

Freie Universität Berlin
Institut für Theaterwissenschaft
Wintersemester 2014/15
„Körperkonzepte im Tanz“
Modul Theorie / Ästhetik
Jun.-Prof. Dr. Susanne Foellmer

**Die Ambiguität des Leibes in der Phänomenologie - Situationen von
Objektivierung, Fragmentierung und Verflüssigung in Isabelle
Schads *Collective Jumps***



Carolin Jüngst
Könneritzstraße 85, 04229 Leipzig
carolin.juengst@posteo.de
Matrikelnr.: 10323843
M.A. Tanzwissenschaft (1. FS)

Inhaltsverzeichnis

1.	Der Körper als Material – Die Choreographin Isabelle Schad im Kontext zeitgenössischer Körperkonzepte	1
2.	Eine Analyse des Körperkonzeptes in Isabelle Schads Stück <i>Collective Jumps</i> mithilfe der phänomenologischen Leib-Theorie	3
	1.1 Die Bedeutung und Ambiguität des Leibes in der Phänomenologie	3
	1.2 Die Ambiguität des Leibes im Tanz	9
	1.3 Der Körper zwischen Sub-und Objekthaftigkeit in <i>Collective Jumps</i>	13
3.	Phänomenologie und Tanz – Schnittstelle von philosophischer Theorie und künstlerischer Praxis bei Isabelle Schad	21
	Bibliographie	23
	Erklärung	26

1. Der Körper als Material – Die Choreographin Isabelle Schad im Kontext zeitgenössischer Körperkonzepte

Reflexionen über den tanzenden Körper, die seit jeher von einer, wie Huschka schreibt, „mystischen Verklärung“¹ umwoben sind, zeigen sich nicht nur in der künstlerischen Praxis selbst, sondern auch in der Theoretisierung dieser: Der Körper im Tanz wird als emotional-konnotierter zum ungreifbaren und flüchtigen Protagonisten. Gleichzeitig wird er mit Authentizität und Natürlichkeit verbunden, was sich exemplarisch in den Körperkonzepten des modernen Tanzes zeigt, die den einheitlichen, subjektiven und expressiven Körper, der in seinen Bewegungen die innere Hingabe figuriert, in den Mittelpunkt stellen.²

Vor allem seit Beginn der 1990er Jahre jedoch erfährt der Körper im zeitgenössischen Tanz eine Neubefragung, dessen Fokus sich vermehrt auf die (bewegte) Materialität des tanzenden Körpers selbst richtet.³ Der Leib wird hierbei zu einem „fragmentierte[n], oszillierende[n], mutierende[n] oder mit fragwürdigen Referenzen versehene[n] Material“⁴. Er wird zur metamorphen, sich transformierenden Gestalt, die konventionelle Codes und Zeichen in Frage stellt.⁵ Die vorherrschenden Körperkonzepte sind durchzogen vom „Anagrammatischen“⁶, vom „Topos der Zerstückelung“⁷ oder der „Inszenierung von De-oder Disfigurationen“⁸. In vielen Stücken und Performances wie Meg Stuarts *Disfigure Study*, Sasha Waltz' *Körper* (2000) oder Xavier Le Roys berühmtes Beispiel *Self unfinished* (1998) wird der Körper nicht mehr als „organische Einheit oder Residuum authentischer Erfahrung“⁹ im Zuge einer linearen, fließenden Choreographie auf die Bühne gebracht, sondern wird in seiner Körperlichkeit und Plastizität und seiner Zeichenhaftigkeit selbst zum Protagonisten.¹⁰

¹ Sabine Huschka: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002 (rowohlts enzyklopädie), S. 158.

² Vgl. Susanne Foellmer: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript, 2009 (TanzScripte, Bd. 18), S. 42.

³ Vgl. ebd., S. 12.

⁴ Ebd., S. 13.

⁵ Vgl. ebd., S. 15.

⁶ Krassimira Kruschkova: „Defigurationen. Zur Szene des Anagramms in zeitgenössischem Tanz und Performance“ In: *Corpus, Internetmagazin für Tanz, Choreographie, Performance*, 2006. URL: www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=256&Itemid=32

⁷ Stefanie Wenner: „Ganzer oder zerstückelter Körper. Über die Reversibilität von Körperbildern.“ In: Claudia Benthien/Christoph Wulf [Hgg.]: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001, S. 379.

⁸ Brandstetter zit. in: Foellmer (2009), S. 380.

⁹ Foellmer (2009), S. 14.

¹⁰ Vgl. ebd.

Methoden dieser Auseinander-Setzung oder „Techniken des Oszillierenden und Metamorphen“¹¹, wie Foellmer sie nennt, implizieren eine Fragmentierung, Hybridisierung, Multiplizierung, Dekonstruktion oder Zerrüttung des Körpers, welche allesamt auf gewisse Art und Weise die Auflösung einer vermeintlichen Einheit des Körpers, zumindest vorübergehend, anstreben.¹² Foellmer spricht hierbei sogar von einer „längst Konvention gewordene[n] Strategie im zeitgenössischen Tanz, die den Körper und seine Glieder isoliert und fragmentiert in Verdrehungen bringt und gerade kein Bild eines ganzen Körpers mehr zu präsentieren wünscht“¹³.

Auch die Choreographin Isabelle Schad vertritt in *Collective Jumps* ein Körperkonzept, innerhalb dessen sie den Körper befragt und die Frage stellt, was passiert, „when the body and its materiality is becoming the work itself“¹⁴. Ihre Auseinandersetzung richtet sich hierbei auf eingeschriebene Hierarchien in den Körper, Körper-Bilder, Identität, Individualität und Gemeinschaft und auf die Visualisierung innerer, subjektiver Prozesse.

Werden Fragen an eine Körperlichkeit gestellt und in den Vordergrund gerückt, ist dies jedoch gleichzeitig eine Befragung des Subjektes auf der Bühne und den Zuschreibungen, die dieses Subjekt erfährt. Hinführend auf die folgende Analyse wird also wichtig, inwieweit sich ein Subjekt hier konstituiert und konstruiert. Betrachtet man die Art und Weise, wie sich die ChoreographInnen dem Körper in vielen zeitgenössischen Stücken widmen, so zeigt sich, dass der Leib einer analytischen, kritischen, somit aber auch gleichzeitig, und das gilt es zu untersuchen, einer Art objektivistischen Revision unterzogen wird. Denn um den Körper zuallererst zu fragmentieren oder zu dekonstruieren – allgemeiner gesagt, in seiner Materialität zu erfassen – wird der Körper in gewisser Art und Weise immer objektiviert. Diese These jedoch ist komplex und soll in der folgenden Arbeit untersucht werden. Als Forschungsansatz dient hierfür die phänomenologische Leib-Theorie von Maurice Merleau-Ponty und in ihrer Weiterführung, die von Bernhard Waldenfels.¹⁵ Nach einer Kontextualisierung der phänomenologischen Philosophie, soll speziell auf die These genauer eingegangen werden, die sich mit dem Leib in seiner gleichzeitigen Subjekt- und Objekthaftigkeit beschäftigt. Anhand dieses Fundaments wird sich die Analyse auf

¹¹ Foellmer (2009), S. 18.

¹² Vgl. Foellmer (2009), S. 15.

¹³ Ebd., S. 297.

¹⁴ Isabelle Schad: *Body, Experience and Writing in Choreography*. In: URL: <http://www.isabelle-schad.net/>, S. 1.

¹⁵ Anm.: Zur Veranschaulichung werden hier auch einige Bemerkungen Edmund Husserls miteinbezogen, auf die sich Merleau-Ponty und Waldenfels selbst in ihren Theorie beziehen.

das Stück *Collective Jumps* von der Choreographin Isabelle Schad konzentrieren. Die wissenschaftliche Annäherung oszilliert hierbei zwischen beweglichen Blicken auf den Körper als Subjekt einerseits und den Körper als Objekt andererseits und thematisiert gleichzeitig eine mögliche Infragestellung dieser Differenzierung.

Die Frage, der in dieser Arbeit nachgegangen werden soll, behandelt, wie Subjektivierung bzw. Objektivierung des Körpers in *Collective Jumps* entsteht, welches Körperkonzept Isabelle Schad dabei, in Zusammenarbeit mit Laurent Goldring, vertritt und welche Rolle eine Reflexion anhand der phänomenologischen Theorie dabei einnimmt. Die phänomenologische Theorie soll hierbei nicht als Schablone für eine mögliche Betitelung der Arbeit als „phänomenologisch“ eingesetzt werden, sondern vielmehr als produktives Instrument und Möglichkeit der Betrachtung etabliert werden, um die Kluft zwischen einer vermeintlichen Subjekt- bzw. Objektivierung des Körpers philosophisch zu untersuchen. Durch das Heranziehen von philosophischen Texten, Theorieansätzen von TanzwissenschaftlerInnen wie vor allem Susanne Foellmer, Monica Alarcón und Sabine Huschka und Texten von und über Isabelle Schad soll ein Versuch unternommen werden, diese Theoreme in verschiedenen, teils offenen Erkenntnissen zusammenzubringen.

2. Eine Analyse des Körperkonzeptes in Isabelle Schads Stück *Collective Jumps* mithilfe der phänomenologischen Leib-Theorie

2.1 Die Bedeutung und Ambiguität des Leibes in der Phänomenologie

Im Gegensatz zu Kant oder Descartes, die in ihren Betrachtungen den Weltbezug von der Wahrnehmung, beziehungsweise vom Subjekt und seinem Bewusstsein trennen, geht es der Phänomenologie gerade um diese „Welterfahrung“ als „absolute[n] Ursprung“.¹⁶ In seiner *Phänomenologie der Wahrnehmung* beschreibt Merleau-Ponty die Welt als „natürliches[s] Feld und Milieu all meines Denkens und aller ausdrücklichen Wahrnehmung“¹⁷: die Perzeption wurzelt also in der Welt.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung* [*Phénoménologie de la perception*]. Übers. Rudolf Boehm, Berlin: de Gruyter, 1965 [1945] (Phänomenologisch-Psychologische Forschungen, Bd. 7), S. 4 f.

¹⁷ Ebd., S. 7.

Dies beschreibt er auch mit seinem Ausdruck des „Zur-Welt-Seins“¹⁸, der sich auf den Begriff der „Existenz“ bezieht und mit dem er eine Subjektivität, die sich erst in der konkreten Auseinandersetzung mit der Welt etabliert, meint. Es geht allerdings nicht um die Bestimmung oder den Sinn dieser („unausschöpfbar[en]“¹⁹) Welt, sondern um ihre Wirkung auf das Subjekt. Die Phänomenologie setzt den Fokus ihrer Theorie also nicht auf die Welt, sondern vielmehr auf den Wahrnehmenden, der „Erfahrung mit Erfahrung“ verknüpft und somit „Knotenpunkt all dieser Verknüpfungen“ ist.²⁰

Bei der Wahrnehmung, dem menschlichen Zugang zur Welt, spielt der Körper eine signifikante Rolle, denn Leib und Welt korrelieren, der Mensch kann lediglich „zur Welt sein“, indem er einen Leib besitzt. Der Leib ist Ausdruck der Existenz, „indem er sie allererst realisiert und selbst die aktuelle Wirklichkeit der Existenz ist“.²¹ Leib und Existenz („Zur-Welt-Sein“) können nicht voneinander getrennt werden, da sie sich „einander wechselseitig voraussetzen, der Leib geronnene oder verallgemeinerte Existenz, die Existenz unaufhörliche Verleiblichung ist“²². So bestimmt das Inkarniertsein im Leib die Erfahrung und Wahrnehmung in allen Hinsichten. Der Leib ist der Anker zur Welt, „Vehikel des Zur-Welt-seins“, somit der Ausgangspunkt aller Wahrnehmung.²³

Diese von der Phänomenologie vertretene kognitive Bedeutung des Körpers ist jedoch nicht unumstritten. So besteht in der Philosophie eine „Tradition, die den Leib oft nur als minderwertiges Vollzugsorgan des Geistes auffaßt“²⁴, ihn lediglich als Umschlagplatz von Reiz-Inputs betrachtet. Vor allem Descartes als Vertreter des rationalistischen Denkens gilt hier als wichtiger Verfechter dieser Auffassung. Durch die von ihm vorgenommene Unterscheidung von „res extensa“ (dem Körper entsprechend) und „res cogitans“ (dem Geist entsprechend),²⁵ wird der Körper zum bloßen Objekt reduziert. In dieser instrumentellen Vorstellung vom Körper ist er nur Träger für den Geist und ein in Handlungsprozessen beliebig einsetzbares Instrument. Die Phänomenologen widersprechen der Differenzierung von „res extensa“ und „res

¹⁸ Anm.: In der Originalfassung verwendet Merleau-Ponty den französischen Ausdruck „présence au monde“. Meist wird er mit dem Begriff des „Zur-Welt-Seins“ ins Deutsche übersetzt, wobei jedoch Abweichungen auftreten, wie beispielsweise die Bezeichnung des „Zugegen-seins-bei-der-Welt“ (vgl. auch die Anmerkung des Übersetzers in Merleau-Ponty (1965), S. 8). In der vorliegenden Arbeit erhält jedoch erstgenannter Ausdruck Priorität.

¹⁹ Merleau-Ponty (1965), S. 14.

²⁰ Ebd., S. 17.

²¹ Christian Bermes: *Maurice Merleau-Ponty zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2012, S. 83.

²² Merleau-Ponty (1965), S. 199.

²³ Vgl. ebd., S. 106.

²⁴ Bermes (2012), S. 70.

²⁵ Def. „res extensa“: Materie, „ausgedehnte[] Substanz“/ Def. „res cogitans“: Geist, „denkende[] Substanz“, „die immaterielle Innenwelt des Erkenntnissubjekts“. Aus: Astrid Wagner: »Res cogitans/res extensa«. In: Peter Prechtl/Franz-Peter Burkard [Hgg.]: *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*. 3., verb. Aufl., Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2008 [1995], S. 529.

cogitans“ und richten sich gegen die Auffassung, der Körper sei nur Objekt der Wahrnehmung oder eine „wohlgereinigte Maschine“²⁶. Die unterschiedlichen Auffassungen des Körpers führen in der phänomenologischen Theorie schließlich zur Unterscheidung zweier Termini: Körper und Leib.²⁷ Diese von Husserl gemachte Begriffsdifferenzierung findet sich auch bei Merleau-Ponty wieder, der „le corps objectif“, den objektivierten Leib und „le corps proper/le corps vécu“, den phänomenalen Leib voneinander abgrenzt.²⁸ Der vor allem in der Naturwissenschaft gebrauchte Begriff „Körper“ impliziert hierbei ein objektiveres, unspezifischeres und rein physisches Verständnis des menschlichen Körpers. Waldenfels spricht in diesem Verständnis vom „Körperding“, das beispielsweise „auch ein bloßer Flugkörper sein kann“²⁹. Dagegen zeichnet sich die phänomenologische Vorstellung des lebendigen, vergeistigten „Leibes“ als „Knotenpunkt lebendiger Bedeutungen“³⁰ durch sein „Zur-Welt-sein“ aus, da er „an der Welt einen Anhalt findet“³¹. Er wird nicht zugunsten des Geistes degradiert, sondern bekommt vielmehr den Status eines eigenständigen Mediums. Das leibliche beziehungsweise verkörperte Verständnis zur Welt ist also für die Phänomenologie vorrangig und nicht, wie bei Descartes oder in den Naturwissenschaften, nur der geistige Zugang zur Welt. Subjektivität wird nicht dem Geist, sondern dem Leib zugeschrieben. Er wird zum „Sinnstifter“³² und „Subjekt der Wahrnehmung“³³, der eine eigene Form des Verstehens mit sich bringt: „The body as subject, as experiencer, as agent, rather than the body as object, as thing experienced – this is a basic distinction missed by the Cartesian tradition.“³⁴

Trotzdem bleibt der Leib auch in der Phänomenologie ein „zweiblättriges Wesen“³⁵, wobei sich Sub- und Objekthaftigkeit anders transportieren beziehungsweise diese nur innerhalb eines beweglichen Blicks gedacht werden können.³⁶ So könne man sagen, der Leib sei einerseits weder Objekt noch Subjekt oder sei andererseits eben

²⁶ Merleau-Ponty (1965), S. 100. ; Anm.: In seinem Spätwerk grenzt sich Merleau-Ponty noch mehr von der cartesianischen Begrifflichkeit ab, indem er den Begriff vom „Fleisch“ einführt. Hierbei handelt es sich um ein transzendentes Ideal, bei dem die Stofflichkeit des Leibes als verbindendes Glied zwischen Subjekt und Objekt/Leib und Welt gilt.

²⁷ Anm.: So soll hier zwar auf die terminologische Differenzierung eingegangen werden, jedoch darauf hingewiesen werden, dass im Folgenden die Begriffe „Körper“ und „Leib“ oftmals trotzdem synonym verwendet werden, da dem jeweiligen Kontext entnommen werden kann, welcher Begriff bzw. welche begriffliche Implikation gemeint ist.

²⁸ Vgl. Merleau-Ponty (1965), S. 131.

²⁹ Bernhard Waldenfels: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. 5., verb. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013 [2000], S. 15.

³⁰ Merleau-Ponty (1965), S. 182.

³¹ Bermes (2012), S. 87.

³² Bermes (2012), S. 80.

³³ Merleau-Ponty (1965), S. 263.

³⁴ Shaun Gallagher/Dan Zahavi: *The Phenomenological Mind. An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. New York/London: Routledge, 2008, S. 136.

³⁵ Stefanie Wenner: „Mikropolitik des Kollektiven: Paarbildung.“ In: Sylvia Sasse/Stefanie Wenner [Hgg.]: *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*. Bielefeld: transcript, 2002 (Masse und Medium, Bd. 2), S. 229.

³⁶ Vgl. Merleau-Ponty (1965), S. 86.

beides: Körpersubjekt *und* Körperobjekt. Die Tanzphilosophin Monica Alarcón schreibt hierzu:

„Das Ich kann sich selbst weder in der reinen Idealität noch in der reinen Faktizität wiedererkennen: Es ist verloren zwischen zwei Bereichen, deren keinem allein es zugehört, da es gerade die Vermittlung beider darstellt und leisten muss.“³⁷

Merleau-Ponty spricht diesbezüglich von „Doppelempfindungen“.³⁸ So ist der „einheitliche Eigenleib“³⁹ „Ursprungsort von Subjekt und Objekt“⁴⁰, oder, laut Husserl⁴¹, „Träger des Ich“ und „physisches Ding“ zugleich. Denn die Hand kann beispielsweise „Berührte“ und „Berührende“, der Körper immer Sehender und Sichtbarer gleichzeitig sein.⁴² Fremd- und Eigenwahrnehmung, Innen und Außen können sich also nie decken.⁴³

Bei diesen Versuchen der Erklärung, und das gilt es zu reflektieren, scheint sich der Verdacht eines dualistischen Denkens nicht ganz aus dem Weg zu räumen. So streitet Merleau-Ponty den durch diese Unterscheidung von Subjekt und Objekt gegebenen Dualismus nicht ab, betont aber, dass dieser in der Phänomenologie nicht im Sinne von Descartes zu denken sei, da die Grundthese, der Leib bilde eine Einheit aus Körper und Geist, dabei nicht vernachlässigt werde.⁴⁴ Zwar bleibt Merleau-Ponty in sprachlicher und begrifflicher Hinsicht bei sich gegenüberstehenden Dualismen, jedoch sind dies hierbei keine sich ausschließende Dualismen und dienen nicht dem Zweck, den Leib auf fixierbare Kategorien zu reduzieren. Vielmehr etabliert sich hier eine Einheit des Leibes, die impliziert, dass der Leib in seiner Materialität quasi ein „Objekt“ ist, jedoch nie seine Innerlichkeit aufgibt und somit gleichzeitig immer Subjekt bleibt.⁴⁵ Schon die Basis, nämlich die Tatsache, dass Merleau-Ponty von keiner „an-sich-seienden Außenwelt“⁴⁶ ausgeht, sondern davon, dass der Mensch immer schon „zur Welt“ sei und nur durch seine subjektive Wahrnehmung die „Dinge“ erfassen könne, macht es nichtig, von einem klassischen Dualismus auszugehen. Das bei Descartes vorherrschende objektivierende Körper-Haben in der Relation von „Ich“ und „Welt“

³⁷ Mónica Alarcón: *Die Ordnung des Leibes. Eine tanzphilosophische Betrachtung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 7.

³⁸ Merleau-Ponty (1965), S. 118.

³⁹ Bermes (2012), S. 71.

⁴⁰ Ebd., S. 74.

⁴¹ Husserl zit. in ebd., S. 71.

⁴² Vgl. Merleau-Ponty (1965), S. 179 f. / vgl. auch Merleau-Ponty zit. in Wenner (2002), S. 227.

⁴³ Vgl. Waldenfels (2013), S. 15, 42.

⁴⁴ Vgl. Sondra Horton Fraleigh: *Dance and the lived body. A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh (Pa.): University of Pittsburgh Press, 1987, S. 12 f.

⁴⁵ Vgl. Alarcón (2009), S. 7, 171.

⁴⁶ Merleau-Ponty (1965), S. 29.

wird in der Phänomenologie zum subjektivierenden Körper-Sein.⁴⁷ Der Leib erfährt die Welt unmittelbar und muss sich keiner vorangegangenen Objektivierung unterziehen, um die Dinge wahrzunehmen und mit ihnen umgehen zu können.⁴⁸

Hierbei ist ein weiterer wichtiger Punkt innerhalb der phänomenologischen Philosophie zu nennen: die „Ständigkeit“⁴⁹ des Leibes. Er ist „ständig“, da er „immer am Rand meiner Wahrnehmung bleibt und dergestalt *mit mir ist*“⁵⁰. Der Mensch kann seiner Körperlichkeit und Verkörperung nicht entfliehen, denn es ist ihm nicht möglich, vollkommen auf Distanz von sich selbst zu gehen oder aus sich herauszutreten: „I am not conscious of my body as an intentional object. I do not perceive it; I *am it*.“⁵¹ Die durch ihn gegebene perspektivische Wahrnehmung ermöglicht es dem Leibträger erst, Gegenstände zu erfassen, ermöglicht also erst Erkenntnis. Daraus folgt jedoch zugleich, dass der Leib nie zum konstituierten Gegenstand unter anderen werden und deswegen auch nie vollständig reflektiert und definiert werden kann.⁵² Waldenfels geht in diesem Kontext noch detaillierter auf den „Selbstbezug“ des Leibes ein. Er schreibt: „Der Selbstbezug liegt noch *vor* der Unterscheidung in ein etwas, das wahrgenommen wird, und einen jemand, der wahrnimmt.“⁵³ Somit liegt der Selbstbezug zwischen bzw. sogar noch vor einer möglichen Differenzierung in ein Subjekt (das „jemand“) und ein Objekt (das „etwas“).

Trotz des permanenten Verwobenseins des Subjekts mit der Welt kann das „meditierende[] Ich“⁵⁴ die Welt dennoch von sich selbst unterscheiden und ein Bewusstsein von ihr entwickeln. Gehe man, wie oben bereits angedeutet, von einem Art Gleichgewicht aus, so impliziere dies nämlich ebenfalls ein Potenzial zu Verschiebungen hin zu einer stärkeren Objekthaftigkeit des Leibes. Gemeint ist hierbei schon die basale Tatsache, dass der Leib in gewisser Art und Weise fixiert werden muss, um überhaupt über ihn reflektieren zu können.⁵⁵ Auftreten kann dies zum Beispiel bei Krankheitsfällen, wie Merleau-Ponty es anhand seinem Fall Schneider beschreibt,⁵⁶ durch die der Körper in den Fokus rückt und sich der Kranke seiner physischen Beschaffenheit bewusst wird. Der Körper kann hier zu einer Art Objekt werden, da

⁴⁷ Vgl. Alarcón (2009), S. 34.

⁴⁸ Vgl. Merleau-Ponty (1965), S. 170.

⁴⁹ Ebd., S. 115.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Gallagher/Zahavi (2008), S. 143.

⁵² Vgl. Merleau-Ponty (1965), S. 117.

⁵³ Waldenfels (2013), S. 43.

⁵⁴ Vgl. Merleau-Ponty (1965), S. 10.

⁵⁵ Vgl. Foellmer (2009), S. 51.

⁵⁶ Anm.: Der Patient Schneider leidet aufgrund einer Verletzung am Gehirn unter „Seelenblindheit“. Die Krankheit erschwert es Schneider z.B., auf ein Körperteil zu zeigen, ohne dieses vorher taktil, also durch Berührung, wahrgenommen zu haben. (vgl. Merleau-Ponty (1965), S. 128)

Geist und Körper sich nicht mehr gegenseitig bedingen, sich die Zusammenarbeit zwischen ihnen quasi „verkompliziert“ und der Körper nicht mehr länger unbewusst der Absicht einer Handlung dienen kann.

Neben Einschränkungen durch Krankheiten führt auch die phänomenologische Reduktion zu einer Reflexion über den Leib, beziehungsweise die Bewegungsfähigkeit des Leibes, die es ermöglichen soll, dass sich der Mensch den „Gewißheiten des gemeinen Verstandes“⁵⁷ entzieht. Gemeint ist eine reflektierte Wahrnehmung, in der die gewöhnlichen Denkprozesse, Handlungen, Annahmen oder (Vor)Urteile extrahiert werden, um die Aufmerksamkeit auf das zu lenken, was normalerweise unbeachtet bleibt. Husserls Assistent Eugen Fink formuliert die Reduktion als „Erstaunen angesichts einer Welt“⁵⁸. Auch Merleau-Ponty ist der Meinung, wir müssen „von unserem Engagement zurücktreten, um es selbst als Schauspiel erscheinen zu lassen“ und „daß ein Bruch in unserem Vertrautsein mit der Welt notwendig ist, soll die Welt erblickt und ihr Paradox erfaßt werden können“.⁵⁹ Das Abstandnehmen von der Welt soll dazu führen, die „Transzendenz zu erblicken“⁶⁰ und den Leib als Leib zu begreifen. Trotzdem muss hierbei angemerkt werden, dass durch die Reduktion, die „die Welt enthüllt als befremdlich und paradox“⁶¹, der Leib zwar zu einer Art Objekt werden kann, indem diese ein Zurücktreten von der Weltverwobenheit bewirkt, dennoch bleibt immer ein Rest an „Engagement in der Welt“⁶². Deshalb argumentiert Merleau-Ponty, dass die Transzendenz letztlich nicht völlig überwunden, das eigene Bewusstsein nie ausgeschaltet und somit auch keine vollständige Reduktion erreicht werden könne.

Im Folgenden soll eine Verbindung hergestellt werden zwischen den hier zusammengetragenen Thesen und dem Stück *Collective Jumps* von Isabelle Schad, in Zusammenarbeit mit Laurent Goldring. Im weiteren Verlauf des Textes soll die These, dass die beiden Künstler in ihrem Stück ein Körperkonzept verfolgen, das zwischen Subjekt- und Objekthaftigkeit oszilliere, untersucht werden. Einerseits wird im Stück der Körper als Einheit betont, nicht nur auf der Ebene des Einzelkörpers, sondern ebenfalls auf der Ebene des Kollektivs. Die Bewegungen der TänzerInnen entstehen aus einer inneren Auseinandersetzung und folgen einem Rhythmus. Andererseits jedoch gibt es bewusst inszenierte Momente, die den Körper in seiner Einheit auflösen, seine

⁵⁷ Merleau-Ponty (1965), S. 10.

⁵⁸ Fink zit. in ebd.

⁵⁹ Merleau-Ponty (1965), S. 11.

⁶⁰ Ebd., S. 10.

⁶¹ Ebd.

⁶² Ebd., S. 11.

Materialität ausstellen und ihn in seine Teile zergliedern. Durch diese Momente wird der Körper in einen neuen bzw. anderen Kontext gesetzt, welcher eine Reflexion des Körpers, beim/bei der PerformerIn sowie beim/bei der ZuschauerIn möglich macht. Somit verweisen Schad und Goldring durch den metamorphen Körper auf der Bühne, der zwar dem Konzept des lebendigen, vergeistigten Leibes folgt, jedoch in manchem Moment zu einem Ding oder einer Art Objekt wird, genau auf diesen Dualismus.

2.2 Die Ambiguität des Leibes im Tanz

Dem Körper kann im Tanz eine Besonderheit zugesprochen werden, da er zum Bewegungsmedium wird und „Körper und Subjekt [...] im Tanz ineinander verschlungen“⁶³ sind. Für Foellmer ist der Körper zugleich „Motor von Bewegungen“ und „Organismus, der bewegt wird“.⁶⁴ Hierbei zeichnet er sich, so Huschka, immer schon durch seine „doppelte Artifizierung [...], die prozessual ineinander greift“⁶⁵ aus, indem er beides – Subjekt und Objekt – ist. Einerseits fungiert er als „Instrumentarium von Bewegung“, das den Tanz allererst visualisiert und manifestiert, andererseits ist der Körper als Subjekt gleichzeitig „Initiator von Bewegung“.⁶⁶ Huschka schreibt in diesem Kontext, bezugnehmend auf Leigh Foster, „der Körper diene als physisches Instrument einer inneren Subjektivität“⁶⁷. Sie unterscheidet zwischen der „individuelle[n], physisch strukturierte[n] sowie gesellschaftlich codierte[n] Körperlichkeit der Tänzer und ihre[r] tanztechnisch und choreographisch erwirkte[n] Gestalt“.⁶⁸ Untersucht man diese Differenzierung genauer, unterscheidet sie hierbei jedoch zwischen drei verschiedenen Dingen: a) die eigene Physis des Tänzers/der Tänzerin, b) die codierte Zeichenhaftigkeit des TänzerInnenkörpers und c) die bewegungstechnisch beeinflusste Körperlichkeit des Tänzers/der Tänzerin. Aus phänomenologischer Sicht beziehen sich alle drei Punkte lediglich auf den objektivierten Körper, den Körper in seiner reinen Materialität und vernachlässigen den lebendigen, vergeistigten Leib. Des Weiteren bestehe die „Artifizierung“ des Körpers im Tanz laut Huschka darin, dass der Körper weder „natürliche[r], individuelle[r] Körper“ sei, noch lediglich in seiner „konzeptionell

⁶³ Huschka (2002), S. 59.

⁶⁴ Susanne Foellmer: „Zwischen Entwurf und Verlust. Oszillationen von Subjekt und Körper in Bewegung.“ In: Friedemann Kreuder/Michael Bachmann/Julia Pfahl/Dorothea Volz [Hgg.]: *Theater und Subjektconstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*. Bielefeld: transcript, 2009 (Theater, Bd. 33), S. 621.

⁶⁵ Huschka (2002), S. 24.

⁶⁶ Foellmer In: Kreuder/Bachmann/Pfahl/Volz [Hgg.] (2009), S. 616.

⁶⁷ Leigh-Foster (in eigener Übersetzung) zit. in. Huschka (2002), S. 61.

⁶⁸ Huschka (2002), S. 24.

ästhetischen Erscheinung“ aufgehe.⁶⁹ Sie differenziert hier also zwischen einer subjektiven und objektiven Präsenz, wobei fraglich ist, ob das Subjektive gleichzusetzen wäre mit Begriffen wie „natürlich“ und „individuell“ bzw. das Objektive gleich einer „ästhetischen Erscheinung“ sei. Auch bei Fraleigh wird der ästhetische Sinn des Tanzes wichtig. So könne die Ambiguität des Leibes „in einem existenziell tragenden, <natürlichen> Moment“ oder einer „glücksvolle[n] Erfahrung einer Ich-Verkörperung“ überwunden werden.⁷⁰ Sich eines emotional-konnotierten Begriffs von Natürlichkeit zu bedienen und diesen als ästhetische Kategorie zu etablieren ist jedoch problematisch. Neben der generellen Frage, wann etwas überhaupt als „natürlich“ bezeichnet werden kann, ist gerade der tanzende Körper in seiner Subjektivität kein Garant für Authentizität, sondern immer schon – wie jeder andere Körper – geformt und kulturell codiert.

An anderer Stelle setzt Huschka die Mittel des Tanzes mit denen anderer Künste in Relation. Die Mittel, also vorrangig der Körper, seien hier in einer komplexeren Konstellation eingebettet. Gemeint ist Gleichzeitigkeit von Subjekt- und Objekthaftigkeit des Körpers, indem er, wie oben bereits festgestellt, zugleich Quelle und Material von Bewegung wird. Der Körper ist laut Huschka somit „ausführendes wie initiiertes Organ, Medium und Instrument, Transformator von Energien und skulpturales Gebilde, energetisches Feld und Gestalt“ und changiere „zwischen Mittelbarkeit und Unmittelbarkeit, Fremdem und Eigenem, Sprache und Sinnlichkeit, Ich und Welt, Intuition und Codierung, Ganzheit und Zerstückelung“.⁷¹ Der TänzerInnenkörper bewegt sich also immer zwischen „inneren und äußeren Kräften“⁷². Der Körper von TänzerInnen ist, und hierbei nimmt er eine besondere Stellung ein, einer viel stärkeren Objektivierung ausgesetzt, indem er bereits während den Proben durch den Choreographen/die Choreographin, der/die den TänzerInnen immer eine bestimmte tänzerische Technik vermittelt, modelliert und zu einer bestimmten Gestalt geformt wird.⁷³ Spannend wird hierbei die Tatsache, dass der/die TänzerIn gerade diese Technik, die ihm/ihr anhand eines anderen Körpers aufgezeigt wird, auf den eigenen subjektiven Körper überträgt, der jedoch wiederum „immer schon durch *Körpertechniken* überformt“⁷⁴ ist. Um sich gezielt bewegen zu können, wird der Körper

⁶⁹ Huschka (2002), S. 24.

⁷⁰ Ebd. S. 59 (bezugnehmend auf Fraleigh).

⁷¹ Huschka (2002), S. 25.

⁷² Ebd., S. 26.

⁷³ Vgl. Huschka (2002), S. 24.

⁷⁴ Foellmer (2009), S. 43.

somit quasi zum Instrument, der eine bestimmte Technik ausführt. Gleichzeitig kann diese Technik in Form von Bewegung überhaupt erst vom leiblichen Subjekt ausgehen, der diese in die eigene, subjektive Verkörperung transformiert und mit dem eigenen Körpergedächtnis⁷⁵ abgleicht.⁷⁶ Auch Evert schreibt hierzu: „Das Ausführen von Bewegungsfolgen geschieht auf der Grundlage von im Körpergedächtnis gespeicherten Tanztechniken und ihren jeweils spezifischen Methoden der Bewegungserzeugung.“⁷⁷ Laut Fraleigh erfährt der Körper einen Objektbezug, durch den er bewusst gebraucht wird. Gleichzeitig „lebt seine Subjektivierung wieder auf, die den objektivierten, instrumentellen Körpergebrauch transformiert“.⁷⁸

Ein weiterer nicht zu vernachlässigender Punkt ist die Signifikanz der Aufführungssituation, in der der tanzende Körper ausgestellt wird und seine Materialität (wenngleich eine subjektive Materialität) in den Fokus rückt, [d]enn das Artefaktische haftet dem Körper längst an, kaum ist er in die Theatersituation eingetreten“⁷⁹. Huschka schreibt hierzu:

„Körper und Subjekt sind nicht existenzieller Grund des Tanzes, sondern gleichermaßen seine Artefakte, die in ihrer ästhetischen Konstitution analysierbar, semiologisch unterscheidbare und <lesbare> Repräsentationsweisen von Welt artikulieren.“⁸⁰

Auf Merleau-Ponty beziehend, pendelt der tanzende Körper „daher immer zwischen der Dinghaftigkeit seiner Erscheinung und der Verkörperung von leiblich-gefühlten Erfahrungen“⁸¹. Hier wird ein weiterer wichtiger Punkt evident, der sich im Verhältnis von Bühne und Publikum ergibt. Für Christiane Berger ist die Wahrnehmung von Bewegung „zwischenleibliche[] Erfahrung, die sich im Austausch zwischen den Zuschauenden und den Darstellenden auf der Bühne ereigne“⁸², während gleichzeitig der Tanz dem Publikum die eigene Körperlichkeit aufzeige und den Leib beziehungsweise das Körpergedächtnis des Zuschauers/der Zuschauerin anstecke. Wortelkamp verfolgt hierbei eine andere These, denn sie ist der Meinung, dass nicht der „leibliche Mitvollzug“ für die Rückkopplung, die der/die ZuschauerIn erfährt,

⁷⁵ Anm.: Auf das Phänomen des Körpergedächtnisses kann aufgrund des begrenzten Umfangs der Arbeit nicht weiter eingegangen werden, wenngleich es in Verbindung mit der phänomenologischen Theorie gesetzt werden kann und hierbei einen spannenden Erkenntnisgewinn verspricht.

⁷⁶ Anm.: Anzumerken sei hierbei jedoch, dass sich diese Aussage jedoch nicht in gleicher Art und Weise auf alle Tanzformen anwenden lässt. So ist die Instrumentalisierung des Körpers im Ballett beispielsweise um einiges stärker als in Techniken des zeitgenössischen Tanzes.

⁷⁷ Evert zit. in Foellmer (2009), S. 43.

⁷⁸ Huschka (2002), S. 59 (bezugnehmend auf Fraleigh).

⁷⁹ Huschka (2002), S. 333 f.

⁸⁰ Ebd., S. 62.

⁸¹ Ebd., S. 25.

⁸² Berger zit. nach Foellmer (2009), S. 53.

verantwortlich ist, sondern der Abstand zwischen Publikum und Bühne, der „eine Wechselwirkung zwischen der Differenz zum Gesehenen und der sich immer wieder ereignenden Selbstvergegenwärtigung als Wahrnehmenden“⁸³ hervorruft. Führe man diese Annahme weiter, so könne man sagen, dass genau im Tanz also eine Unterscheidung von Subjekt und Objekt evident würde, vor allem im Hinblick auf die Trennung von Bühne und Zuschauerraum. Während die Bewegungen gerade aus einer Subjektivität bzw. subjektiven Körperlichkeit des Tänzers/der Tänzerin heraus entstehen, wird diese jedoch gleichzeitig auf der Bühne exponiert und der Körper und die Bewegung durch den Blick des Zuschauers objektiviert. Laurence Louppe hingegen betont, dass diese „Objekt-Subjekt-Dichotomien“ bzw. vielmehr die cartesianische Trennung von Körper und Geist im zeitgenössischen Tanz keinen Platz findet. Das Gegensätzliche findet sich vielmehr in einem „vernetzenden Gewebe“⁸⁴ wieder.

Ich möchte in diesem Kontext die These aufstellen, dass zeitgenössische ChoreographInnen, mit Verweis auf Isabelle Schad und Laurent Goldring, sich dieser Objektivierung bewusst bedienen und die Auseinandersetzung mit der körperlichdinglichen Materialität hierbei einen höheren Stellenwert einnimmt. Gehe man noch einen Schritt weiter, könne man sagen, dass die Subjektivierung der mystischen Ästhetik, evoziert durch den Sich-Bewegenden und die Flüchtigkeit seiner Bewegungen, in Korrelation mit einer Objektivierung tritt, indem der/die TänzerIn als ein/-e „Sich-Präsentierende/-r“ auf die Bühne tritt, deren Bewegungen verlangsamt oder sogar gestoppt werden und dabei skulptural in Szene gesetzt werden. Das hierdurch inszenierte Changieren der Körperdarstellungen in *Collective Jumps* macht den Körper also zum Sub- und Objekt zugleich. Als Subjekt fusioniert er sich im Einzelkörper sowie im Kollektivkörper, zum Objekt wird er durch die Fragmentierung, die den Körper in einen neuen Kontext setzt und seine Materialität dabei gleichzeitig in den Fokus rücken lässt. Im Folgenden soll untersucht werden, welche Strategien angewendet werden, um den Blick auf Körper, im phänomenologischen Sinne, zwischen einer Subjekt- und Objektivierung oszillieren zu lassen.

⁸³ Wortelkamp zit. nach Foellmer (2009), S. 54.

⁸⁴ Louppe zit. nach Foellmer (2009), S. 44.

2.3 Der Körper zwischen Sub- und Objekthaftigkeit in *Collective Jumps*

Wie in vielen anderen Stücken des zeitgenössischen Tanzes – exemplarisch dafür steht Xavier Le Roys *Self unfinished* (1998) – rückt auch die Choreographin Isabelle Schad die Erforschung der Materialität des Körpers, danach, was es ist, das sich da bewegt, in den Fokus ihrer Arbeiten. In Stücken wie *Unturtled* (2009) oder *Der Bau* (2013) wird der Körper der Tänzerin zum Ausgangspunkt der Auseinandersetzung. Sein Umriss und seine Anatomie verlieren an Schärfe, werden unkenntlich; der Körper auf der Bühne formt und transformiert sich, stellt sich in kontinuierlichen Blähungen, Dehnungen und Schrumpfungen dar.⁸⁵ Ein vermeintliches Körpersubjekt wird in Frage gestellt, in einen unkonventionellen Kontext gesetzt. Foellmer beschreibt die Körper als „amöbenhafte Gestaltungen, in denen kaum noch anthropomorphe Gliederungen auszumachen sind“⁸⁶.

Diese „Faszination am eigenen Körper als materiellem und zugleich empfindendem ‚Gegenstand‘“⁸⁷, als Subjekt und Objekt zugleich, thematisiert Schad auch in ihrem Stück *Collective Jumps*, in dem sie, wie bereits in anderen Stücken, mit dem bildenden Künstler Laurent Goldring zusammenarbeitet. Die Tänzerin und Choreographin Isabelle Schad, aus dem Ballett kommend, hat sich einer Praxis zugewendet, in der sie sich vor allem mit Körpertechniken wie der japanischen Kampfkunst Aikido und dem Body-Mind-Centering auseinandersetzt. Der aus der Philosophie und bildenden Kunst stammende Künstler Laurent Goldring hingegen beschäftigt sich in seinen Arbeiten mit Visualisierungstechniken des Körpers und dem Bild an sich. In diesem Kontext muss auf eine Besonderheit der Kollaboration hingewiesen werden, die in einer Trennung der Herangehensweisen innerhalb des Produktionsprozesses besteht. Während Laurent Goldrings Perspektive in den Proben durch das Auge der Kamera bestimmt ist und er aus einer objektiven Perspektive das Geschehen kommentiert, arbeitet Isabelle Schad auf bewegungstechnischer Ebene mit den TänzerInnen und baut seine Einwürfe in die choreographisch-tänzerische Arbeit mit ein.⁸⁸

So betont Isabelle Schad, dass das gemeinsame Arbeiten letztlich besser funktioniert, je mehr beide bei ihrem Blick und ihrer Perspektive bleiben.⁸⁹ Bedingt durch diese Zusammenarbeit des Künstler-Duos, dem jeweils unterschiedlichen Fokus der beiden

⁸⁵ Vgl. Foellmer In: Kreuder/Bachmann/Pfahl/Volz [Hgg.] (2009), S. 616.

⁸⁶ Ebd., S. 617.

⁸⁷ Ebd., S. 618.

⁸⁸ Anm.: So fließen hier eigene Notizen aus einem Gespräch mit Isabelle Schad ein, das am 11.02.2015 stattfand.

⁸⁹ Vgl. Isabelle Schad: *Body, Experience and Writing in Choreography*. In: URL: [http:// www.isabelle-schad.net/](http://www.isabelle-schad.net/), S. 4.

Künstler und zudem der TänzerInnen und dadurch bereits in den Proben vorhandenem subjektiven (aus einer Produktionsperspektive) und objektiven (aus einer Rezeptionsperspektive) Blick, zeigt das Stück *Collective Jumps*, das hier im Mittelpunkt der Betrachtung stehen soll, prozessuale Strategien einer Subjekt- bzw. Objektivierung der TänzerInnenkörper, die im Folgenden untersucht werden sollen.

Im Stück sieht der Zuschauer 16 PerformerInnen, die sich in verschiedenen Formationen auf der Bühne bewegen, teils senkrechte Linien bilden, oder sich in Paaren auf- und voneinander wegbewegen. Wie Bienenschwärme bewegen sich die Gebilde wabernd durch den Raum, schneller und langsamer werdend. Die Bewegungen gehen ineinander über, passieren kontinuierlich. Paare fügen sich zusammen und lösen sich wieder voneinander. Von Zeit zu Zeit löst bilden sich dabei Bilder heraus, die wie Assemblagen aus Körperteilen wirken. Dann, fast unmerklich, fügen die Körper sich wieder zusammen. Der Knoten löst sich, es bilden sich netzartige Strukturen. Die Paare finden wieder zusammen, halten sich, geben Gewicht ab und schwanken gemeinsam hin und her bis die TänzerInnen schließlich, in einem Haufen von sich bewegenden Körperteilen, in der Dunkelheit verschwinden.

Die Bewegungen, die hier vor allem im ersten Teil der Beschreibung geschildert werden, sind stark informiert von Isabelle Schads Beschäftigung mit dem Body-Mind-Centering und der Embryologie. Im BMC erfährt die Vorstellung eines ganzheitlichen Körpers eine große Bedeutung. Er wird in dieser Körpertechnik nicht als ein mechanisches Instrument verstanden, sondern vielmehr als Subjekt, das durch die Gesellschaft beeinflusst ist und eine persönliche und körperliche Biographie hat. So wird hier bereits der Bezug zur Phänomenologie deutlich, indem der Leib, und nicht der instrumentelle Körper als Ausgangspunkt verstanden wird. Isabelle Schad arbeitet mit den TänzerInnen, indem sie diese Bewegungen aus dem Inneren entdecken und hieraus generieren lässt. Dabei orientieren sie sich an imaginären, fluktuierenden Bildern wie beispielsweise dem Verlauf der Meridiane oder der Lymphflüssigkeit.⁹⁰ Hier finden auch embryonale Entwicklungsbewegungen ihren Eingang wie die Entstehung der Zellmembranen oder die Entwicklung von Ekto-, Ento- und Mesoderm, worauf später noch näher eingegangen werden soll. Das BMC basiert also auf ganz anderen Prämissen als beispielsweise das Ballett, bei dem die Bewegungen der TänzerInnen „visuell

⁹⁰ Vgl. „Isabelle Schad im Gespräch mit Gabriele Wittmann“ In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*. Progr., Berlin: HAU Hebbel am Ufer (HAU 2), Spielzeit 2014/2015, Prem. 28.11.2014, S. 7.

synchronisiert[]⁹¹ sind und über eine rein äußerliche Überprüfung entstehen. Obwohl sich zwar viele ChoreographInnen dem BMC als somatische Körperbewusstseinspraxis bedienen, findet diese jedoch normalerweise nicht explizit ihren Ausdruck auf der Bühne.⁹² Schad jedoch interessiert genau die Form solcher Praxen, die eine Schnittstelle von Imagination und Visualisierung aufweisen, und geht choreographisch und bildnerisch damit um.⁹³ So fließen Erkenntnisse der Embryologie, die die Kulturwissenschaftlerin Janina Wellmann in Bezug auf den Begründer der modernen Embryologie Caspar Friedrich Wolff etabliert, in die choreographische Arbeit mit ein. Wellmann schreibt mit Bezug auf Wolff:

„[...] the episteme of rhythm framed as a continuous movement or flow, which at the same time is an ordered and controlled movement composed of several components or sub-movements. It is the ability to structure the flow in various ways by alternating the order of the sub-movement“⁹⁴

Der Rhythmus basiere also auf kontinuierlichen Bewegungen (ohne großen Akzente), die nicht zufällig sind, sondern durch „sub-movements“ strukturiert und kontrolliert werden. So impliziert dies zwei Ebenen, die sich ebenfalls in einem ständigen Wechselspiel in *Collective Jumps* wiederfinden: die Ebene des Einzelkörpers als „sub-movement“ einerseits und die Kontinuität und der Rhythmus, welcher durch den Kollektivkörper Formen schafft, andererseits.⁹⁵ So könne man auch den Kollektivkörper als Organismus definieren, der sich immer wieder durch Wiederholungen und Variationen aktualisiert.⁹⁶ In Wellmanns Lektüre von Wolffs Theorie nennt sie hierbei drei Momente, die im Wechselspiel die Entwicklung des Embryos prägen: „repetition, pulsation, and spiral motion“⁹⁷. Durch die Wiederholung wird Kontinuität geschaffen und das Subjekt (als Einzelner sowie als Kollektiv) immer wieder konstituiert und neu geschaffen.⁹⁸

Ein wichtiger Punkt in Wolffs Theorie ist zudem das Wechselspiel von „flow“/„movement“ und „solidification“/„standstill“.⁹⁹ Für ihn können die Entwicklung des Subjekts und alle lebensnotwendigen Prozesse auf genau diese Pausen, diese

⁹¹ „Isabelle Schad im Gespräch mit Gabriele Wittmann“ In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 7.

⁹² Foellmer In: Kreuder/Bachmann/Pfahl/Volz [Hgg.] (2009), S. 622.

⁹³ Schad: *Body, Experience and Writing in Choreography*, S. 2 / vgl. auch „Isabelle Schad im Gespräch mit Gabriele Wittmann“ In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 7.

⁹⁴ Janina Wellmann: „Folding into Being. Early Embryology and the Epistemology of Rhythm.“ In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 20 (bezugnehmend auf Wolff).

⁹⁵ Vgl. Isabelle Schad: „Collective Jumps (Upon reading Hannah Arendt: On Revolution)“ In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 13.

⁹⁶ Vgl. Wellmann In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 20. / vgl. auch „Isabelle Schad im Gespräch mit Gabriele Wittmann“ In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 9.

⁹⁷ Wellmann In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 20 (bezugnehmend auf Wolff).

⁹⁸ Vgl. Hana Erdman: „Subjectivity and Individuality: Notes from the Inside“ In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 10.

⁹⁹ Wellmann In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 21 (bezugnehmend auf Wolff).

Unterbrechungen in der Kontinuität der Bewegungen zurückgeführt werden. Der Rhythmus der Bewegungen bestimmt dabei die jeweilige Struktur, die sich formt. So produziert ein langsamer „flow“ eher regelmäßige Strukturen, wohingegen der Wechsel von „flow“ und „stagnation“ unregelmäßige Zellmembranen schafft.¹⁰⁰ Diese Pausen zwischen Weiterführung und Abweichung im Zyklus der Entwicklung implizieren somit eine konstante Wiederherstellung der rhythmischen Ordnung, die den Organismus im Gleichgewicht hält.¹⁰¹ Dass die Unterbrechung von Bewegung hier also eigentlich Entwicklung bedeutet zeigt jedoch gleichzeitig sein Paradox auf. Wellmann fragt in diesem Zusammenhang nach der Bedeutung von Bewegung und kommt zu dem Schluss, dass Bewegung gefühlt, wahrgenommen und inkorporiert ist, letzten Endes jedoch das ist, dessen Registrierung nur indirekt möglich ist, nämlich nur im „Dazwischen“.¹⁰² Genau hiermit setzt sich Isabelle Schad zusammen mit Laurent Goldring in der Arbeit *Collective Jumps* auseinander: Die Unterbrechung der subjektiv generierten Bewegung, die in einer vermeintlichen Objektivierung des Körpers mündet, jedoch im gleichen Moment wieder in Bewegung übergeht. Strategien einer Visualisierung und vermeintlichen Objektivierung setzen genau dort an, nämlich in den stakkatohaften Zäsuren in der Rezeption, in denen die Flüchtigkeit der Körper, der Rhythmus und die Kontinuität der Bewegungen unterbrochen oder zumindest fast zum Stillstand gebracht werden und sich klare Formen und Umrisse von Körperteilen herausstellen.

Im Stück bildet die Subjektivität des Einzelnen bzw. die subjektive Einheit des Kollektiven den Ausgangspunkt der Bewegungen. Innerhalb des Kollektivs, das durch seine Individuen bestimmte Formen schafft, wird dabei die Eigenwertigkeit der TänzerInnen gewahrt. In Ablehnung totalitärer Gesellschaftssysteme und gleichzeitigem kritischem Bezug auf die Vorstellung des Individuums im Kapitalismus, versuchen die PerformerInnen weder, sich um jeden Preis selbst zu verwirklichen, noch in einer kollektiven Einheit aufzugehen.¹⁰³ So bewegen sich die TänzerInnen in *Collective Jumps* in ihrem eigenen Rhythmus, also nicht völlig synchron, vermeiden Synchronizität jedoch nicht.¹⁰⁴ Der subjektive Rhythmus gilt hierbei als Ausgangspunkt,

¹⁰⁰ Wellmann In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 21 (bezugnehmend auf Wolff).

¹⁰¹ Vgl. ebd., S. 23.

¹⁰² Vgl. ebd.

¹⁰³ Vgl. Gabriele Wittmann: „Probenbesuch“ In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 4 f. / vgl. auch „Isabelle Schad im Gespräch mit Gabriele Wittmann“ In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 8.

¹⁰⁴ Vgl. „Isabelle Schad im Gespräch mit Gabriele Wittmann“ In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 8. / Anm.: Isabelle Schad unterscheidet in diesem Zusammenhang Synchronizität von Synchronisation, da Synchronizität zwar auf miteinander verbundene Handlungen verweist, die jedoch nicht in einem linearen, passiven und ausschließenden Sinn zu denken sind.

indem er – bei gleichzeitiger Sensibilität für die Gruppe – die Form des Kollektiv überhaupt erst schafft.¹⁰⁵ Der Kollektivkörper in *Collective Jumps* ist ein fluides, sich wandelndes Gebilde, das aufgrund der Subjektivität nie depersonalisiert wirkt. Bezugnehmend auf die Phänomenologie und den Dialog zwischen TänzerInnen schreibt auch Monica Alarcón:

„Ein Dialog oder eine Kommunikation zwischen Personen impliziert, dass jeder Einzelne sich selbst, den Anderen und die Mitteilung unterscheidet und aufeinander bezieht. Das bedeutet, dass der eigene Leibkörper, sowohl als materieller wie auch als persönlicher, vermittelnde Instanz zwischen Ich und Du in der gemeinsamen Welt ist. Ausschlaggebend [...] sind das Bewusstsein der Bewegungen der eigenen Glieder und deren Impulse.“¹⁰⁶

Die vom BMC informierte Tanztechnik fordert die Subjektivität der TänzerInnen und gesteht ihnen eine große individuelle Freiheit zu, indem aus dem Körpergedächtnis heraus affektive Erinnerungen oder Bilder in Bewegung transformiert werden.¹⁰⁷ In diesem Kontext bevorzugt Isabelle Schad den Begriff der „Subjektivität“ gegenüber dem einer „Individualität“, da Ersteres zwar Platz für individuelle Freiheit schafft, jedoch den „Anderen“ mitdenkt und nicht ausschließt.¹⁰⁸ Die Tänzerin Hana Erdman schreibt:

„How do we interpret material during rehearsals? We approach it subjectively in terms of amplitude, duration, spatial orientation, relationship to one another, shape of our specific body, attention to a specific body part.“¹⁰⁹

Die Körper der TänzerInnen bewegen sich langsam in *Collective Jumps*, werden im Sinne fortwährender Veränderung als sich stets entwickelnde und im Werden begriffene Subjekte auf die Bühne gebracht. Die Strategien einer Subjektivität zeigen sich hierbei einerseits im einzelnen Leib, der aus phänomenologischer Sicht ein vergeistigter, lebendiger Körper ist und Bewegungen auf Basis eigener Vorstellungen hervorbringt. Andererseits findet auch eine Subjektconstitution durch den Kollektivkörper statt, indem er als Gewebe, als Einheit einzelner Körper Entwicklungsprozesse sichtbar macht und die Bilder auf der Ebene des Kollektiven transportiert. Das Körperkonzept in *Collective Jumps* basiert auf der Idee der Subjektwerdung in einem frühen Stadium, in dem die Subjekte im Werden begriffen sind, der Körper und seine Systeme noch Teil einer Zellsubstanz sind und „prinzipiell erst einmal offen ist, welche Zelle zu welcher

¹⁰⁵ Vgl. „Isabelle Schad im Gespräch mit Gabriele Wittmann“ In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 8. / vgl. auch Erdman In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 10 f.

¹⁰⁶ Alarcón (2009), S. 122.

¹⁰⁷ Vgl. Erdman In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 10.

¹⁰⁸ Vgl. ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

Schicht wird – Endoderm [sic!], Ektoderm oder Mesoderm“¹¹⁰. Dies impliziert zugleich, dass der Körper und seine Teile sich noch keiner Hierarchie, und somit auch noch keinem Normsystem unterworfen haben.¹¹¹ Indem Schad und Goldring die dynamischen, kontinuierlichen Bewegungen von Zeit zu Zeit unterbrechen und die einzelnen Glieder in den Fokus rücken, lösen sie eine vermeintliche Einheit auf, befreien die Glieder aus dem gewohnten Körpersystem und machen somit auf die Hierarchie aufmerksam und hebeln sie aus. Hier werden die subjektzentrierten Bewegungen also in Bilder und somit in eine Repräsentationslogik transformiert. Der subjektive Blick und Impuls der TänzerInnen wird zur Voraussetzung für die Bilder, die jede/-r Einzelne und das Kollektiv bildet. Indem jede/-r TänzerIn in seinem eigenen Rhythmus bleibt und dabei gleichzeitig das produzierte visuelle Bild reflektiert, findet also bereits ein Oszillieren zwischen subjektivem und objektiviertem Blick innerhalb der PerformerInnen statt. Hana Erdman berichtet:

„I divide my attention between what I feel, what is produced visually and what possible connotations the images might have. I negotiate what I produce as an image and what I experience, allowing it to inform the movement and its transformation.“¹¹²

Auch Isabelle Schad betont, dass das „sinnlich-erfahrbare Empfinden“ der TänzerInnen (auf der Ebene des Einzelnen sowie als Kollektiv) „nicht nur ein Innerliches“ ist, sondern es auch darum geht „wie das Innere sich im Äußeren ausdrückt, also welche Form(en) tatsächlich entstehen, und wie sie sichtbar werden“.¹¹³ Sie spricht in diesem Kontext auch von einer „Problematik der Sichtbarmachung“¹¹⁴, denn die Empfindungen im Inneren treten oftmals nur sehr verschwommen an die Oberfläche, also in die visuelle Sphäre. Diese Aussage Schads zeigt ebenfalls, dass das Thema der Visualisierung, der Verbildlichung und somit auch der Objektivierung in den Fokus der Auseinandersetzung rückt. Dies soll im Folgenden anhand einer gewählten Szene¹¹⁵ näher untersucht werden.

Gegen Ende des Stücks treten die 16 PerformerInnen nacheinander aus der senkrechten Linie heraus und richten ihren Blick auf das Publikum, während ihre Körper rhythmisch hin- und her schwanken. Schließlich heben einige von ihnen die Arme und später ebenfalls das Bein und nähern sich dadurch einer Pose, die entweder

¹¹⁰ Vgl. „Isabelle Schad im Gespräch mit Gabriele Wittmann“ In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 7.

¹¹¹ Vgl. ebd.

¹¹² Erdman In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 11.

¹¹³ „Isabelle Schad im Gespräch mit Gabriele Wittmann“ In: Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 6.

¹¹⁴ Ebd.

¹¹⁵ Isabelle Schad [Choreogr.]: *Collective Jumps*, private Videoaufz., HAU Hebbel am Ufer (HAU2), Berlin, o.A., TC: ca. 35:00 – ca. 48:00.

alleine oder mit einem Partner ausgeführt und immer länger gehalten wird bis ein Moment des kollektiven (fast erreichten) Stillstands entsteht. Bereits hier wird ein Bild geschaffen, das durch den gestreckten Arm und das angewinkelte Bein den Fokus auf die Körperteile setzen lässt. Dies wird noch verstärkt durch die Kleidung, die lediglich die nackten Arme und Beine zeigt. In den darauffolgenden Minuten setzen und legen sich die TänzerInnen in eine horizontale Linie am vorderen Bühnenrand, verdecken teils ihren Torso und ihr Gesicht mit Armen und Beinen, bewegen ihre eigenen sowie die benachbarten Extremitäten in wiederholenden Formen. Die Beine übereinander gelegt, liegen die TänzerInnen schließlich auf dem Boden, die Bewegungen werden langsamer. Der Blick des Zuschauers/der Zuschauerin wird, noch verstärkt durch die Einstellung des Lichts, auf die wabernden Körperteile gerichtet.

In solchen Momenten wirkt der präsentierte Körper fragmentiert, seine Teile wie Fremdkörper, die im ersten Moment nicht mehr eindeutig einem Subjekt zugeordnet werden können. Durch die Bühnensituation noch verstärkt, erscheinen die Körper wie flüchtige Skulpturen, oder wie in einem Videostill. So schwingen, wie Gabriele Wittmann beschreibt „Dutzende nackter Gliedmaßen, Arme und Beine, ein jedes für sich, in seiner eigenen Zeit. Und doch zusammen: Ein ganzes Bild“¹¹⁶. Aus der Bewegung heraus werden Körper-Bilder geformt, in denen die Körperteile nicht mehr in einem einheitlichen, körperlichen System gedacht, sondern in einen Kontext gesetzt werden, in dem der Körper in seiner Materialität zum fremden Objekt und somit zur Reflexionsfläche wird. So wird der Körper in *Collective Jumps* zwar als quasi organische Einheit und durch die Techniken des BMC verstärkt als Ort authentischer Erfahrung dargestellt, jedoch ist der Körper durch seine Präsentation auf der Bühne gerade dann Zuschreibungspraxen enorm ausgesetzt und wird in gewisser Art und Weise immer schon objektiviert und in seiner Zeichenhaftigkeit ausgestellt. Dieser Wechsel von Subjektivität und Objektivität wird in *Collective Jumps* geradezu ausgespielt. Einerseits wird das Körperlich-Individuelle, das Innerlich-Subjektive Empfinden von Bewegungen und ebenfalls die Negation von Hierarchisierung und Objektivierung betont. Andererseits wird die Objektivierung regelrecht inszeniert, indem in „skulpturale[n] Arrangements“¹¹⁷ der Körper bewusst zum „Objekt laborartiger Experimente am Material“¹¹⁸ wird. Durch diese Diskrepanz wird gleichermaßen der Status des Objekts sowie des Subjekts thematisiert. So kann sich der

¹¹⁶ Wittmann In: : Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*, Progr., S. 5.

¹¹⁷ Foellmer (2009), S. 162.

¹¹⁸ Ebd., S. 199.

Körper einerseits einer Objektivierung auf der Bühne nicht entziehen und wird paradoxerweise gerade durch die betonte Individualität der TänzerInnen und ihrer Bewegungen zur Oberfläche für Projektion, Vergleich und Wertung. Andererseits bildet der Körper in manchen Momenten fragmentarische Figuren, die sich in permanenten Wandlungen befinden und die Einheitlichkeit zugunsten von Übergangsgebilden verlassen, womit auch „auf den gefährdeten Status des Subjekts“¹¹⁹ verwiesen wird.

In *Collective Jumps* kann die Darstellung einzelner Körperfragmente und somit einzelner körperlicher Objekte also auch als Verweis auf das Subjekt als Einheit, den Körper als Subjekt gelesen werden. In kurzen Moment der Bildhaftigkeit wird der Körper in seine Bestandteile zerlegt, fragmentiert dargestellt, auf ein körperliches Ding-Sein reduziert, um darauf zu verweisen und im nächsten Moment zu zeigen, dass dieser unauflösbar miteinander verbunden ist und nur als Subjekt überhaupt besteht.

So oszilliert der Körper zwischen fest und flüssig, wird als kurzzeitig Formbildender und sich ständig in Bewegung Befindender dargestellt. Bilder entstehen, die sich immer schon wieder verflüssigen und den Blick nicht ruhen lassen, sondern ihn umlenken auf neue Transformationen und Gebilde amöbenhafter Gestalten. So wird zwar das Skulpturale und das Ikonographische und somit eine pikturale Qualität in kurzen Momentaufnahmen herausgefordert, jedoch hört der Rhythmus und der Fluss der Bewegungen nie auf und die Körper erreichen nie den völligen Stillstand. Die temporären Bilder lösen sich zugunsten einer organischen Leib-Einheit immer wieder auf. Schad und Goldring stellen in *Collective Jumps* das verschwommene Dazwischen dar, zwischen Bewegung und Stillstand und überlagern damit Ebenen der Subjektivierung und Objektivierung des Körpers. In *Collective Jumps* wird somit untersucht, wie sich der Körper als Mittler zwischen Subjekt und Objekt konstituiert. Das Künstler-Duo verweigert sich einer Geschlossenheit und thematisiert den Körper eben gerade in seiner (phänomenologischen) Leib-Haftigkeit und Ambiguität. Der Körper in *Collective Jumps* versteht sich als „lebendige[r], vergeistigte[r] Leib[.]“ (vgl. S. 5) und schreibt sich somit den Status des Subjekts zu – als Ausgangspunkt und Ausdruck der Existenz, als „Sinnstifter“ und „Vehikel des Zur-Welt-Seins“ (vgl. S. 4, 5). In den Versuchen einer Objektivierung des Leibes kann er seiner Subjektivität somit nie entfliehen und dadurch nie vollständig zum Objekt werden. Er ist also gerade nicht

¹¹⁹ Foellmer In: Kreuder/Bachmann/Pfahl/Volz [Hgg.] (2009), S. 624.

im cartesianischen Sinne eines auf seine Materialität reduzierten Körpers zu verstehen (vgl. S. 4 f.). Trotzdem zeigen Schad und Goldring Strategien einer Objektivierung auf innerhalb dessen sich das Subjekt in einer Art Objekthaftigkeit selbst und die Körper um sich herum wahrnimmt und reflektiert. Die TänzerInnen oszillieren zwischen bewegtem (Quasi-)Objekt und bewegt-werdendem Subjekt. Somit könne man sagen, findet hier ein Versuch der phänomenologischen Reduktion, also der Versuch Abstand zu nehmen, um die „Transzendenz zu erblicken“ (vgl. S. 8) innerhalb einer choreographisch-künstlerischen Auseinandersetzung statt. Dabei zeigen sie auch, dass – wie Merleau-Ponty bemerkt – immer ein „Rest an ‚Engagement in der Welt‘“ (vgl. S. 8) bleibt, der Leib als Körper-Ding also immer etwas Unabgeschlossenes bleibt und lediglich einen temporären Objektstatus erhalten kann. Dem Abschluss der hier vorgelegten Untersuchung soll ein Zitat von Stefanie Wenner dienen, das die Ambiguität des Leibes und die Reflexion darüber noch einmal hervorkehrt:

„Die Reversibilität von Körperbildern zeigt, dass Körper im Zwischenraum der Oszillation von Körperbildern oder in den Schattierungen des Graus der Dämmerung von Erkenntnis offen zutage liegen und gerade hierin verborgen bleiben.“¹²⁰

3. Phänomenologie und Tanz – Schnittstelle von philosophischer Theorie und künstlerischer Praxis bei Isabelle Schad

Indeed, within dance studies, phenomenology is often considered valuable precisely insofar as it responds to a need, to describe concrete lived human life, without forcing it through a methodological framework, or reducing it to a series of inner psychic experiences or conceptual abstractions'.¹²¹ (Anna Pakes)

Das Grundkonzept der Phänomenologie, sich deskriptiv, aus einer verkörperten „Ich-Perspektive“ den Phänomenen zu nähern, kann in der Tanzwissenschaft durchaus, wie bereits im Zitat deutlich wird, eine Anwendung finden. Bei der Anwendung von Phänomenologie muss allerdings berücksichtigt werden, dass es sich hierbei nicht per se um eine empirische Disziplin oder Methode handelt, sondern vielmehr um eine Philosophie, deren Theorie in ihrer Komplexität und Fülle beachtet und bedacht werden muss. Der in dieser Arbeit verwendete Zugang zu Phänomenologie legt deshalb seinen

¹²⁰ Wenner (2001), S. 379.

¹²¹ Anna Pakes: »Phenomenology and Dance: Husserlian Meditations«. In: *Dance Research Journal*. Ausg. 43, Nr. 2 (2011), S. 36.

Schwerpunkt nicht, wie zum Teil in der Rezeptionsforschung, auf die methodische Modifikation, sondern demonstriert eine schwerpunktmäßig philosophische Herangehensweise.

So erweist sich die Phänomenologie vor allem innerhalb Betrachtungen des zeitgenössischen Tanzes als eine produktive Perspektive auf die häufig anzutreffende Befragung des Körpers in seiner Materialität. Besonders durch Isabelle Schads Ansatz ergibt sich hierbei eine fruchtbare Schnittstelle, die eine Darstellung des Körpers auf der Bühne anstrebt, die zwischen einer Subjekt- und Objektivierung oszilliert. Indem der Leib eine wichtige Position einnimmt und Ausgangspunkt aller Wahrnehmung ist, wird gleichzeitig die Materialität und das materielle Potenzial des Körpers reflektiert.

Die vorliegende Arbeit zeigt, wie die – im Titel bereits angelegten – Situationen von Objektivierung, Fragmentierung und Verflüssigung in Isabelle Schads Stück *Collective Jumps* zustande kommen und fächert auf, wie und in welchen Momenten der Körper von einer Subjekthaftigkeit in einen temporären Objektstatus übergehen kann.

Indem sich die ausgewählten Aspekte in einer ständigen Neubefragung des Körpers situieren, wird der Körper gleichzeitig als Subjekt und Objekt dargestellt. So nimmt der Leib in der Phänomenologie eine Stellung ein, die ihm als Ausgangspunkt für die Wahrnehmung der Welt eine große Bedeutung zuschreibt. So kann der Leib in dieser Betrachtung nie zum Instrument, zum Handlanger des Geistes und somit nie vollständig zum Objekt werden. Er kann jedoch in einer Art Objekthaftigkeit zum Gegenstand der Reflexion werden. Wie die Arbeit gezeigt hat, geht auch Isabelle Schad in ihrem Stück *Collective Jumps* von einer solchen Leib-Konzeption aus oder lässt sich zumindest damit produktiv in Verbindung setzen. So geht es Schad nicht darum, den Körper entweder einer Sub- oder Objekthaftigkeit zu unterwerfen, sondern gerade darum, eine Symbiose aufzuzeigen und den Leib, wie in der Phänomenologie, als Subjekt und Objekt gleichzeitig zu begreifen.

Abschließend lässt sich feststellen, dass das von Isabelle Schad verwirklichte Körper- und Bewegungskonzept in *Collective Jumps* viele Parallelen zur phänomenologischen Leib-Theorie aufweist und die philosophische Herangehensweise dieser Arbeit durchaus einem Erkenntnisgewinn über ihre künstlerische Arbeit dient. Zwar können die phänomenologischen Thesen aufgrund ihrer theoretischen und abstrakten Ausrichtung nicht als Analysewerkzeug benutzt werden, dennoch findet die philosophische Theorie durch die hier vorgenommene Betrachtung ihren Widerschein auf der praktischen Ebene.

Bibliographie

Videoaufzeichnung

Isabelle Schad [Choreogr.]: *Collective Jumps*, private Videoaufz., HAU Hebbel am Ufer (HAU2), Berlin, o.A.

Literatur- und Internetquellen

Alarcón, Mónica: *Die Ordnung des Leibes. Eine tanzphilosophische Betrachtung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009.

Baxmann, Inge/Göschel, Sebastian/Gruß, Melanie/Lauf, Vera [Hgg.] : *Arbeit und Rhythmus. Lebensformen im Wandel*. München: Wilhelm Fink, 2009 (Wissenskulturen im Umbruch, Bd. 3).

Benthien, Claudia/Wulf, Christoph [Hgg.]: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2001.

Bermes, Christian: *Maurice Merleau-Ponty zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2012.

Brandstetter, Gabriele/Brandl-Risi, Bettina/van Eikels, Kai [Hgg.]: *Schwarm(E)Motion. Bewegung zwischen Affekt und Masse*. Freiburg im Breisgau: Rombach, 2007.

Dällenbach, Lucien/Hart Nibbrig, Christiaan L. [Hgg.]: *Fragment und Totalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984 (Neue Folge, Bd. 107).

Foellmer, Susanne: *Am Rand der Körper. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript, 2009 (TanzScripte, Bd. 18)

Fraleigh, Sondra Horton: *Dance and the lived body. A Descriptive Aesthetics*. Pittsburgh (Pa.): University of Pittsburgh Press, 1987.

Gallagher, Shaun/Zahavi, Dan: *The Phenomenological Mind. An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. New York/London: Routledge, 2008.

Huschka, Sabine: *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2002 (rowohlts enzyklopädie).

Kreuder, Friedemann/Bachmann, Michael/Pfahl, Julia/Volz, Dorothea [Hgg.]: *Theater und Subjektkonstitution. Theatrale Praktiken zwischen Affirmation und Subversion*. Bielefeld: transcript, 2009 (Theater, Bd. 33).

Kruschkova, Krassimira: „Defigurationen. Zur Szene des Anagramms in zeitgenössischem Tanz und Performance“ In: *Corpus, Internetmagazin für Tanz, Choreographie, Performance*, 2006. URL: www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=256&Itemid=32

Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung [Phénoménologie de la perception]*. Übers. Rudolf Boehm, Berlin: de Gruyter, 1965 [1945] (Phänomenologisch-Psychologische Forschungen, Bd. 7).

Pakes, Anna: »Phenomenology and Dance: Husserlian Meditations«. In: *Dance Research Journal*. Ausg. 43, Nr. 2 (2011), S. 33-49.

Sasse, Sylvia/Wenner, Stefanie [Hgg.]: *Kollektivkörper. Kunst und Politik von Verbindung*. Bielefeld: transcript, 2002 (Masse und Medium, Bd. 2).

Schad, Isabelle: *Body, Experience and Writing in Choreography*. In: URL: <http://www.isabelle-schad.net/>

Schad, Isabelle [Hg.]: *Collective Jumps*. Progr., Berlin: HAU Hebbel am Ufer (HAU 2), Spielzeit 2014/2015, Prem. 28.11.2014.

Waldenfels, Bernhard: *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. 5., verb. Auflage, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013 [2000].

Wellmann, Janina: *Die Form des Werdens. Eine Kulturgeschichte der Embryologie, 1760 – 1830*. Göttingen: Wallstein, 2010.

Erklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Hausarbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe angefertigt, alle benutzten Quellen und Hilfsmittel angegeben und Zitate als solche kenntlich gemacht habe.

Berlin, den _____

A handwritten signature in black ink, consisting of a stylized 'L' followed by a horizontal line and a flourish. Below the signature is a dotted line.