

Petzer · Steiner (Hg.)
Synergie

TRAJEKTE

Eine Reihe des Zentrums für
Literatur- und Kulturforschung Berlin

Herausgegeben vom
Zentrum für Literatur- und Kulturforschung

Tatjana Petzer · Stephan Steiner (Hg.)

Synergie

Kultur- und Wissensgeschichte einer Denkfigur

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der VolkswagenStiftung

Umschlagabbildung:

Igor Sacharow-Ross: ohne Titel, aus dem Zyklus „Syntopie der Orte“
Mischtechnik auf Papier, 1995

Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und David Ertl (Fotograf).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5896-4

GABRIELE FOIS-KASCHEL

Synergetisches Kunstschaffen

Zur Choreographie im klassischen und neo-klassischen Diskurs über die darstellende Kunst

Synergetische Vorgänge gehen nachweislich über die ästhetische Sphäre hinaus. Sie werden insbesondere da spürbar, wo die Wechselwirkung zwischen Stoffen und Kräften lebendiger Körper unerwartete Ordnungen hervorbringt, die nicht ohne Weiteres aus den sie konstituierenden Elementen abzuleiten sind. Ein vorzügliches Beispiel für die kollektive Aneignung und Umgestaltung der Natur bietet in diesem Zusammenhang die Choreographie. Bereits in ihrer rituellen Durchführung stellt sie eine der ursprünglichsten Formen der Auseinandersetzung mit der physischen Realität dar. Fernerhin legt Choreographie zeichenbildende Interaktionsprozesse frei, die auf nonverbalem, an Gesten gebundenem Verhalten beruhen. Im Laufe der Zeit ist der choreographische Prozess daher zum Paradigma der modernen Kunst, der literarischen Avantgarde und ihrer Vorläufer wie auch der meisten Experimente kollektiver Kunstproduktion des frühen 20. Jahrhunderts geworden. Indem sie einen transmedialen Raum synergetischen Schaffens und synergetischer Kommunikation eröffnen, lassen sich Tanzkunst und Choreographie als wirkmächtige Alternativen zum irreversiblen Verlust des Subjekts begreifen.

Über das Ganze und seine Teile

Inwieweit beruht kollektive Kreativität auf synergetischen Prozessen? Welcher Zusammenhang lässt sich zwischen der darstellenden Kunst und dem ästhetischen Paradigmenwechsel in klassischen und neo-klassischen Diskurskontexten erkennen? Diesen beiden Fragen heißt es nachzugehen, indem der Bogen von der aristotelischen Poetik zu zeitgenössischen Kunstformen geschlagen werden soll. Den Ausgangspunkt bildet die antike Auffassung von *Mimesis*, *Deixis* und *Poiesis*, die im Unterschied zu späteren medienästhetischen Zeichentheorien ein umfassendes, in anderen Worten, ein performatives Modell der kollektiven Deutung, Aneignung und Gestaltung von Natur beinhaltet. Über das menschliche Bemühen hinaus, das Chaos einer ungezähmten Natur durch Nachahmung, Bezeichnung und Vereinnahmung beherrschbar zu machen, ist es das spezifische Vermögen des Einzelnen zu synergetischem Handeln, das ihn in die Lage versetzt, sein eigenes Tun mit kollektiver Praxis zu vereinbaren und im selben Zug diese Erfahrung als körperlich-sinnlichen, medialen Prozess und ästhetisches Erlebnis (*performance*) zu speichern. Dass synergetisches Handeln die Eigensphäre des Kunstwerks überschreitet, folgt

daraus, dass es das Zusammenspiel von menschlichen und nichtmenschlichen Kräften, Materialien und Stoffen, die üblicherweise voneinander getrennt bleiben, bewerkstelligt. So kann es zu bis dahin unbekannten Formen der Interaktion und des Verstehens führen, deren Ordnung sich grundlegend von den Eigenschaften der sie konstituierenden Elemente unterscheidet. In seiner *Metaphysik* fasst Aristoteles diesen Prozess in einer Aussage zusammen, deren verkürzte Form gern und oft bemüht wird, um das rätselhafte Gleichgewicht zwischen dem Ganzen und den Teilen eines Kunstwerkes zu erklären. Aber auch die strukturell-funktionalen Modelle der Natur- und Gesellschaftswissenschaften greifen regelmäßig auf die besagte Formel zurück: Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile.

Der aristotelische Originaltext vermittelt diese Idee auf eine sehr viel anschaulichere Art und Weise:

Dasjenige, was so zusammengesetzt ist, dass das Ganze eines ist, nicht wie ein Haufen, sondern wie eine Silbe, ist nicht nur seine Elemente. Die Silbe nämlich ist nicht einerlei mit ihren Elementen (Buchstaben), *ba* nicht einerlei mit *b* und *a*, ebenso wenig Fleisch mit Feuer und Erde.¹

Mit ausdrücklichem Bezug auf das körperliche und sprachliche Wesen des Menschen beschreibt Aristoteles ein Phänomen, das im Rahmen des individuellen Kunstwerks als Bedeutungsüberschuss gewertet und im Allgemeinen der kreativen Spannung zwischen Form und Inhalt zugeschrieben wird, wobei immer wieder neue Interpretationsmethoden zur Begründung dienen.

Der vorliegende Versuch, kreatives Handeln vor dem Hintergrund interaktiver Zeichenprozesse zu erfassen, erhebt nicht den Anspruch, die versteckte Logik in Aristoteles' Gleichung aufzudecken. In einem ersten Schritt geht es vor allem darum, die gemeinsamen Voraussetzungen individuellen und kollektiven Schöpfer-tums zu bestimmen. Im nächsten Schritt wird der Fokus von der theoretischen auf die praktische Ebene synergetischer Kunstproduktion verlegt, um die Vorstellung von einem selbstidentischen Subjekt im engen cartesianischen Sinne zu lockern und unter Einbeziehung performativer Kunstprozesse zu erweitern. Dieser Ansatz ist insofern neu, als er sich auf Allgemeingültigkeit beanspruchende Synergiekonzepte beruft. Unverkennbar stellen derartige Konzepte besonders im akademischen Denken des anglo-amerikanischen Raumes seit 1900 eine Grundlage für Typologien evolutionärer Entwicklung in allen Bereichen von Natur und Gesellschaft dar.

Der Enthusiasmus über die Entdeckung, genau genommen die Wiederentdeckung synergetischer Phänomene wird in der folgenden Äußerung des amerikanischen Botanikers, Paläontologen und Soziologen Lester Frank Ward (1841–1913) deutlich: Er bezeichnet Synergie als ein „universelles Prinzip [...], welches in jedem Gebiet der Natur und auf jeder Stufe der Entwicklung tätig, welches konservativ,

¹ Aristoteles: *Metaphysik. Philosophische Schriften in sechs Bänden*, übers. von Hermann Bonitz, bearb. von Horst Seidl, Bd. 5, Hamburg: Felix Meiner 1995, 1041b10.

schöpferisch und konstruktiv ist“². Nach Ward erinnern die wesentlichen Leistungen von Synergie nicht ohne Grund an die konservierende Funktion der *Mimesis*, die konstruktive Funktion der *Deixis* und die kreative Funktion der *Poiesis*. Die drei mit *Mimesis*, *Deixis* sowie *Poiesis* korrespondierenden Modi des Ausdrucks und der Darstellung finden bei Ward – anders als in antiken Konzepten, die auf verschiedene menschliche Fähigkeiten referieren – ihren gemeinsamen Nenner in seiner Definition von Synergie als „treffendste[r] Ausdruck für [den] zweifachen Charakter der Energie und Gegenseitigkeit, oder das organische und systematische Zusammenwirken der antithetischen Kräfte der Natur.“³ Besondere Aufmerksamkeit gilt demnach dem Interagieren und Ausbalancieren körperlicher Vorgänge.

Der Paradigmenwechsel in der Moderne

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erfährt das antike Konzept der Synergie eine bemerkenswerte Erneuerung, indem es den Grundstein für eine globale Theorie von Kultur und Gesellschaft legt. Auffällig ist eine Parallelentwicklung im Bereich der Kunst, die allerdings, zumindest in der theoretischen Diskussion, nicht direkt auf das Synergiekonzept Bezug nimmt. Die moderne Krise des Identitätsbegriffs führt zu einem Bruch mit den herrschenden ästhetischen Normen. Auch die holistische Vorstellung vom Kunstwerk als einer in sich abgeschlossenen, vollendeten Totalität gerät in die Kritik. Aus der Beschäftigung der künstlerischen Avantgarde-Bewegungen mit medienästhetischen Fragen entsteht eine experimentelle Praxis, die sich den Bedingungen der Wahrnehmung, der Kommunikation und des Handelns zuwendet. Anstelle altbewährter Raster dienen neue Modi der Begegnung mit Alterität dazu, die Erfahrung von Entfremdung durch Aneignung zu entschärfen. Die Faszination für das Andersartige äußert sich als Aufwertung nicht-okzidentaler Kulturen, als Zuwendung zur eigenen Körperlichkeit und als wachsendes Interesse für kollektive Formen künstlerischen Schaffens. Ein treffendes Beispiel ist hier die Ablösung des psychologisierenden Dramas und des bürgerlichen Schauspiels durch ein körperbetontes, gestisches Theater. Von diesem Wandel zeugen auch die verschiedenen Werke der bildenden Kunst, die den Fokus auf die Räumlichkeit des Körpers, seine Materialität und seine Ausdruckskraft richten. Die Missachtung restriktiver Kompositions- und Harmonieregeln zugunsten unerwarteter Kombinationen und Klangfiguren findet ein weiteres Echo in der Musik. Am augenscheinlichsten sind

2 Lester Frank Ward: *Reine Soziologie. Eine Abhandlung über den Ursprung und die spontane Entwicklung der Gesellschaft*, übers. von J. V. Unger, Innsbruck: Verlag der Wagner'schen Universitäts-Buchhandlung 1907, S. 214. Im englischen Original: „[...] universal principle, operating in every department of nature and at every stage in evolution, which is conservative, creative, and constructive.“ Lester Frank Ward: *Pure Sociology: A Treatise on the Origin and Spontaneous Development of Society*, New York, NY: The Macmillan Company 1903, S. 171.

3 Lester Frank Ward: *Reine Soziologie* (Anm. 2), S. 214 f.: „[...] as the term best adapted to express its twofold character of energy and mutuality, or the systematic and organic working together of the antithetical forces of nature.“ Lester Frank Ward: *Pure Sociology* (Anm. 2), S. 171.

solche Erneuerungsversuche jedoch in den experimentellen Formen der modernen Choreographie und des modernen Bühnentanzes. In diesem Medium scheint es am ehesten möglich, die Distanz zwischen Signifikant und Signifikat zu überbrücken, ohne gleichzeitig den Eindruck einer falschen Totalität zu erwecken.

Für die wichtigsten Vertreter der literarischen Moderne in Frankreich und Deutschland ersetzt der Tanz daher frühere Paradigmen künstlerischen Schaffens, die zunächst an der Malerei und der Bildhauerkunst, später auch an der Musik ausgerichtet waren. Dichtern wie Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, Rainer Maria Rilke oder Hugo von Hofmannsthal gilt die wortlose Selbstinszenierung des Körpers im Tanz als Vorbild einer niemals zum Stillstand kommenden Sinngebung. Das auf dem Auseinanderklaffen von Zeichen und Wirklichkeit beruhende Sinndefizit scheint durch die Entfaltung des Bewegungssinns, durch kinästhetische wie synergetische Abläufe überbrückt. Diese Erwartung stimmt mit einem Satz in Mallarmés Schrift *Ballets* überein, der die Bewegungen einer Tänzerin sprachlich nachvollzieht und sie in ein poetologisches Programm übersetzt: „alors, par un commerce dont paraît son sourire verser le secret, sans tarder elle te livre le voile dernier qui toujours reste, la nudité de tes concepts et silencieusement écrit ta vision à la façon d’un Signe, qu’elle est.“⁴

Indem der Tanz den ästhetischen Schein von Unmittelbarkeit, Lebendigkeit und Allgemeinheit weckt, könnte er sich im Vergleich zu jeder anderen Form diskursiven Denkens als geeigneteres Mittel des Strebens nach organischen Formen der Erkenntnis und der Bedeutung erweisen. Seit den Anfängen der Zivilisation stellt der Tanz eine der ursprünglichsten Formen der Auseinandersetzung mit der physischen Realität und eine im Ritual verankerte Demonstration zeichenschaffender Interaktionsprozesse dar. Er eröffnet der Sinngebung einen sprachlosen Raum, wo der Einzelne in mimetische Berührung mit seiner Umwelt tritt und mit gestischen Ausdrucksmitteln die Grundlage für deiktische Prozesse und einen gemeinsamen Referenzrahmen für Bedeutungszuweisungen schafft. Die Fähigkeit, seinen subjektiven Standort mittels der Bezugnahme auf sein Gegenüber zu bestimmen, ist nach Edmund Husserl oder Karl Bühler die Voraussetzung für das Sprachvermögen und die Konstitution von Subjektivität. Karl Bühlers Unterscheidung zwischen egozentrischen und topomnestischen Modi der *Deixis* erlaubt uns, die Strukturen sozialer Interaktion innerhalb eines gemeinsamen Rahmens räumlicher, auf den eigenen sensorischen Erfahrungen basierender Referenzen zu begreifen. Die körperliche Raumerfahrung ermöglicht einen Standortwechsel, der die eigene Existenz und die Existenz des Anderen aus einem neuen Blickwinkel betrachten lässt. Angesichts der Interdependenz von Subjektivität, deiktischer Umsetzung und mimetischer Aneignung des Raumes erscheint es unumgänglich, psychische Para-

⁴ Stéphane Mallarmé: „Ballets“, in: *Kritische Schriften. Französisch und Deutsch*, hg. von Gerhard Goebel/Bettina Rommel, übers. von Gerhard Goebel unter Mitarbeit von Christine Le Gal, Geringen: Lambert Schneider 1998, S. 168–179, hier S. 178. „[A]ugenblicklich, in einem stillen Einvernehmen, dessen Geheimnis ihr Lächeln zu verströmen scheint, enthüllt sie dir durch den letzten, nicht zu lüftenden Schleier hindurch die Nacktheit deiner Begriffe und wird wortlos deine Vision in der Gestalt eines Zeichens schreiben, das sie ist.“ Übers. Gabriele Fois-Kaschel.

meter wie Introspektion und Projektion eigener Gefühle auf Andere durch körperbezogene Parameter zu vervollständigen. Eine Voraussetzung dafür, dass die Menschen lernen, einander zu verstehen und mögliche Synergien zu ergründen, liegt im Bestreben, die Bedeutung eines Zeichens im Kontext des Handelns zu verorten.

Analog zu Bühler, der die körperlichen Substrate der Wahrnehmung und Selbsterkenntnis in seiner *Sprachtheorie*⁵ beleuchtet, entwickelt Husserl in seiner Phänomenologie der Intersubjektivität⁶ die Vorstellung von einer wechselseitigen Empathie zwischen dem Ego und dem Alter Ego. Aufgrund ihrer leiblichen Beschaffenheit gehören beide, Ego und Alter Ego, zu einer bestimmten, gemeinsamen Lebenswelt, in deren vorthoretischen, alltäglichen Erfahrungen auch die Intersubjektivität von Bedeutung ihren Ursprung hat. Die primordiale Sphäre des Eigenen schafft somit den Rahmen für die Begegnung mit dem fremden Körper. Dort, wo die singulären Existenzen miteinander verschmelzen, setzt der Prozess der Erfahrung von Gleichheit und Unterschiedenheit ein. Die durch ein starkes Gemeinschaftsgefühl geprägten körperlichen Subjekte tragen wesentlich zum Gelingen intersubjektiven Verstehens und synergetischer Kommunikation bei.

Die Ästhetik von *Mimesis* und Tanz

Ohne direkten Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Konzept der Intersubjektivität und sehr viel früher als Husserls Phänomenologie und Bühlers *Sprachtheorie* nimmt mimetisches Handeln in der griechischen Philosophie, allen voran in Aristoteles' *Poetik*, einen besonderen Status ein. Die Etymologie des Wortes *Mimesis* ist in dieser Hinsicht lehrreich. Aristoteles' Auffassung von *Mimesis* fußt auf einer gestischen und choreographischen Praxis, die auf Riten zurückgeht. Den *mimoi* oder Mimen fällt die Rolle zu, durch den Einsatz ihres eigenen Körpers außerhalb der symbolischen Ordnung der artikulierten Rede liegende Erscheinungen zu vergegenwärtigen. Aus der Einlösung dieser Erwartung erfolgt die Übersetzung ihrer physischen Präsenz in Zeichen und Figuren der Realität. Unmittelbares, noch ungeformtes Dasein offenbart sich als Artefakt im doppelten Sinne von künstlichem und künstlerischem Ereignis.

Bereits anhand der Begriffsgeschichte von *Mimesis* wird der Zusammenhang zwischen Körpersemiotik und künstlerischem Schaffen, zwischen nicht-konzeptueller Wahrnehmung, geistiger Tätigkeit und Aneignung der Gegenstände der Natur deutlich. Aristoteles versteht *Mimesis* als schöpferische Nachahmung von produktiven, dynamischen und aktiven Naturprozessen. *Mimesis* rückt ins Zentrum seiner in der *Poetik* ausformulierten Kunsttheorie, die das Thema Schönheit noch weitgehend ausklammert. Schon Platon hielt Kunst und Schönheit von Beginn an für unvereinbar, insofern er Schönheit mit der menschlichen Gestalt und übersinnli-

5 Karl Bühler: *Sprachtheorie*, Jena: Fischer 1934; repr. Stuttgart/New York, NY: Gustav Fischer 1982.

6 Edmund Husserl: *Husserliana I. Cartesianische Meditationen und Vorträge*, hg. von Stephan Strasser, Den Haag: Martinus Nijhoff 1973.

chen Ideen verknüpfte, Kunst hingegen als defizitären Modus menschlicher Tätigkeit, einen Fall von Täuschung, weit von der Wahrheit entfernt, betrachtete.

Körperliche Präsenz sowie die sensorischen, kognitiven und physischen Fähigkeiten des Individuums stellen die wesentlichen Charakteristika dieser unterschiedlichen Auffassungen von *Mimesis* dar. In den Kunsttheorien der auf die Antike folgenden Jahrhunderte verschwindet die Vorstellung von der performativen Natur menschlichen Handelns, in eins gesetzt mit lebender Materie, fast vollständig aus dem Blickfeld. Stattdessen gilt bis zur Epoche der Frühaufklärung eine Nachahmungsästhetik, deren normativer Charakter wenig Spielraum für neue künstlerische Ausdrucksformen bietet. Einen Wendepunkt stellen die kunsttheoretischen Betrachtungen von Johann Joachim Winckelmann in seiner viel beachteten Schrift von 1755, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* dar. Das Thema gab oft Anlass zu kontroversen Auseinandersetzungen, zuallererst im Jahre 1766 in Gotthold Ephraim Lessings Abhandlung *Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Lessings Antwort ist nicht nur als wichtiger Beitrag zur Zeichentheorie der Kunst und zur modernen Medienästhetik zu werten, sondern vor allem als ein Versuch, die statischen mit den dynamischen Kunstmitteln zu vereinbaren. Das Dilemma, wie die räumliche Existenz eines Körpers mit sprachlichen Mitteln und seine Existenz in der Zeit durch ikonische Repräsentation nachvollzogen werden können, vermag er zwar nicht zu lösen, doch immerhin auf eine schlüssige Formel zu bringen: „Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter.“⁷ Lessings ästhetisches Konzept rehabilitiert die menschliche Physis als Trägerin transzendierender dynamischer Kräfte und Tendenzen. Vermutlich ist es kein purer Zufall, dass Lessing sich mit dem Ballett und der Übersetzung von Jean Georges Noverres Schriften befasste. Noverre (1727–1810) war ein französischer Tänzer und Choreograph, dessen *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760, *Briefe über die Tanzkunst*) den Kunstanz jener Zeit entscheidend beeinflussten. Allerdings finden sich in Lessings Schriften über Poetik und Dramentheorie keine expliziten Hinweise auf den Tanz. Das änderte sich erst mit späteren Schlüsseltexten zum Paradigmenwechsel in der Kunst, so mit Heinrich von Kleists erstmals im Jahre 1810 veröffentlichtem Essay *Über das Marionettentheater* oder Friedrich Nietzsches Abhandlung *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* von 1872.

Den Rahmen von Kleists Essay *Über das Marionettentheater* bildet die fiktive Unterhaltung zwischen einem Operntänzer und einem anonymen Ich-Erzähler. Die beiden Gesprächspartner versuchen anhand verschiedener Episoden aus ihrem Leben, sich über das Verhältnis von natürlicher Grazie und bewusstem Verhalten Klarheit zu verschaffen. Anders als Lessings medienästhetischer Gedankengang legen Kleists szenische Erläuterungen anschaulich dar, dass bewusstes Nachahmen unvermeidlich zum Verlust des Reizes führt, der körperlich-sinnlichen Erfahrungen innewohnt. Ein Gegenmodell zu subjektzentrierten Kunst- und Ausdrucksmitteln bietet das Marionettentheater deshalb, weil es der Instrumentalisierung der

7 Gotthold Ephraim Lessing: „Laokoon oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie“ (1766), in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag ²1968, S. 5–375, hier S. 158.

Natur objektive Grenzen setzt. Dieses instrumentelle Verhältnis zur Natur äußert sich in der Unterwerfung und Ausbeutung der Natur für menschliche Zwecke und schließt somit alternative Wege der Wahrheitsfindung und menschlichen Selbstverwirklichung aus. Anders die Marionette, die ohne Zutun des Bewusstseins dem körperlichen Ausdruck freies Spiel lässt. Solchen Mustern einer körperlich nachvollziehbaren, synergetischen Form der Mitteilung und Erkenntnis soll auch der Tänzer, der nach Vervollkommnung seiner Kunst strebt, nacheifern. Immer wieder ist er nämlich das Opfer einer Selbsttäuschung, wenn er den Impuls zur Bewegung und die Steuerung des Impulses im Bewusstsein verankert glaubt. Die synergetische Interaktion zwischen Puppenspieler und Marionette zeigt hingegen auf einfache und sehr wirksame Art und Weise, wie Kunst entsteht.

Die Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* vertieft die Frage nach den Voraussetzungen der Kunst im Allgemeinen, der dramatischen Kunst im Besonderen. Nietzsche geht in der Annäherung von Kunst- und Daseinsformen einen Schritt weiter als Lessing und Kleist, indem er im Rahmen einer ästhetischen Welterfahrung die Unterscheidung von Schein und Wahrheit aufgibt, „denn nur als ästhetisches Phänomen ist [...] die Welt ewig gerechtfertigt.“⁸ Nietzsche, dessen Überlegungen auch über die von der historischen Avantgarde um die Jahrhundertwende ausdrücklich geforderte Gleichstellung von Kunst und Lebenspraktiken hinausreichen, erklärt Kunst zum Medium der Begegnung mit dem Abgründigen der menschlichen Existenz. Zwei antagonistische Kräfte, das Apollinische und das Dionysische, die als Kunsttriebe der Natur auch ohne die Vermittlung durch den Künstler wirksam werden, ebnen den Pfad zu einem Wissen jenseits menschlicher Vernunft und Logik. Der Künstler bringt diese Kräfte zur Übereinstimmung, indem er dem dionysischen Antrieb zu regellosem und selbstvergessenem Handeln das gleiche Gewicht wie dem apollinischen Drang nach Gestaltung zumisst. Im Ergebnis zielt Nachahmung der Natur einerseits auf den Entwurf einer subjektiven Traumwirklichkeit ab, andererseits auf die Erzeugung eines rauschhaften Zustands maßlosen Begehrens. Bekanntlich erhoffte sich Nietzsche anfangs eine Erneuerung dieser Erfahrung durch Wagners Oper als exemplarischer Verwirklichung der Idee vom Gesamtkunstwerk. Er vernachlässigte es daher, nochmals ausdrücklich deren Ursprung im Dionysos-Kult und in den dionysischen Tänzen hervorzuheben. Synergetisches Miteinander im Tanz, Tanz als höhere Form der Verständigung und Mittel einer ästhetischen Transformation des Menschen sind die Grundthemen der folgenden Passage aus der *Geburt der Tragödie*:

Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: Er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen [...]. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches.⁹

8 Friedrich Nietzsche: „Die Geburt der Tragödie“, in: ders.: *Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Giorgio Colli/Mazzino Montinari, III/1, Berlin: de Gruyter 1973, S. 4–152, hier S. 43.

9 Ebd., S. 26.

Dieses Zitat ist nur ein Beispiel für zahlreiche Anspielungen auf den Tanz. Man könnte versucht sein, dieses Leitmotiv auf einen figurativen, metaphorischen Gebrauch zurückzuführen, der die nonverbalen Muster menschlicher Interaktion zum Gegenstand hätte. Wie auch immer, wenn Nietzsche dazu auffordert, „mit der Feder“ zu tanzen, übermittelt er eine Botschaft, die sich als eine der bedeutendsten Leitideen für die Schreib- und Denkverfahren in der Moderne herausstellen sollte. Er versucht zu zeigen, dass im Moment der Selbstaufgabe die Empfänglichkeit für das synergetische Potenzial in jeder Person und in der Natur wächst. Solange dieses Potenzial keinen äußeren Zwecken untergeordnet wird, eröffnet es Perspektiven für kollektives Handeln und herrschaftsfreies Zusammenleben.

Kollektive Formen der Interaktion und synergetische Handlungsmodelle sind gemeinsame Merkmale der meisten modernen Kunstströmungen, die nach Alternativen zum holistischen Konzept der bürgerlichen Kunst suchten. Denkt man an die historische Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts – an Bewegungen wie den Expressionismus, den Dadaismus und den Surrealismus –, so wird augenfällig, dass der Geniekult dem Ideal kollektiver Erfindungsgabe und kollektiver Schaffenskraft weichen musste. Ein breites Spektrum von Ismen war dazu angelegt, die Ausschaltung der Subjektivität des Künstlers aufzuwiegen. Anstelle einer solipsistischen Einstellung, jenseits von Ego und Selbst, beansprucht das Kunstwerk nunmehr die Mischung und Verschmelzung individueller Energien mit gemeinschaftlichen Bestrebungen. Parallel zu solchen künstlerischen Entwürfen entwickelt sich ein geteiltes Interesse an nichtwestlichen Kulturen, von denen man sich einen neuen Blickwinkel auf die Verbindungen zwischen lebenspraktischen Erfahrungen, performativen Kompetenzen und künstlerischen Darstellungsmitteln versprach. Rituellen Traditionen des Tanzes und moderne choreographische Kompositionen avancierten zu zentralen künstlerischen Leitbildern, die maßgeblich an der Entwicklung neuer Kunstformen beteiligt waren.

In den Tanz- und Ballettproduktionen jener Zeit sind die Beispiele für die Begeisterung und Hingabe, mit der die Entwicklung neuer Ausdrucksformen vorangetrieben wurde, so vielfältig, dass sie kaum auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen sind. Der Grund dafür, dass Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis und Vaslav Nijinski innerhalb dieser neuen Generation von Tänzern, die für ihre bahnbrechenden Choreographien und ihre Virtuosität als Solisten oder Ensemblemitglieder berühmt geworden sind, eine herausragende Stellung einnehmen, liegt in den panegyrischen Texten, die zeitgenössische Schriftsteller über ihre Auftritte verfasst haben. Ebenso wichtig war der Einfluss der modernen Ausdruckstanzbewegung in Deutschland. Mary Wigman trug als eine ihrer prominentesten Begründerinnen wesentlich zur wachsenden Popularität des Tanzes bei. Dies erklärt sich aus dem historischen Hintergrund der darstellenden Künste, insbesondere der Tanzaufführungen, die als Ankündigung der Ära einer neuen Art von Menschen gedeutet wurden. Im Gegensatz zu den Expressionisten, die bei ihrer Suche nach den primären Ressourcen menschlicher Energie und deren Übertragung mittels verschiedener Zeichensysteme vor allem ihr persönliches Engagement und ihre individuelle Kreativität unter Beweis stellten, konzentrierten sich Wigmans Bemü-

hungen auf die Entdeckung einer unverfälschten, ursprünglichen Körpersprache. Mit der Absicht, die Vorzüge einer kollektiven Vorgehensweise gegenüber individualistischen Beweggründen deutlich zu machen, nutzte sie den Tanz zur Erprobung von ungewohnten ästhetischen Dispositiven des Handelns, des Da- und Miteinanderseins. Für die Herausforderungen der Moderne war Wigmans Karriere als Tänzerin in vielerlei Hinsicht von höchster Symbolkraft. Hierfür war zweifellos der enge Zusammenhang mit der Vision einer allgemeinen Lebensreform auf der Grundlage von Körperkultur und vortheoretischem, gegenseitigem Verstehen ausschlaggebend. Die Ablehnung der modernen, urbanen Zivilisation, die im Zwiespalt mit der Natur steht, ging mit der Forderung einher, Kunst in der Alltagserfahrung zu verankern.

Eine Antwort auf diesen Zustand der Entfremdung war die Gründung von Gartenstädten wie Hellerau und von Künstlerkolonien wie Monte Verità, die nach dem Modell utopischer Gemeinschaften funktionierten. Dieser gegenkulturellen Szene von Künstlern, Intellektuellen, Revolutionären und Mystikern, die mit dem Ziel zusammen lebten und arbeiteten, eine bessere Welt für die Menschen zu schaffen, schloss sich bald auch Wigman an. In wenigen Jahren stieg sie zu einer der führenden Persönlichkeiten dieser Künstlerbewegung auf. Ihr ganzes Leben pflegte sie engen Kontakt zu verschiedenen bekannten expressionistischen Malern und Dichtern, deren künstlerische Zielsetzungen ihr näher lagen als die der Dadaisten. Die destruktive Haltung der Dadaisten gegenüber der bürgerlichen Kultur und Kunst passte nicht zu ihrem philosophischen Tanzdiskurs.

Im Hinblick auf kollektive Aufführungspraktiken waren es zweifellos die Dadaisten, die mit als erste die kreative Kraft synergetischer Interaktion für sich entdeckten. Ihr Misstrauen gegenüber Logik und Rationalität äußerte sich besonders deutlich im Misstrauen gegenüber der Sprache. Für die Surrealisten, deren Programm auf analogen Prinzipien beruhte, rückte die wort- und sprachschöpferische Macht des unbewussten Begehrens und der Triebe in den Vordergrund, während ihnen die Erforschung von körperlicher Beredsamkeit, von Körpersprache und anderen Mitteln spontanen Ausdrucks weniger dringlich erschien. Sie setzten auf die Entwicklung von Verfahren wie das automatische Schreiben (*écriture automatique*) und das automatische Zeichnen, auch bekannt als ‚vorzügliche Leiche‘ (*cadavre exquis*), und kehrten somit in der Überzeugung, kollektives Handeln würde den kreativen Prozess fördern, schließlich doch wieder zu Stift und Papier zurück.

Andere, eher einzelgängerische Künstler schließen sich zwar aus derartigen gruppenspezifischen Aktionen und Experimenten aus, doch gilt auch deren besondere Aufmerksamkeit körperbezogenen, noch unverbrauchten künstlerischen Ausdrucksformen als Richtschnur für eine Ästhetik des Lebendigen und der Bewegung. Von Mallarmés poetologischen Betrachtungen über Choreographie und darstellende Kunst war bereits die Rede; Valéry verfolgt in seinen ästhetischen Essays und in seiner Schrift *L'Âme et la Danse* (1925, *Die Seele und der Tanz*) ähnliche Gedankengänge. Kaum drei Jahre nach der Erstausgabe von Valérys philosophischem Gedicht verfasst Rilke eine deutsche Version dieses Textes, der sich mit der Erkenntnis der ersehnten, doch schwer zu fassenden Transzendenz der dem Subjekt

eignenden Körperlichkeit beschäftigt. Im Gegensatz zur Rede umfasst Tanz das Wesen als Ganzes in seiner Ereignishaftigkeit: „Et le corps qui est ce qui est, le voici qui ne peut plus se contenir dans l'étendue! Où se mettre? Où devenir? Cet *Un* veut jouer à *Tout*. Il veut jouer à l'universalité de l'âme. Il veut remédier à son identité par le nombre de ses actes. Etant chose, il éclate en événements.“¹⁰ Unter den deutschsprachigen Schriftstellern der Moderne, die sich in ihren literarischen und poetologischen Texten mit nichteuropäischen Tanztraditionen sowie zeitgenössischer Choreographie beschäftigen, ist neben Rilke insbesondere Hofmannsthal zu erwähnen.

Angesichts der Einsicht, dass Sinnschöpfung sich der Sphäre des Subjekts und dessen egozentrischem Zugriff auf die künstlerischen Gestaltungsmittel entzieht, stellen die verschiedenen Körperkünste einen möglichen Ausweg dar, um den Verlust des Subjekts durch performative und interaktive Strategien auszugleichen. Letzten Endes führt der Tanz dann doch noch zur Rettung einer jahrhundertlang gültigen und von der Moderne verworfenen Nachahmungsästhetik. Indem er *in praxi* Natur als schöpferische Kraft entfaltet, löst der Tanz den Anspruch der *Mimesis* besser ein als andere Abbildungsmedien, die Objekte durch Zeichen ersetzen. Mittels körperlicher *Deixis* werden die Tänzer zu choreographischen Zeichen in Raum und Zeit, die als ästhetische Substrate der menschlichen Physis gedeutet werden können. Ähnlich verfährt auch der Dichter, wenn er das arbiträre Verhältnis der sprachlichen Zeichen und ihrer natürlichen Objekte in eine notwendige Beziehung zu verwandeln sucht. Für den Dichter stellt der Tanz daher ein neues Paradigma einer nicht-begrifflichen, gleichwohl zeichenhaften Aneignung von Natur dar. Im sprachlichen Kunstwerk verlagert sich die künstlerische Aufmerksamkeit von den referentiell-semanticen Komponenten auf die sinnlich-materiellen Aspekte der Sprache. Die Bedeutung der sprachlichen Zeichen leitet sich aus deren Referenz auf außersprachliche Tatbestände her. Zu diesen Tatbeständen zählen nun auch die sprachlich konfigurierten Zeichenobjekte, die sich von den auf sie Bezug nehmenden sprachlichen Zeichen äußerlich nicht unterscheiden. Als vorrangiges Ziel eines solchen Vorgehens erreicht Sprache die gleiche Stimmigkeit, die auch den tänzerischen Vorgang charakterisiert. Beim Hervorbringen des Kunstwerkes, ob durch sprachliche oder körperliche Gesten, werden synergetische Kräfte offengelegt, deren Wirkungsweise die Zwecke schöpferischen Handelns übersteigt. *Poeisis* bietet eine gute Beschreibung dieses Prozesses, bei dem das Vorgehen keine geringere Rolle spielt als sein Zweck. Die Sinnhaftigkeit der *Poeisis* tritt in zweckgerichteten Handlungen ebenso zutage wie im konkreten und akuten Vollzug von

10 Paul Valéry: „L'Âme et la Danse“, in: ders.: *Œuvres*, hg. von Jean Hytier, II, Paris: Gallimard 1960, S. 148–176, hier S. 171 f. „Und der Körper, der das ist, was ist, auf einmal kann er sich nicht mehr halten im Raum! – Wohin sich werfen? – Wo werden? – Dieses Eine versucht das Spiel, Alles zu sein. Es will es spielend der Allgegenwärtigkeit der Seele gleich tun! Es sucht eine Abhilfe gegen sein Sich-selbst-gleich-sein durch die Zahl seiner Akte! Das Ding, das es ist, bricht aus in Ereignisse!“ Paul Valéry: „Die Seele und der Tanz“, in: ders.: *Gedichte. Die Seele und der Tanz. Eupalinus oder Der Architekt* (1927), übers. von Rainer Maria Rilke, Frankfurt a. M.: Rowohlt 1962, S. 81–100, hier S. 97.

Körperfiguren, deren Bedeutung durch die Herausbildung einer ‚Gestalt‘, eines kohärenten Ganzen aus körperlichen Stimuli, synergetischen Erfahrungen und psychischen Regulationsmechanismen, zunehmend sichtbar wird. Ein Wendepunkt im ästhetischen Diskurs der Moderne wird dadurch erreicht, dass die Auffassung vom Kunstwerk als einer symbolischen Konstruktion des menschlichen Geistes dem Konzept der Gestaltkomposition weicht. Geht es darum, über die psychologischen Interpretationsansätze hinauszukommen, dann dürfen die organischen Ressourcen menschlicher Kreativität nicht länger unberücksichtigt bleiben. Das Konzept der ‚Gestalt‘ zeigt uns, wie Bedeutung am Ort ihrer Hervorbringung entsteht, nämlich nicht so sehr als Folge persönlicher, unregelmäßiger und willkürlicher Eingriffe, sondern als Abfolge von gestischen und mentalen Ereignissen.

Die Geburt neuer Gebärden aus dem Geist der Synergie

Der Rückgriff auf die antike Auffassung von *Mimesis*, *Deixis* und *Poiesis* hat sich in mehrfacher Hinsicht bewährt. Gleichzeitig mit den begrifflichen Grundlagen für die Entwicklung einer Theorie des synergetischen Kunstschaffens konnte auch die Funktion der diesen Begriffen entsprechenden Verhaltens- und Aktionsmuster im Kontext von nonverbaler Kommunikation und darstellender Kunst geklärt werden. Identitätsverlust, Entfremdung, Orientierungslosigkeit und die Einebnung der Unterschiede sind die fatalen Folgen des modernen Lebens und der instrumentellen Rationalität. Die künstlerische Avantgarde eignet sich diese Erfahrungen an und funktioniert sie mit der Absicht um, auf diesem Wege den Zugang zu alternativen Kommunikationsformen freizulegen. Angesichts der Kombination unterschiedlichster Kunstpraktiken und Zeichensysteme droht das Primat der sprachlichen Abbildung von Wirklichkeit im Vergleich zu früheren Epochen ins Hintertreffen zu geraten. Das Ideal des Ganzen, eng verbunden mit der Leibnizschen Vorstellung der fensterlosen, in sich verschlossenen Monade, macht dem Konzept eines mobilen, immer wieder neu ins Leben gerufenen Kunstwerks Platz. Kollektives Experimentieren, synergetisches Handeln und körperbezogenes Gestalten erschließen einen verschütteten Erfahrungsraum, wo aus dem körperlichen Umgang miteinander und der Koordination von Bewegungsabläufen ästhetisches Bewusstsein und sinnliche Erkenntnis entstehen. So sucht und findet Rilke in der sprachlosen Verständigung von Körpern, in archaischen Ritualen so gut wie in modernen, performativen Vorgehensweisen die vitalen Bestandteile dynamischer Zeichenprozesse: „die Gebärden der Urgötter, die Schönheit und Geschmeidigkeit der Tiere, den Taumel alter Tänze und die Bewegungen vergessener Gottesdienste seltsam verbunden mit den neuen Gebärden, die entstanden waren in langer Zeit, während welcher die Kunst abgewendet war und allen diesen Offenbarungen blind.“¹¹ Im Streben nach Ausdruck ruft der Künstler das körperliche Wissen ab,

11 Rainer Maria Rilke: „Auguste Rodin“ (1903), in: ders.: *Werke*, Bd. V, Frankfurt a. M.: Insel 1987, S. 135–201, hier S. 171.

das sowohl Sprache als auch alltäglich gelebte Realität durchzieht. Die Offenlegung neuer Gebärden unterstreicht den paradigmatischen Charakter des Tanzes für die abendländische Kunsttradition seit der Antike bis in die Moderne. Im Vorgriff auf die Zukunft, über alle kulturellen Differenzen und sprachlichen Hürden hinweg, bereitet synergetisches Kunstschaffen den Weg für gegenseitiges Verstehen und die Versöhnung mit der Natur.

Aus dem Englischen von Hanna Leister