015.

—: *Problem as a Choreographic and Philosophical Kind of Thought*. Oxford Handbooks Online, 2017, S. 1-39, <(99+) Problem as a Choreographic and Philosophical Kind of Thought, The Oxford Handbook of Dance and Politics (forthcoming) | Bojana Cvejić - Academia.edu>, letzter Zugriff: 13.06.2022.

Danto, Arthur: *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge 1981.

Davies, David: »Dancing Around the Issues. Prospects for an Empirically Grounded Philosophy of Dance«. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Jg. 71, Ausg. 2 (2013), S. 195-202.

Dodd, Julian: »The Ontology of Conceptual Art. Against the *Idea Idea*«. In: Dodd, Julian [Hg.]: *Art, Mind and Narrative. Themes from the Work of Peter Goldie*. Oxford 2016, S. 241–260.

Eagleton, Terry: *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford 1990.

Fabius, Jeroen: »The Missing History of (Not) Conceptual Dance«. In: Heering, Merel / Naber, Ruth / u.a. [Hgg.]: *Danswetenschap in Nederland*. 7. Bde, Amsterdam 2012, o. S.

Fischer-Lichte, Erika/ Kolesch, Doris/ Warstat, Matthias [Hgg.]: *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2014.

Foucault, Michel: »Der utopische Körper«. In: *Michel Foucault. Die Heterotopien. Der utopische Körper*. Berlin 2014, S. 23-36.

Franko, Mark: *Dance as Text. Ideologies of the Baroque Body*. New York 1993.

—: »Dance. Authenticity in Dance«. In: Kelly, Michael [Hg.]: *Encyclopedia of Aesthetics*. New York 2014, S. 268-271.

Frétard, Dominique : *Danse contemporaine. Danse et non-danse, vingt-cinq ans d'histoire*. Paris 2004.

Geenens, Raf: »Bodies and movements or persons and actions?«. In: Bunker, Jenny/ Pakes, Anna/ Rowell, Bonnie [Hgg.]: *Thinking Through Dance. The Philosophy of Dance Performance and Practices*. Hampshire 2013, S. 46-62.

Gemeinböck, Petra: »Dancing with the Nonhuman«. In: Bennett, J./ Zournazi, M. [Hgg.]: *Thinking in the World*. London 2019, o. S.

Gilbert, Katharine Everett: »Mind and Medium in the Modern Dance«. In: Copeland, Roger/ Cohen, Marshall: *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford 1983, S. 289-302.

Gilson, Etienne: *Forms and Substances in the Arts*. New York 1966.

Goldie, Peter/ Schellekens, Elisabeth: *Who's Afraid of Conceptual Art?* London 2010.

Haitzinger, Nicole/ Fenböck, Karin [Hgg.]: *DenkFiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden. Für Claudia Jeschke*. München 2010.

Hardt, Yvonne/ Stern, Martin: »Körper und/im Tanz. Historische, ästhetische und bildungstheoretische Dimensionen«. In: Zirfas, Jörg/ u.a. [Hg.]: *Der Körper in den Künsten. Bildungstheoretische Dimensionen*. Leipzig 2015, S. 145-162.

Hennig, Boris: »The Four Causes«. In: *The Journal of Philosophy*. Jg. 106, Ausg. 3 (2009), S. 137-160.

Herzberg, Stephan: »Aristoteles' Vierursachenlehre als Erklärungsideal«. In: Klappstein, Verena/ Heiß, Thomas A.: *Als Bis Wir Sein Warum Erfasst Haben. Die Vierursachenlehre des Aristoteles in Rechtswissenschaft*. Wiesbaden 2017, S. 75-85.

Homans, Jennifer: *Apollo's Angels. A History of Ballett*. New York 2010.

Johnson, Tom: »Running out of Breath«. In: Copeland, Roger/ Cohen, Marshall: *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford 1983, S. 332-335.

Kotarcic, Ana: *Aristotle on Language and Style. The Concept of Lexis*. Cambridge 2020.

Lepecki, André: *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*. London 2006.

Lepecki, André/ Banes, Sally: »Introduction. The performance of the senses«. In: Banes, Sally/ Lepecki, André [Hgg.]: *The Senses in Performance*. New York 2007, S. 1-8.

Levinson, André: »The Idea of Dance. From Aristotle to Mallarmé«. In: Copeland, Roger/ Cohen, Marshall: *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford 1983, S. 47-55.

Levinson, Jerrold: »Indication, Abstraction, and Individuation«. In: Uidhir, Christy Mag [Hg.]: *Art and Abstract Objects*. Oxford 2012, S. 49-61.

Lopes, Rodolfo: »Sobre o chamado ‘modelo das quatro causas’ na Metafísica de Aristóteles«. In: *Prometeus*. Jg. 9, Ausg. 21 (2016), S. 130-142.

Mader, Mary Beth: *Sleights of Reason. Norm, Bisexuality, Development*. New York 2011.

Manning, Erin: *Always More Than One. Individuation's dance*. London 2013.

Maras, Steven: »Medium Specificity Re-visited«. In: *Convergence*. Jg. 6, Ausg. 2 (2000), S. 98-113.

Margolis, Joseph: »The Autographic Nature of the Dance«. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Jg. 39, Ausg. 4 (1981), S. 419-427.

—: »Art as Language«. In: Copeland, Roger/ Cohen, Marshall: *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford 1983, S. 376-389.

Marques, Aurélio Oliveira: »A teoria das causas na Metafísica de Aristóteles«. In: *Pólemos*, Jg. 4, Ausg. 8 (2015), S. 25-35.

Martin, John: »From the Dance. Dance as a Means of Communication«. In: Copeland, Roger/ Cohen, Marshall: *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford 1983, S. 22-28.

Matravers, Derek: »The Dematerialization of the Object«. In: Goldie, Peter/ Schellekens, Elisabeth [Hgg.]: *Philosophy & Art*. Oxford 2007. S. 18-32.

McFee, Graham: *Understanding Dance*. London 1992.

Nagura, Miwa: »Cross-Cultural Differences«. In: Morris, Gay [Hg.]: *Moving Words. Re-writing Dance*. London 1996, S. 270-287.

Nougué, Carlos: *Da Arte do Belo*. Belo Horizonte 2018.

Noverre, Jean Georges: *Lettres sur la danse, sur les ballets et les arts*. St. Petersburg 1803, S. 106.

—: *Letters on Dancing and Ballets [Lettres sur la Danse et les Ballets]*. Über. Cyril W. Beaumont, New York 1975.

Pakes, Anna: »Art as action or art as object? The embodiment of knowledge in practice as research«. In: *Working Papers in Art and Design*. o. Jg., Ausg. 3 (2004), o. S.

—: »Dance's Mind-Body Problem«. In: *The Journal of Society for Dance Research*. Jg. 24, Ausg. 2 (2006), S. 87-104.

—: »Can There Be Conceptual Dance?«. In: *Midwest Studies in Philosophy*. Jg. 44, o. Ausg. (2019), S. 195-212.

—: »Dance and Philosophy«. In: Dodds, Sherril [Hg.]: *The Bloomsbury Companion to Dance Studies*. London 2019, S. 327-356.

—: *Choreography Invisible. The Disappearing Work of Dance*. Oxford 2020.

Pereira, Mário Henrique Miguel: *Filosofia natureza em Aristóteles. A teoria das quatro causas e necessidade teleológica*. São Paulo 2017.

Ploebst, Helmut: »blago bung bosso fataka«. In: *Performing Arts Journal Frakcija*. Jg. 51, Ausg. 2 (2009), S. 152-167.

Pouillaude, Frédéric: *Unworking Choreography. The Notion of the Work in Dance*. Oxford 2017, S. 181f.

Rainer, Yvonne: »A Quasi Survey of some 'Minimalist' Tendencies in the Quantitatively Minimal Dance Activity Midst the Plethora, or an Analysis of Trio A«. In: Copeland, Roger/ Cohen, Marshall: *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford 1983, S. 325-332.

Reale, Giovanni: *Introducción a Aristóteles*. Barcelona 1985.

—: *Aristóteles. Metafísica. Ensaio introdutório, texto grego com tradução e comentários*. São Paulo 2001.

Reale, G./ D. Antiseri: *História da Filosofia. Filosofia Pagã Antiga*. 1. Bde., São Paulo 2003.

Reich, Steven: »Notes on Music and Dance«. In: Copeland, Roger/ Cohen, Marshall: *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford 1983, S. 336-338.

Ruhsam, Martina: *Moving Matter. Nicht-menschliche Körper in zeitgenössischen Choreografien*. Bielefeld 2021.

Schäfer, Hilmar [Hg.]: *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*. Bielefeld 2016.

Schallow, Constanze: *Diskurs-Choreographien. Zur Produktivität des ‚Nicht‘ für die zeitgenössische Tanzwissenschaft*. München 2016.

—: »Manifestationen. Das ‚Nicht‘ des Tanzes und die Inszenierung der Tanzforschung«. In: Dogramaci, Burcu/ Schneider, Katja [Hgg.]: *Clear the Air. Künstler-Manifeste seit den 1960er Jahren*. Bielefeld 2017, S. 81-98.

Scruton, Roger: »Analytical Philosophy and the Meaning of Music«. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. o. Jg., Aug. 46 (1987), S. 169-176.

—: »In Search of the Aesthetic«. In: *British Journal of Aesthetics*. Jg. 47, Aug. 3 (2007), S. 232-250.

Sheets-Johnstone, Maxine [Hg.]: *Illuminating Dance. Philosophical Explorations*. Lewisburg 1984.

Siegmund, Gerald: »Konzept ohne Tanz? Nachdenken über Choreographie und Körper«. In: Reto Clavadetscher/ Claudia Rosiny

[Hgg.]: *Zeitgenössischer Tanz. Körper, Konzepte, Kulturen. Eine Bestandaufnahme*. Bielefeld 2007, S. 45-59.

Smith, Marian: *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton 2000.

Sparshott, Francis: *Off the Ground. First Steps Towards a Philosophical Consideration of the Dance*. Princeton 1988.

Spier, Steven [Hg.]: *William Forsythe and the practice of choreography. It starts from any point*. London 2011.

Suquet, Annie: »O Corpo dançante. Um laboratório da percepção«. In: Corbin, Alain/ Courtine, Jean-Jacques/ Vigarello, Georges [Hgg.]: *História do Corpo*. 3 Bde., Rio de Janeiro 2009, S. 509-540.

Tavares, Otávio Guimarães: »Ingarden e uma ontologia da obra de arte literária«. In: *Revista Estação Literária*, o. Jg., Ausg. 20 (2016), S. 85-107.

Thomasson, Amie L.: »Ingarden and the Ontology of Cultural Objects«. In: Chrudzimski, Arkadiusz [Hg.]: *Existence, Culture, and Persons. The Ontology of Roman Ingarden*. Frankfurt 2005, S. 115-136.

Van Camp, Julie C.: »A Pragmatic Approach to the Identity of Works of Art«. In: *Journal of Speculative Philosophy*. Jg. 20, Ausg. 1 (2006), S. 42-55.

—: »Identity in Dance: What Happened?«. In: *Midwest Studies in Philosophy*. o. Jg., o. Ausg. (2019), S. 1-11.

Wigman, Mary: »The Philosophy of The Modern Dance«. In: Copeland, Roger/ Cohen, Marshall: *What Is Dance? Readings in Theory and Criticism*. Oxford 1983, S. 305-307.