

Körper in Bewegung: Zur Figurativität der Sprache zeitgenössischer Tänzer aus kognitiver Perspektive

Im Fokus der in dem vorliegenden Beitrag präsentierten Überlegungen befinden sich die sprachlichen Mittel, die im Rahmen eines Tanzunterrichts dazu verwendet werden, die auszuführenden Bewegungen zu beschreiben. Die Beschreibung bestimmter Bewegungskonzepte des zeitgenössischen Tanzes erfolgt auf figurative Art und Weise. Die figurativen Beschreibungsstrategien werden im Laufe der Analyse in drei Metapherngruppen klassifiziert, je nachdem welche Elemente der Tanzsituation hervorgehoben werden sollen. Dies erlaubt auch, der Frage nach der Aufteilung der klassischen Sinnesmodalitäten nachzugehen und ihre Relation zur Motorik und Propriozeption zu erörtern.

Schlüsselwörter: der zeitgenössische Tanz, Tanzunterricht, Bewegungskonzepte, figurative Sprache, Sprache der Tänzer.

Body in Motion: On the Figurativity in the Language of Modern Dancers. A Cognitive Perspective.

The language used by modern dancers in dance workshops and/or lessons is an understudied research area for several reasons, e.g. lack of developed analysis methodology, insufficiently deep awareness of one's own body indispensable for understanding of motion descriptions, linguistic diversity of existing dance schools, multi-modal nature of the dance itself and lack of conventionalised and objective vocabulary. Thus, considering the two latter points the aim of the paper is to analyse a small corpus of motion descriptions used by the teachers and students of the Lublin Dance Theatre. Drawing on the cognitive linguistic methodology we conclude that the analysed expressions are used figuratively and divide them into three metaphor groups: conceptual metaphors, frame-based metaphors and metaphors pertaining to the prominent role of space in a dance situation.

Keywords: dancers' language, metaphor, cognitive semantics.

Authors: Joanna Pędzisz, Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Institute of German Studies and Applied Linguistics, Pl. Marii Curie-Skłodowskiej 4a, 20-031 Lublin, Poland, e-mail: joanna.pedzisz@gmail.com

Przemysław Staniewski, University of Wrocław, Institute of German Philology, Pl. Nankiera 15b, 50-140 Wrocław, Poland, e-mail: przemyslaw.staniewski@uwr.edu.pl

1. Einleitende Bemerkungen

In einer Tanzsituation – z. B. als Tanzworkshop oder Tanzunterricht verstanden – steht die Vermittlung der auszuführenden Bewegungen, die einen sprachlichen aber auch bildlichen (z. B. gezeigten) Charakter haben kann, im Zentrum der Aufmerksamkeit. Diese Bewegungen sind aber so komplex und ausgefeilt, dass das Instrumentarium unserer Alltagssprache der Aufgabe nicht gewachsen zu sein scheint, sie präzise zu beschreiben. Aus diesem Grund muss in solchen Situationen auf figurative Ausdrücke zurückgegriffen werden, die nicht selten einen okkasionellen oder auch Ad-hoc-Charakter haben. Dieser

entsteht dadurch, dass es sich in diesem Diskursbereich nicht um bloße Bewegung handelt, sondern um ein tiefgreifendes Körperbewusstsein. Deswegen stellt sich in erster Linie die allgemeine Frage: Anhand welcher sprachlicher Mittel beschreiben Tänzer die auszuführenden Bewegungen? Intuitiv kann man feststellen, dass der metaphorischen Sprache bei Bewegungsbeschreibungsstrategien eine große Rolle zukommt, weswegen diese Formen der Verbalisierung im Mittelpunkt der vorliegenden Untersuchung stehen¹. Angesichts dieser Tatsache eröffnen sich weitere Fragen: Auf welche metaphorische Art und Weise werden die tänzerischen Bewegungen beschrieben? Was für Aspekte einer Tanzsituation werden hervorgehoben bzw. dienen als Bezugspunkt für die Bewegungsbeschreibung? Lassen sich diese Beschreibungsstrategien in kohärente Gruppen einteilen? Und schließlich, was für Schlussfolgerungen können wir bezüglich der Konzeptualisierung unterschiedlicher breit begriffener Komponenten einer Tanzsituation ziehen? Ferner scheint die Relation der fünf klassischen Sinnesmodalitäten nicht nur zur Motorik, sondern auch zu dem stark vernachlässigten Sinn – der Propriozeption – sehr interessant zu sein². Im Rahmen der weiter unten präsentierten Überlegungen versuchen wir zumindest einige dieser Fragen vorläufig zu beantworten.

2. Zur Spezifik des zeitgenössischen Tanzes

Um die Facetten des zeitgenössischen Tanzes zu bestimmen und seine Ästhetik darzustellen, müssen ohne Zweifel ein paar Persönlichkeiten erwähnt werden, die zum Beginn der Moderne, angesichts der individualisierenden Tendenzen in der Gesellschaft, eine

¹ Es muss unterstrichen werden, dass diese Feststellung nicht mit dem Verzicht auf die bzw. Mangel an wörtlichen Bewegungsbeschreibungen gleichzusetzen ist. Die Fragestellung des Wesens der wörtlichen Sprachverwendung in diesem Bereich sowie der Grenze zwischen wörtlichen und figurativen Beschreibungen der Tanzbewegungen und somit ihrer Klassifizierung bleibt in dieser Phase der Untersuchungen offen.

² Wir sind uns dessen bewusst, dass die Fragestellung der Propriozeption als eines separaten Sinns komplex ist. Dies ist zum Teil auf die diffuse Grenze zwischen dem Tastsinn, der Kinästhetik und eben der Propriozeption zurückzuführen, die laut Birbaumer/Schmidt (2006:322) dem Bereich der somatoviszeralen Wahrnehmung zugeschrieben werden. Ferner unterscheiden sie (2006:322–339) im Bereich der Somatosensorik zwischen Mechanorezeption und Tiefensensibilität. Zu der letzteren wird auch die Propriozeption gerechnet, was noch verwirrender wirken kann, weil Mechanorezeptoren sowohl im Tastsinn der Haut, als auch in der Tiefensensibilität tätig sind (vgl. Birbaumer/Schmidt 2006:322). Ähnlich sprechen Bear/Connors/Paradiso (vgl. 2007: Kap. 12 und 13) von der somatosensorischen Wahrnehmung und grenzen die Propriozeption z. B. vom Tastsinn und der Wahrnehmung von Körperposition ab, wobei sie zusätzlich verschiedene Arten der Propriozeption unterscheiden (zu Unterschieden zwischen Propriozeption und Kinästhetik vgl. z. B. Lackner 2010:513). Schließlich bringt die enorme Rolle der Propriozeption im Tanz Frydrysiak (2017:39) eindeutig zum Ausdruck. Aus diesen Gründen haben wir uns entschieden, die Propriozeption doch als ein separater Sinn zu postulieren (vgl. auch dazu Kap. 5.3). Für den Hinweis auf den problematischen Status der Propriozeption bedanken wir uns bei Stephan Ahlers-John.

neue Perspektive für den Umgang mit Bewegung und Musik öffneten. Der moderne Tanz von Isadora Duncan und der Ausdruckstanz von Mary Wigman entstanden in Opposition zu dem hoch spezialisierten Zeichensystem des klassischen Balletts aber auch den festgelegten Tanzschritten und Formationen anderer Gesellschaftstänze (vgl. Rosiny 2007:11). Subjektivierte und emotionale Ausdrucksweisen machten damals die Ästhetik des Tanzes aus (vgl. Rosiny 2007:11) und standen im Kontrast zu den standardisierten, auch teilweise in ihrem Repertoire begrenzten Ballett-Formen. Auf die Neue wurde die Beziehung zum physikalischen Raum, zur Musik und der narrativen Handlung definiert, was zur Folge hatte, dass damals eine asymmetrische Relation: Tanz vs. Schritte entstand (vgl. Fenger 2009:465).

Andere namhafte Tänzer nach Isadora Duncan und Mary Wigman, die die Tendenzen der modernen Gesellschaft der 60er und 70er Jahre im und mit dem Tanz veranschaulichten, sind Vertreter und Vertreterinnen des amerikanischen Modern und Postmodern Dance, wie Martha Graham, Doris Humphrey oder Merce Cunningham, und des deutschen Tanztheaters: Pina Bausch, Susanne Linke, Reinhild Hoffmann und Johann Kresnik (vgl. Rosiny 2007:11). Anfang der 80er Jahre wurde die Tanzszene von einem energiegeladenen Bewegungsstil dominiert, dessen Wurzel in Alltagsbewegungen wie Laufen, Springen, Fallen zu finden war. Im Fokus des tänzerischen Schaffens befanden sich auch Improvisation und Kontaktimprovisation, „die im amerikanischen Postmodern Dance um Steve Paxton entstanden war und unter dem Begriff des New Dance nach Europa kam“ (Rosiny 2007:12). Rosiny (2007:12) weist auf die heutigen Tendenzen im zeitgenössischen Tanz hin und stellt fest, dass die künstlerischen Strategien der Choreographen und Choreographinnen wie z. B. Meg Stuart oder Xavier le Roy zwei Phänomene, nämlich Recherche und Reduktion, in den Blick nehmen und den Körper als Ausdrucksmittel in der choreographischen Arbeit kritisch hinterfragen. Die hier nur in Ansätzen ausgeführten Tendenzen in der Tanzgeschichte deuten auf die Heterogenität des zeitgenössischen Tanzes hin, was Dahms (2001:181) wie folgt bestätigt: „Den zeitgenössischen Tanz charakterisieren Diffusionen heterogener Tanzstile und choreographischer Verfahren. Bislang getrennte Entwicklungslinien und Sparten im Tanz (z. B. klassischer Tanz, moderner Tanz, Postmodern Dance, Tanztheater) verästeln sich und assimilieren sich multidisziplinär. Der zeitgenössische Tanz entzieht sich deshalb einer kategorisierenden und historisch eindeutigen Einordnung. Er äußert vielmehr eine Haltung zur Bewegung, die den kontinuierlichen Wandel von Form und Denken als sein eigentliches Wesen begreift. Aus dieser Haltung resultiert ein äußerst hybrides und sich beständig veränderndes Erscheinungsbild des zeitgenössischen Tanzes“. Angesichts dessen können, Rosiny zufolge (2007:13–15), dem zeitgenössischen Tanz folgende Merkmale zugeschrieben werden: (1) jegliche festgelegten Formen werden gebrochen; (2) Bewegung und Tanz als nicht mehr repräsentierende Ausdrucksmittel befinden sich im Hintergrund, im Vordergrund steht dagegen der choreographische Prozess; (3) Themen des tänzerischen Schaffens sind vielfältig und betreffen gesellschaftliche und

soziale Fragen; (4) Tanz als Bewegung in Raum und Zeit kommt häufig nicht mehr oder nur bruchstückhaft vor; (5) der Körper gilt als Bedeutungsträger und wird zur Projektionsfläche für komplexe Befragungsprozesse; (6) die künstlerische Vielfalt, die innovative Offenheit und der ständige Wandel tragen dazu bei, dass eine systematische Erfassung des zeitgenössischen Tanzes fast unmöglich ist. Trotzdem lassen sich auch gewisse Phänomene bestimmen, die gemeinsam für den zeitgenössischen Tanz gelten. Dazu gehören: (1) Fragmentierung als Gestaltungsprinzip der Choreographien; (2) Einfluss der Mediengesellschaft; (3) Digitalisierung in der Komposition, dank der mit dem Körper als Kommunikationsmittel experimentiert wird; (4) Suche nach Bezügen auf andere Künste, gesellschaftliche Gruppen und Kulturen; (5) Betonung des Prozesses und des Fragenstellens als Prozesses; (6) eine aktive Teilnahme, eine Offenheit in der Wahrnehmung des Publikums (vgl. Rosiny 2007:15). Bezugnehmend auf die bereits skizzenhaft dargestellte Vielfältigkeit der Merkmale können als Zusammenfassung und Abrundung der Überlegungen die Worte von Rosiny (2007:15) angeführt werden, in denen sie die Natur des zeitgenössischen Tanzes auf den Punkt bringt: „Zeitgenössischer Tanz bietet [...] ein Spielfeld an Sinnesreizen und Denkanstößen, ein Potenzial an Veränderung, das der Momenthaftigkeit und Vergänglichkeit der Kunstform etwas Bleibendes eröffnen kann“.

3. Parameter im zeitgenössischen Tanz: Raum und Qualität der Bewegung

Betrachtet man die oben dargestellte (konzeptionelle) Komplexität des zeitgenössischen Tanzes sollten zusätzlich im folgenden Schritt zwei weitere und fundamentale Aspekte der Spezifik des zeitgenössischen Tanzes herausgearbeitet werden. Es handelt sich um **den Raum** und **die Qualität der Bewegung**, die als Parameter des Tanzes und somit Komponente einer Tanzsituation fungieren. Diesen zwei Begriffen gebührt besondere Aufmerksamkeit, weil sie als Orientierungspunkte nicht nur für die emotionale und verbale Auseinandersetzung mit der Ästhetik des zeitgenössischen Tanzes, sondern auch für die Problematisierung der Relation zwischen Tanz, Körper und Sprache betrachtet werden. Es scheint in diesen Parametern ein geeignetes Instrumentarium zu liegen, dank dessen zumindest ein Teil der figurativen Ausdrücke zur Vermittlung der auszuführenden Bewegungen klassifiziert werden kann. Die Idee, den Raum und die Qualität der Bewegung einzubeziehen, schärft ohne Zweifel die Konturen des analytischen Moments in der Konfrontation mit dem Phänomen der Sprache der Tänzer, was im Weiteren nachgewiesen wird.

Der Raum dient der Richtungsbestimmung und wird nicht selten als umgebende Schachtel (vgl. Franke 2008:17) verstanden, die dreidimensional ist: beispielsweise Länge, Größe, Breite hat und oft einem Kubus ähnelt. In einem Raum gibt es immer acht Richtungspunkte, denen gegenüber sich der Körper positioniert: ein Punkt, der sich vorne und hinten befindet (Front genannt – ihm gegenüber bewegen sich Tänzer frontal), die linke Seite, die rechte Seite und vier Ecken – ihnen gegenüber bewegen

sich Tänzer diagonal. Die acht Richtungspunkte in einem Raum gelten demnach als Bezugspunkte, wenn eine Choreographie gelernt wird. Sie sind entscheidend für die Position des Körpers bzw. der Körperteile. Der Raum ist auch im Tanzlernprozess von Bedeutung, wo er die hierarchische Struktur, d. h. die Relation Tänzer – Tanzlernende, im Kommunikationsgefüge „Tanzworkshop / Tanzunterricht“ bestimmt. Während Tänzer in einem Tanzworkshop vortanzen, stehen sie vor der Gruppe der Tanzlernenden, ganz vorne im Raum, oft vor den Spiegeln, die immer an mindestens einer Wand hängen, die dann zur Front wird. Der Raum ist ebenso wichtig in einer Tanzaufführung. Er kann sowohl Grenzen ziehen als auch Grenzen abschaffen. Immer häufiger wird das Publikum in den Raum integriert. Daraus folgt, dass es während einer Tanzaufführung keine Grenze mehr zwischen der Bühne und dem Zuschauerraum gibt, oder die Grenze zwischen dem Zuschauerraum und der Bühne verschwimmt und das Publikum zu ihrem integralen Teil wird.

Ferner kann der Raum die Qualität der Bewegung oder Bewegungskonzepte mitbestimmen, d. h. Raum und Körper lassen sich in Relation setzen. Die Beziehung ist dynamisch, was Löw plakativ darstellt: „Der Raum ist die Beziehungsstruktur zwischen Körpern, die ständig in Bewegung sind [...]. Raum ist demnach nicht länger der starre Behälter, der unabhängig von materiellen Verhältnissen existiert, sondern Raum und Körperwelt sind verwoben“ (Löw 2001:34 in Franke 2008:19). Daraus folgt, dass Körper bzw. Körperteile mit den Elementen des Raumes wie z. B. Fußboden, Wände, Decke u. a. interagieren.

Aus dem Dargestellten lässt sich klar schlussfolgern, dass der Raum von besonderer Bedeutung bei der Ausführung (aber auch Beschreibung) der Tanzbewegungen ist. Er fungiert aber als eine äußere Instanz bzw. ein Orientierungspunkt, der mit den qualitativen Aspekten der Bewegung, die eher einen inneren Charakter haben, eng zusammenhängt und zur Vollkommenheit der Bewegung beiträgt. Es lassen sich drei folgende Qualitäten der Bewegung herausstellen, die als Parameter des zeitgenössischen Tanzes eingestuft werden können³: (1) Spannung, d. h. Spannung und Entspannung der Muskeln in einer Bewegung; (2) Größe, d. h. Bewegungsreichweite, die mit den Adjektiven *maximal* / *minimal* zum Ausdruck gebracht wird; (3) Tempo, d. h. Schnelligkeit der Bewegung, Schnelligkeit der Ausführung von Bewegungssequenzen, die mit den Adjektiven *schnell* / *langsam* beschrieben werden.

Demzufolge können auch konkrete Kombinationen der Qualitäten in einer Bewegung entstehen. Sie kann beispielsweise gespannt und langsam sein, was bedeutet, dass die Qualitäten Spannung und Tempo in dieser Bewegung entscheidend sind. Wenn eine Bewegung gespannt und minimal ist, spielen in dieser Bewegung die Qualitäten Spannung und Größe eine Rolle. Ist eine Bewegung schnell und maximal, entscheiden Tempo und Größe über die Qualität dieser Bewegung.

³ Die drei Qualitäten bestimmten die Tänzer der Lodzer Compagnie „Pracownia Fizyczna“.

4. Tanz und Sprache zeitgenössischer Tänzer

„Ich mag die Art, wie Tänzer reden“ – mit dieser Aussage suggeriert Michael Laub⁴ die einzigartige, aber zugleich problematische Beziehung zwischen Tanz und Sprache (vgl. Fenger 2009:97). „Tänzer müssen mit fünf anfangen, sich um ihren Körper zu sorgen, sie müssen ganz anders leben als Schauspieler, sie haben andere physische Bedürfnisse“, so Laub. Daraus resultiert die Tatsache, dass Tänzer eine bestimmte Sensibilität dafür haben, wie der Tanz als eine Form der Kunst das eigene Erleben bedingt (vgl. Anm. 4), was nicht ohne Einfluss auf die stark individualisierten verbalen und nonverbalen Beschreibungen der Körperbewegung, des Körpergefühls und -bewusstseins bleibt. Fenger (2009:97) spricht in dem Zusammenhang über eine kreative Konfrontation von Tanz und Sprache, die in ihrer Nicht-Gemeinsamkeit das Verständnis einer Phänomenologie des Tanzes hervorhebt. Lepecki (1996:71–72) sieht dagegen ein Kontinuum, in dem sich Wort und Bewegung gegenseitig bedingen, weiterführen⁵ und durch das Verschwinden und das Wieder-Auftauchen des Körpers in Bewegung die Ephemerität des Tanzes exponiert.

Tanzforschung, Tanzanalyse und Tanzkritik fordern seit langem ein gemeinsames Vokabular zur Darstellung des zeitgenössischen Tanzes, wie es im Ballett besteht. Wegen der bereits erwähnten Diversität des zeitgenössischen Tanzes ist jedoch die Etablierung eines standardisierten Vokabulars nicht möglich, wie im Folgenden ausgeführt. Erstens ist der Tanz als das polyvalente Ausdruckssystem zu betrachten, das sowohl semiotische als auch subsemiotische Aspekte wie die des Körperausdrucks, des Rhythmus, der Motorik und Kinetik umfassen (vgl. Fenger 2009:47) und von einzelnen Stilen, Bewegungskonzepten, Choreographen und Choreographien abhängig sind. Zweitens schließen die Herauskristallisierung der Techniken und einzelner Stilrichtungen sowie die Differenzierung der Strömungen des zeitgenössischen Tanzes die Zugehörigkeit zu *einem* Tanzstil aus. Das trägt dazu bei, dass sich stark individualisierte, oft Compagniebedingte verbale Deskriptionen der Körperbewegungen und Tanzkonzepte etabliert haben und weiterhin etablieren. Drittens vollzieht sich die Tanzerfahrung auf den Wahrnehmungsebenen des Sehens, Hörens, des rhythmischen Erlebens und Bewegt-Werdens. Von Bedeutung sind noch das Erlernen von Aufmerksamkeit, die Erfahrung von Differenzen in der Qualität der Bewegung (vgl. Fenger 2009:465–466), nicht selten Medieneinsatz oder die Reduktion des Tanzes bis zum Nichttanz in konzeptionellen und performativen Formen (vgl. Rosiny 2007:9). All diese Faktoren werden zum einen in der Fähigkeit, zum anderen in der Unfähigkeit erkennbar, die auszuführenden Bewegungen sprachlich und bildlich (d. h. praktisch/vorgetanzt) zu vermitteln. Demzufolge entsteht in einer Tanzsituation sowohl das semiotisch Deutbare als auch das Undeutbare, das interpretationsgesteuert und metaphorisch als „Schattenebene“ (Fenger 2009:47), als „shadow world of ,meanings“ (Sontag 1964) bezeichnet wird.

⁴ Alle im Folgenden angeführten Aussagen von Michael Laub werden nach Müller (2003) zitiert.

⁵ „[...] an uncertain pendular motion between the recollection of movements that are no more and words that are yet to be [...]“ (Fenger 2009:98–99).

Den Fragen, wie die semiotische „Schattenebene“ entsteht und was in der Beschreibung der Körperbewegungen semiotisch deutbar ist, wird im Weiteren nachgegangen. In der diesbezüglichen Korpusanalyse werden nachfolgend exemplarisch die Facetten der Sprache zeitgenössischer Tänzer erfasst.

5. Tanz und Metaphorik – Ergebnisse der Korpusanalyse

Angesichts der bereits dargestellten Überlegungen erweist sich der Tanz einerseits als multimodales Phänomen, das nicht nur unsere fünf Sinne, sondern auch oder vor allem die Motorik einbezieht. Auf der anderen Seite ist Tanz nicht nur eine komplexe sprachliche Erscheinung, weil viele Schulen vorhanden sind, deren „Sprachen“ auseinandergehen und die folglich zur Entstehung unterschiedlicher „shadow world[s] of meanings“ führen, sondern vor allem, weil es sich in diesem Bereich um Beschreibungen komplexer Bewegungen handelt, denen ein tiefgreifendes Körperbewusstsein zugrunde liegen muss. Diese bewegungsbezogenen Beschreibungskomplexitäten systematisieren wir im weiteren Beitrag und stellen ihre Konzeptualisierungsweisen dar.

Es ist nicht zu leugnen, dass es sich im Tanz nicht um bloße Bewegung, sondern um komplexe kinästhetische oder sogar propriozeptive (Sinnes-)Erfahrungen handelt, die neben Sehen, Hören, Riechen, Schmecken zu dem menschlichen Sensorium gerechnet werden sollten (vgl. Goldstein 2010:xxvii). Da es im Bereich dieser Sinne, im Gegensatz zu den klassischen Modalitäten, weitgehend an einem konventionalisierten Lexikon mangelt, muss angenommen werden, dass ihre Beschreibung vorwiegend auf metaphorische Art und Weise erfolgt.

Das eruierte sprachliche Material gilt als das lexikalische Diskursinventar der Tänzer des Lubliner Tanztheaters, das der Identifizierung des Diskursgegenstandes „Tanz“ dient. Das Inventar besteht aus verbalen Handlungen, die im Kommunikationsgefüge „Tanz-workshop“ eingesetzt werden. Im Moment umfasst das Korpus über 100 sprachliche Einheiten, die seit 2010 gesammelt werden. Anhand dieses Korpus konnten folgende metaphorische Ausdruckweisen festgelegt sowie in mehr oder minder kohärente Gruppen klassifiziert werden⁶.

5.1. Konzeptuelle Metaphern

Die erste zu besprechende Gruppe bilden die konzeptuellen Metaphern, wobei diese Metaphernklasse selbst heterogen ist. Die analysierten Ausdrücke lassen drei verschiedene konzeptuelle Metaphern herausstellen:

⁶ Da sich die Untersuchungen zur Sprache der Tänzer in der Anfangsphase befinden, ist zu betonen, dass die folgende Analyse und Klassifikation keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Sie sind modifizier- und erweiterbar.

– Die erste konzeptuelle Metapher ist KÖRPER IST EIN EREIGNIS. Sie manifestiert sich sprachlich durch folgende Ausdrücke:

- (1) *Organizujemy się w ciele / Organizujemy ciało* (‚Wir organisieren uns im Körper / Wir organisieren den Körper‘)⁷.
- (2) *Zrobimy zdarzenie ruchowe?* (‚Kommen wir zu einem Bewegungsereignis?‘).
- (3) *Poczekajmy aż ruch się wydarzy...* (‚Warten wir, bis eine Bewegung geschieht/zustande kommt‘).

Ausdrücke wie *organisieren* oder *sich ereignen* deuten ausdrücklich darauf hin, dass der Körper als Ereignis betrachtet wird, wobei sein holistischer Charakter bzw. ein holistischer Charakter der auszuführenden Bewegung, die sich wiederum aus kleineren „Schritten“ zusammensetzt, unterstrichen wird. Eine zusätzliche Motivation für die Metapher kann darin liegen, dass die Choreographie (vgl. hierzu Kap. 2) als ein Ereignis verstanden wird und es auch tatsächlich ist. Die Choreographie wird ihrerseits durch den Körper realisiert. Um dies zu tun, müssen wir z. B. unseren Körper organisieren, was in (1) Satz vorkommt. Auf der anderen Seite setzt sich die Choreographie als Ganzheit aus kleineren „(Körper-)Ereignissen“ zusammen, die ihrerseits auch komplexe Struktur aufweisen.

– Die zweite konzeptuelle Metapher, die aus dem eruierten Material herausgestellt werden kann, ist KÖRPER IST EINE FLÜSSIGE SUBSTANZ. Sie wird durch folgende Ausdrücke bestätigt.

- (4) *Rozklejamy się na podłodze* (‚Wir zerfließen auf dem Fußboden‘).
- (5) *Ciało rozplywa się na podłodze* (‚Der Körper zerfließt/zergeht auf dem Fußboden/fließt auseinander‘).
- (6) *Rozpływamy się na podłodze* (‚Wir zerfließen auf dem Fußboden‘).

Wie aus den Beispielsätzen ersichtlich ist, weist die Metapher einen spezifischeren Charakter auf, indem von den Tanzenden eine konkrete Bewegung, oder besser ausgedrückt, Körperhaltung verlangt wird. Gleichzeitig ist zu betonen, dass sie die Bewegung im Vergleich zu der vorgenannten Metapher als weniger dynamisch darstellt.

– Die dritte Art von Ausdrücken, die konzeptuell-metaphorisch interpretiert werden können, können als KÖRPER IST EIN BEHÄLTER zusammengefasst werden. Dazu gehören z. B.:

⁷ Im Klammer werden die deutschen Übersetzungen angeführt. Da die Analyse auf die Sprache der polnischen Tänzer eingeschränkt ist, haben wir uns entschieden die Beispielsätze wörtlich zu übersetzen, um das Wesen der Ausdrücke widerzugeben. Daher muss man sich dessen bewusst werden, dass die dargestellten Inhalte durch deutsche Tänzer völlig anders versprachlicht werden können.

- (7) *Ręce otwarte – miednica zamknięta* („Die Hände – geöffnet, das Becken – geschlossen“).
- (8) *Nogi jak zabetonowane* („Beine – wie betoniert“).
- (9) *Miednica jest zabetonowana* („Das Becken wird betoniert“).
- (10) *Otwieramy mostek* („Wir öffnen den Brustkorb“).

Mit den Beispielsätzen (7) bis (10) wird die Tatsache hervorgehoben, dass Tänzer den Körper als ein dreidimensionales Phänomen betrachten. Das Phänomen „Körper“ hat Länge, Höhe und Breite, was zur Folge hat, dass dank einer auszuführenden Bewegung das Volumen des Körpers in den drei Dimensionen zu- oder abnimmt, wie in den Sätzen (7) und (10). Das Öffnen führt zum Ausweiten/Ausbreiten/Ausstrecken der Körperteile, das Schließen hingegen zum optischen Verkleinern in ihrer Ausdehnung / ihrem Umfang. Mit den Sätzen (8) und (9) wird auf einen weiteren Aspekt des menschlichen Körpers hingewiesen, nämlich seine Schwere / sein Gewicht und zugleich die Größe der Kraft, mit der ein Körper auf den Fußboden drückt oder nach unten zieht.

Die drei knapp dargestellten und besprochenen konzeptuellen Metaphern lassen schlussfolgern, dass wir uns einerseits bei der Bewegungsbeschreibung auf zwei Achsen bewegen: statisch vs. dynamisch sowie holistisch vs. spezifisch. Auf der anderen Seite zeigen sie ein interessantes Beschreibungsvorgehen: Um die Bewegung präzise in Worte zu fassen wird der Fokus auf den Körper bzw. die Körperteile und deren angemessene Konzeptualisierung gelegt, nicht auf die Bewegung selbst, wie für die weiter unten analysierten framebasierten Metaphern gilt. Ebenso kann festgestellt werden, dass die Metaphern der Annahme der Direktionalität des metaphorischen Mappings widersprechen, weil es sich in diesen Beispielen nicht um die Richtung konkret abstrakt handelt. Ganz im Gegenteil: Man konzeptualisiert eine konkrete Entität, d. h. den Körper, auch sehr konkret: als Behälter oder flüssige Substanz. Von einer gewissen Abstraktheit kann eventuell im ersten Fall die Rede sein, wo aber die Bewegung eine konkretere Entität – als ein Ereignis begriffen wird, also eine abstraktere Entität, was genauso ungewöhnlich ist.

5.2. Framebasierte Metaphern

Die nächste Gruppe der metaphorischen Ausdrücke, die bei Tanzbewegungsbeschreibungen Verwendung finden, könnte man als framebasierte Metaphern bezeichnen. Dieser Begriff wurde Dobrovol'skij/Piirainen (2009:24–27) entnommen. Es ist aber zu unterstreichen, dass er hier anders verstanden wird. Der Ausdruck „framebasiert“ setzt die Notwendigkeit als selbstverständlich voraus, einen entsprechenden Rahmen herauszustellen⁸. Während Dobrovol'skij/Piirainen (2009) diese Theorie zur Erforschung

⁸ Aus Platzgründen muss jedoch auf die Darstellung eines Tanzframes sowie der Annahmen der Frame-Semantik verzichtet werden. Zu den Grundlagen und dem Wesen der Rahmensemantik-Theorie vgl. z. B. Fillmore (1982, 1985) sowie Busse (2012). Zur Frame-

und Erklärung von Motivationsprozessen der Idiombedeutung ansetzen, wobei den entsprechenden semantischen Strukturen im Ausgangs- und Zielframe eine besondere Rolle zukommt, ist für uns die Tatsache von zentraler Bedeutung, dass entsprechende Elemente eines Tanzfames mehr oder minder (in)direkt, d. h. metaphorisch, zur Sprache gebracht werden. Ein besonderer Fokus wird in diesem Kontext zunächst auf die für den Tanz grundlegenden Parameter, d. h. auf die Bewegungsqualitäten – Spannung, Größe und Tempo – gelegt, die oben dargestellt wurden (vgl. Kap. 3). Zu den framebasierten Metaphern können folgende Ausdrücke gerechnet werden:

(11) *(Wchodzimy) miękko w podłogę* (‘(Wir gehen) weich in den Boden’).

(12) *Zbieramy podłogę* (‘Wir bringen den Boden zusammen’).

– Tempo:

(13) *Nie kłaść uszu na boki* (‘Wir legen die Ohren auf Seiten nicht’).

(14) *Idziemy w podłogę* (‘Wir gehen in den Boden’).

– Größe:

(15) *...i szeroko w podłogę* (‘...und breit in den Boden’).

(16) *Miednica w dal* (‘Das Becken in die Ferne’).

(17) *Ruch: w szerokość a potem w górę* (‘Die Bewegung in die Breite und dann nach oben’).

Wie in Abschnitt 3 angemerkt, gibt es auch unterschiedliche Kombinationen dieser Qualitäten, wobei eine immer dominiert:

– Spannung und Größe, Spannung dominiert:

(18) *Cale dłonie przyklejamy do podłogi* (‘Die ganzen Handflächen kleben wir an den Boden an’).

– Spannung und Tempo, Tempo dominiert:

(19) *Wysyłamy czubek głowy w górę / Czubek głowy podróżuje w górę* (‘Wir schicken die Spitze des Kopfes nach oben’ / ‘Die Spitze des Kopfes reist nach oben’).

– Spannung und Tempo, Spannung dominiert

(20) *Masujemy podłogę* (‘Wir massieren den Fußboden’).

Aus den dargestellten Beispielsätzen kann geschlussfolgert werden, dass das Wesen dieser Metaphern darin besteht, die qualitativen Frameelemente zwar zu instanziiieren, aber ihre Instanziiierung kommt nicht anhand der oben erwähnten Adjektive *maximal/minimal*

Semantik-Ansatz in der Analyse der Idiombedeutung vgl. z. B. Dobrovol’skij (2004, 2016).

oder *schnell/langsam* zustande. Für einen Nicht-Spezialisten könnte sogar nicht deutlich werden, dass es sich um konkrete Bewegungsqualitäten handelt, wie dies z. B. die Sätze (11) und (12) verdeutlichen. Die Metaphorizität dieser Ausdrücke scheint außerdem ein graduales Phänomen zu sein, was zugleich die (In-)Direktheit der Instanziierung der entsprechenden qualitativen Elemente beeinflusst. Bei der Verwendung der oben erwähnten Adjektive *maximal/minimal* oder *schnell/langsam* könnte man von der direkten Realisierung der Frameelemente sprechen, weswegen von einem wörtlichen Charakter der Äußerungen gesprochen werden könnte. Die taktilen bzw. Dimensionsadjektive wie *miękko* („weich“) oder *szeroko* („breit“) sowie die Äußerungen, in die sie eingebettet sind, können in diesem Kontext eine mittlere Position zwischen dem metaphorischen und nicht-metaphorischen Gebrauch besetzen, wobei Beschreibungen wie (11) und (12) als vollständig metaphorisch zu klassifizieren wären. Dies gilt auch für Bewegungsverbalisierungen wie in den Sätzen (17), (18) und (19), die Kombinationen der Qualitäten enthalten. Zu verdeutlichen ist hier, dass deswegen der Rahmen-Charakter dieser Ausdrücke auf der unzweifelhaften Realisierung der Rahmenelemente auf der Satzebene sowie deren Hervorhebung beruht. Ihr metaphorisches Wesen hingegen besteht in der indirekten – aus der Perspektive der gebrauchten sprachlichen Mittel – Instanziierung der Rahmenelemente. Ferner muss unterstrichen werden, dass die qualitativen Elemente eines Tanzframes aufgrund ihres fundamentalen Charakters in jeder Beschreibung mehr oder minder zum Ausdruck gebracht werden können bzw. sollen. In den bereits besprochenen Metaphern wird jedoch größeres Gewicht auf eben diese Elemente gelegt. Sie werden also „in Blick genommen“ (vgl. Busse 2012) bzw. perspektiviert oder hervorgehoben, wenngleich indirekt. Diese Tatsache impliziert zugleich eine diffuse Grenze zwischen den festgelegten metaphorischen Klassen, weswegen sie nicht anhand eines Entweder-Oder-Prinzips kategorisiert werden dürfen, was am eindeutigsten die nächste Beschreibungskategorie zeigt.

5.3. Raummeter

Die Gruppe der Raummeter in den metaphorischen Bewegungsbeschreibungen bilden zusammen mit der oben besprochenen Klasse der framebasierten Metaphern ein Paradebeispiel für die Unmöglichkeit, die eruierten Ausdrücke in Entweder-Oder-Kategorien einzuteilen. Wie in Abschnitt 3 angemerkt ist die Rolle des Raumes im Tanz von entscheidender Bedeutung. Der Raum ist für die Körperbewegungen dermaßen relevant, dass er als Referenzpunkt für den Tänzer fungiert, weswegen es weder während der Ausführung, noch der Beschreibung der Bewegung möglich ist, ohne ihn auszukommen. Aus dieser Perspektive ist ersichtlich, dass er für den Tanz eine fundamentale Größe und somit für den Tanzframe eine unentbehrliche Komponente darstellt. Auf der anderen Seite ist er deutlich von Spannung, Tempo und Größe der Bewegung abzugrenzen, weil er nicht nur qualitativ, sondern vor allem funktional als separate und somit autonome Komponente einer Tanzsituation betrachtet werden muss. Damit hängt auch die Tatsache zusammen, dass die auf den

Raum Bezug nehmenden Tanzbewegungsbeschreibungen, rein sprachlich betrachtet, eine kohärente Ausdruckskategorie bilden. Daher haben sich die sprachlichen, aber vor allem die funktionalen Aspekte als entscheidend für das Herausstellen einer separaten Kategorie der Raummetaphern erwiesen. Die Rolle und das Wesen des Raumes in der Tanzsituation sowie die Art und Weise, wie er mit dem Körper interagiert, veranschaulichen folgende Ausdrücke:

- (20) *Pochłaniamy przestrzeń* („den Raum verschlingen“)⁹.
- (21) *Pójście w przestrzeń* („Wir gehen in den Raum“).
- (22) *Zagarnianie przestrzeni* („Wir eignen uns den Raum an“)¹⁰.
- (23) *Ruch nie jest wwyż / w górę, ale w przestrzeń* („Die Bewegung ist nicht nach oben sondern in den Raum“).
- (24) *Skręt i ciężar ciała opuszczamy luźno w dół* („Eine Drehung und das Körpergewicht lassen wir locker / entspannt auf den Boden fallen“).

Betrachtet man die angeführten Beispielsätze ist auch ersichtlich, dass sich diese Metapherngruppe von den zwei oben besprochenen aus mindestens zwei weiteren Gründen abhebt, was ihr Herausstellen weiter untermauert. Es bleibt zu betonen, dass diese Tatsache auf die besondere Rolle des Raumes zurückzuführen ist. Es handelt sich um eine qualitativ verschiedene Beschreibung und Betrachtung der Bewegung und dies nicht alleine, weil hier der Raum als Referenzpunkt zu Rate gezogen wird, sondern auch oder vor allem, weil unterschiedliche Aspekte des Raumes in verschiedenen Situationen gebraucht werden. Der Raum als solches stellt einerseits, im Vergleich zur Zeit, eine konkrete Domäne dar (vgl. z. B. Lakoff/Johnson 2010, Evans 2015). Auf der anderen Seite hat er keine natürlichen Grenzen und ist somit im wörtlichen Sinne nicht greifbar, was die Annahme unterstützt, dass er doch abstrakt ist, zumindest bis zu einem gewissen Grad. Aus den oben angeführten Beispielsätzen geht hervor, dass er doch als eine abstraktere Entität betrachtet und für die Bedürfnisse der Tanzenden **objektifiziert**, d. h. als greifbares Objekt angesehen, – im Sinne von Szwedeks (z. B. 2000, 2011) Theorie der Objektifizierung – wurde, was wiederum den Tänzern ermöglicht mit ihm variabel zu interagieren¹¹. Dies zeigen die Sätze (21) und (23), aus denen ersichtlich ist, dass der Raum als eine Räumlichkeit (im Sinne z. B. eines Zimmers) konzeptualisiert wird, die man betreten oder in die man eintreten kann.

⁹ Verschlingen: in übertragener Bedeutung: voller Spannung, gierig, hastig (vgl. Duden Online, 20.4.2017).

¹⁰ Etwas aneignen: an uns nehmen/ reißen, in Besitz nehmen (vgl. Duden Online, 20.4.2017).

¹¹ Wie im Falle der Frame-Semantik ist es unmöglich die Details der von Aleksander Szwedek formulierten Theorie auszulegen. Deswegen zu den konzeptionellen Grundlagen vgl. die oben angeführten Arbeiten. Zu der empirischen Anwendung dieser Theorie vgl. auch Trojszczak (2017a, 2017b).

Die Sätze (20) und (22) stellen hingegen den Raum als eine handhabbare Entität dar. Diese zwei Raumkonzeptualisierungen implizieren eine qualitativ anders geartete Bewegung¹².

Zum Schluss sei noch angemerkt, dass sowohl das Körper-Raum-Verhältnis und die diesbezügliche Interaktion in einer Tanzsituation als auch die Funktion des Raumes als ein Referenzpunkt gewisse Ähnlichkeiten mit dem Sinn der Propriozeption aufweist¹³. Betrachtet man die allgemeinen Definitionen der Propriozeption wie diese z. B. bei Lackner (2010:513) ausgelegt wird als „the ongoing static and dynamic configuration of the whole body and its orientation to gravity“ oder „Proprioception concerns ongoing relative body configuration and body orientation to gravity, both under static conditions and during voluntary movements“ (Lackner 2010:832), kann postuliert werden, dass sich der Körper des Tanzenden am Raum orientieren muss. Erst dann ist er imstande auf den Raum bezugnehmend entsprechende Bewegungen auszuführen bzw. Haltungen einzunehmen. Daher kann hier u.U. von einer propriozeptiven Beschreibung der Körper-Raum-Verhältnisse gesprochen werden, wobei dieser Begriff auf der Umdeutung des Propriozeption-Verständnisses basiert. Der Körper-Raum-Aspekt der Tanzbewegungsbeschreibungen verlangt jedoch un- zweifelhaft weitere Untersuchungen ab.

6. Schlussfolgerungen

Schlussfolgernd lässt sich sagen, dass die Sprache der Tänzer ein sehr komplexes aber leider unerforschtes Phänomen darstellt. Die sprachliche Komplexität in diesem Diskursbereich liegt einerseits an den mehreren Dimensionen der zu beschreibenden Bewegungen, weswegen man über ein überdurchschnittliches Körperbewusstsein verfügen muss, um das, was gesagt wurde, verstehen zu können. Aus der sprachwissenschaftlichen Perspektive ist es andererseits schwer, die Bewegungsbeschreibungen und folglich -konzeptualisierungen eindeutig zu klassifizieren, weil unterschiedliche Bewegungskomponenten in unterschiedlichem Grad in der jeweiligen Bewegungsver-sprachlichung hervorgehoben werden, was unumstritten aus einem methodologischen Blickwinkel viele Schwierigkeiten bereitet.

¹² An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass die Theorie der Objektifizierung ein Teil der Konzeptuellen Metapherntheorie darstellt, weswegen die bereits besprochenen Aspekte der Bewegungsbeschreibung aus der Perspektive des verwendeten Analyseinstrumentariums der ersten Metapherngruppe am nächsten liegen oder sogar als ihre Subkategorie eingestuft werden könnten. Betrachtet man jedoch diese Beschreibungen aus der qualitativen Perspektive der Bewegung(-sbeschreibung) gebührt der Raummetapher eine separate Behandlung.

¹³ Bei der Betrachtung der Propriozeption im Rahmen der Raummetapher grenzen wir uns auf deren Definition bei Lancker (2010) ein. Vgl. hierzu auch Fn. 2 und die dort erwähnte Literatur.

Es steht jedoch fest, dass die in diesem Beitrag präsentierte exemplarische Erfassung der Sprache der zeitgenössischen Tänzer zugleich die Möglichkeit eröffnet, sie als Forschungsgegenstand auf zwei Disziplinen zu beziehen: Tanz- und Bewegungswissenschaft. Mit der daraus resultierenden interdisziplinären Arbeitsweise könnten Ziele wie die Bestimmung der Körper- und Bewegungskonzepte konkreter Tanzcompagnien sowie die Kennzeichnung von Tanzlernprozessen fokussiert werden, denn nur die interdisziplinäre Perspektive auf die Untersuchung des zeitgenössischen Tanzes als methodologisches Postulat hat die forschungsleitende Funktion.

Literaturverzeichnis

- BEAR, Mark F., Barry W. CONNORS und Michael A. PARADISO. *Neuroscience: Exploring the Brain*. Philadelphia: Lippincott Williams & Wilkins, 2007. Print.
- BIRBAUMER, Niels und ROBERT F. SCHMIDT. *Biologische Psychologie*. Heidelberg: Springer, 2006. Print.
- BUSSE, Dietrich. *Frame-Semantik. Ein Kompendium*. Berlin: de Gruyter, 2012. Print.
- DAHMS, Sibylle (Hrsg.). *Tanz*. Kassel: Metzler, 2001. Print.
- DOBROVOL'SKIJ, Dmitrij. „Idiome aus kognitiver Sicht“. *Wortverbindungen – mehr oder weniger fest*. Hrsg. Kathrin Steyer. Berlin: de Gruyter, 2004, 117–143. Print.
- DOBROVOL'SKIJ, Dmitrij. *Kognitive Aspekte der Idiom-Semantik. Studien zum Thesaurus deutscher Idiome*. Tübingen: Stauffenburg, 2016. Print.
- DOBROVOL'SKIJ, Dmitrij und Elisabeth PIIRAINEN. *Zur Theorie der Phraseologie. Kognitive und kulturelle Aspekte*. Tübingen: Stauffenburg, 2009. Print.
- EVANS, Vyvyan. „Time“. *Handbook of Cognitive Linguistics*. Hrsg. Ewa Dąbrowska und Dagmar Divjak. Berlin, Boston: de Gruyter, 2015, 509–527. Print.
- FENGER, Josephine. *Auftritt der Schatten. Tendenzen der Tanzanalyse und ihre Bedeutung für die zeitgenössische Tanzästhetik am Beispiel des Balletts des späten 20. Jahrhunderts*. München: epodium, 2009. Print.
- FILLMORE, Charles. „Frame Semantics“. *Linguistics in the Morning Calm*. Hrsg. Linguistic Society of Korea. Seoul: Hanshin Publishing Corp., 1982. 111–137. Print.
- FILLMORE, Charles. „Frames and the Semantics of Understanding“. *Quaderni di Semantica* 6 (1985): 222–254. Print.
- FRANKE, Elk. „Raum – Bewegung – Rhythmus: zu den Grundlagen einer Erkenntnis durch den Körper“. *Körperliche Erkenntnis: Formen reflexiver Erfahrung*. Hrsg. Franz Bockrath, Bernhard Boschert und Elk Franke. Bielefeld: transcript, 2008, 15–39. Print.
- FRYDRYSIAK, Sandra. *Taniec w sprzężeniu nauk i technologii. Nowe perspektywy w badaniach tańca*. Łódź, Warszawa: Wydawnictwo Oficyna, 2017. Print.
- GOLDSTEIN, Bruce. „Introduction“. *Encyclopedia of Perception*. Hrsg. Bruce Goldstein. Los Angeles u. a.: Sage, 2010, XXVII–XXX. Print.
- LACKNER, James. „Kinesthesia“. *Encyclopedia of Perception*. Hrsg. Bruce Goldstein. Los Angeles u. a.: Sage, 2010, 513–518. Print.
- LACKNER, James. „Proprioception“. *Encyclopedia of Perception*. Hrsg. Bruce Goldstein. Los Angeles u. a.: Sage, 2010. 832–836. Print.
- LAKOFF, George und Mark JOHNSON. *Metafory w naszym życiu* [Polnische Übersetzung von T. P. Krzeszowski]. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2010. Print.
- LEPECKI, André. „As if dance was visible“. *Performance Research* 1 (1996): 71–76. Print.

- LÖW, Martina. *Raumsoziologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001. Print.
- MÜLLER, Katrin. *Die sinnliche Sprache der Tänzer*. 23.8.2003. <http://www.taz.de/!720964/>, 28.12.2016.
- ROSINY, Claudia. „Zeitgenössischer Tanz. Einleitung von Claudia Rosiny“. *Zeitgenössischer Tanz. Körper – Konzepte – Kulturen. Eine Bestandsaufnahme*. Hrsg. Reto Clavadetscher und Rosiny Claudia. Bielefeld: transcript, 2007, 9–16. Print.
- SONTAG, Susan. *Against Interpretation*. 1964. <http://www.coldbacon.com/writing/sontag-againstinterpretation.html>. 22.7.2017.
- SZWEDEK, Aleksander. „Senses, perception and metaphors (of Object and Objectification)“. *Multibus vocibus de lingua*. Hrsg. Puppel Stanisław und Katarzyna Dziubalska-Kończyk. Poznań: Dziekan Wydziału Neofilologii Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2000, 143–153. Print.
- SZWEDEK, Aleksander. „The ultimate source domain“. *Review of Cognitive Linguistics* 9 (2011): 341–366. Print.
- TROJSZCZAK, Marcin. „Problem solving in English and Polish – a cognitive study of selected metaphorical conceptualizations“. *Language, Corpora and Cognition*. Hrsg. Piotr Pęzik und Jacek Tadeusz Waliński. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017a, 201–220. Print.
- TROJSZCZAK, Marcin. „On ‚paying attention‘: The objectification of attention in English and Polish“. *Zooming in Micro-Scale Perspectives on Cognition, Translation and Cross-Cultural Communication*. Hrsg. Wojciech Wachowski, Zoltan Kövecses und Michal Borodo. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017b, 81–100. Print.