

Barbara Hielscher-Witte

Erschienen 2001. In: Gundel Mattenklott & Constanze Rora (Hrsg): *Arbeit an der Einbildungskraft. Praxis Musisch-Ästhetischer Erziehung*, Band 1 Perspektiven. Hohengehren, S. 31 - 52

Bilder in Bewegung

Ein Blick auf die Erfahrungen, die sich über Wahrnehmung und Bewegung erschließen, zeigt, dass im Schatten funktionaler Handlungen Potentiale leiblich-ästhetischen Erlebens schlummern, die im Laufe der Sozialisation stillgelegt und abgedrängt werden.

Während die Qualitäten dieser auch inneren Bewegtheit sich bei Kindern noch unmittelbar in Gesten, Gebärden und Handlungsweisen (z. B. im Spiel) als Ausdruck ihres Involviertseins und ihres Kontaktes zeigen, schrumpfen sie bei vielen Erwachsenen zu einem Vokabular verinnerlichter Automatismen, „*um den Preis, ihm [dem Körper, Anm. der Vf.] fremd wie einem äußeren Gegenstand gegenüberzustehen.*“¹ Den Leibbegriff umgibt ein Bedeutungshof, der auf das *Andere* im Körper verweist. Das Verhältnis von Leib zu Körper beschäftigt Philosophen, Psychologen, Therapeuten und Wissenschaftler gleichermaßen. So ist der Leib nach Maurice Merleau-Ponty „*unsere Verankerung in der Welt*“², ist das „*Subjekt der Wahrnehmung*“³ und dadurch zugleich sein *Ausdrucksorgan*. Im Leib-Sein artikuliert sich unser fundamentales, nicht mehr hintergehbare Verhältnis zur Welt und zum Selbst. „*Diese Schichten[...] liegen nicht im mythischen Dunkel, sie sind vielmehr Teil von Erlebnisformen, die wir alle kennen, und die in jene Zeit zurückreichen, wo wir selbst noch eins mit der Welt' und mit ›Allem‹ verbunden waren.*“⁴ Auf der Ebene dieses unmittelbaren Weltbezugs werden Beziehungen geknüpft, deren Abspaltung einen Verlust an Kontakt nicht nur mit der Welt, sondern auch mit dem Selbst markieren. Zuerst und zuunterst wird die Welt nur wahrgenommen, weil ihre perzeptiven Kategorien in das Gefüge des Leib-Seins hineingenommen werden, sich heineinschieben und dort ein Echo finden. Der Leib ist der *Scheinwerfer, der sich in das Wahrzunehmende verlängert.*⁵

¹ Rudolf zur Lippe: *Am eigenen Leibe*. Frankfurt am Main 1979, S.1077

² Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Dt. Berlin 1966, S.141

³ Ebd. S.243

⁴ Jürgen Seewald: *Leib und Symbol*. München 1992, S. 538

⁵ Vgl. ebd. S.31

In diesem ersten dialogischen Wechselspiel, in dem sich der Mensch mit der Welt synchronisiert und sich gleichzeitig aus ihr herausformt, stellt der Leib die Einheit dar.

Über die Tiefensensibilität und in ganzheitlicher Form empfangen und nehmen wir Kontakt auf über Medien, die im Alltag kaum mehr wahrgenommen werden, als latente Anteile innerhalb der vielschichtigen Wahrnehmungen aber lebenslang wirksam bleiben: Spannungen der Muskulatur, Körperhaltungen, Gleichgewicht, Vibrationsempfinden, Haut- und Körperkontakt, Rhythmus, Tempo, Dauer, Tonhöhe und Klangfarbe (nach Rene Spitz⁶). Der Leib bleibt als Schatten im aus ihm heraustretenden Körper präsent, Übergangsorgane werden dabei die Körpernahsinne der Tiefensensibilität, der Haut und des Tastempfindens; Bewegung pendelt als integrierender Mittler zwischen Erfahrung, Handlung und Erkenntnis hin und her. Erst wenn im Hin und Her zwischen Sein und Handlung eine Beziehung besteht, können wir zu jenen flüchtigen Empfindungen der eigenen Präsenz gelangen.

Leiblicher Ausdruck, das Vokabular des individuell zur Verfügung stehenden Austauschs mit der Welt ist Ausdruck unseres Spielraums, ist immer auch als Aussage zu verstehen, Bewegung ist auch ein Verhalten zur Welt; indem die Formen leiblich sinnlicher (und darin eben auch geistiger) Weltaneignung ausgeklammert werden, bleiben existentielle Weltbezüge unangebunden und unintegriert. „*Wir beginnen darin einen Lebensentzug zu sehen und ihn körperlich-konkret vermittelt zu begreifen.*“⁷ Bewegung und Wahrnehmung sind „*Antennen*“⁸ im Dialog zwischen Innen und Außen, in enger Koexistenz erfüllen sie ihre Aufgabe als wirklichkeitsstiftende und -erhaltende Funktionen.

Ihr Beziehungsgefüge, in dem mehrere Deutungen der Sinnhaftigkeit und Zweckmäßigkeit zugelassen sind, lässt einen Zwischenraum hervortreten, den Winnicott als „*intermediären Raum*“⁹ zwischen Innen und Außen, Subjekt und der Welt bezeichnet. In diesem Zwischen entstehen jene Orte, Wege, Symbole der Begegnung, in denen individuelle Sinndeutungen und Bearbeitungen stattfinden.

Die Situationen, in denen Kernerfahrungen im und am Leib gemacht werden, versperren sich einem vorschnellen konzeptionellen Zugriff, sie konturieren aber den Raum einer

⁶ Ursula Fritsch: Tanz, Bewegungskultur, Gesellschaft. Frankfurt am Main 3/1992, S. 121

⁷ Rudolf zur Lippe: (s. Anm. 1) S.1071

⁸ Helmut Milz: Der wiederentdeckte Körper. München 1994, S. 201

ästhetischen Praxis: das Wechselspiel zwischen Mensch und Umwelt, die Korrespondenz zwischen innerem Erleben und äußerer Gestaltung in all ihren Bezügen und Tiefenschichten fühlbar, sichtbar, gestaltungsfähig und sprachfähig zu machen und pädagogisch auszuwerten. Dabei führen Inhalte und Methoden in Spannungsfelder des Erlebens und Erkennens, in denen jeder Einzelne „aus seinem Ursprung entdecken muß, was für ihn gewiss ist“¹⁰. „Mit seinem Körper in Kontakt zur Aufgabe zu gelangen“¹¹, reaktiviert Fähigkeiten und Seinsweisen, die als zwar notwendige, aber „vorübergehende Aneignungsformen“¹² in der Pädagogik häufig herabgesetzt werden.

Wir nehmen unseren Körper immer mit, nicht im Ausblenden *störender* Anteile, sondern in der Konfrontation mit ihnen kann wieder ein *Zwischen* entstehen, das jedem Einzelnen ermöglicht, in ein Verhältnis zu sich selbst zu kommen und diesem Verhältnis Ausdruck zu verleihen. Nach Mollenhauer ist das „empfindungsdurchlässige“ Bewegen die „*entwicklungspsychologische Brücke zwischen dem frühen Leibverhältnis und dem späteren Verstehen ästhetischer Produkte: eine selbstreflexive Bewusstwerdung der eigenen Empfindung*“¹³.

Auf die ästhetische Bewegungspraxis bezogen bedeutet das, Wahrnehmungsfähigkeit zurückzuerlangen, die sich als Gewährwerden, präsent sein, anwesend sein im Leib artikuliert, auch als eine gespürte Gewissheit, in dem Selbst aufgehoben zu sein, das uns konstituiert, so dass der Körper nicht nur wahrgenommen wird als etwas was man hat, sondern man sich auch *innewird als des Leibes, der man ist*.¹⁴ Wer in der Lage ist, Eindrücke und Empfindungen bewusst in das Leibsein zurück zu binden und sie zu bearbeiten, gewinnt nicht nur einen selbstverständlicheren und breiteren Zugang zu den eigenen Ausdrucksmitteln, sondern „*wer das Abenteuer der Gestaltung am eigenen Leib erfahren hat, sieht mehr als andere und er sieht tiefer als andere*“¹⁵. Fehlt die Rückbindung, wird der Mangel zwar nicht unbedingt bemerkt, vermittelt sich aber in allen Formen des Nicht-bei-sich-Seins auch schon Kindern.

⁹ Donald W. Winnicott: Vom Spiel zur Kreativität. Stuttgart 1979, S. 15

¹⁰ Dietrich Fischer-Dieskau: Töne sprechen Worte klingen. Stuttgart 1985, S. 471

¹¹ Heinrich Jacoby: Jenseits von begabt und unbegabt. Hamburg 4/1991, S. 39

¹² Hanne Seitz: Räume im Dazwischen. Essen 1/1991, S. 60

¹³ Klaus Mollenhauer: In: Ursula Fritsch: Tanz stellt nicht dar, sondern macht wirklich. Stuttgart 1990, S.109

¹⁴ Karl Dürckheim: Vom Leib der man ist in pragmatischer und initiatischer Sicht. In: Hilarion Petzold (Hg.): Psychotherapie und Körperdynamik. Paderborn 1977, S. 12

¹⁵ Doris Stelzer zitiert nach Hans Meyers: Wir erleben Kunstwerke. Taunus 1961, S. 41

„Die Bewegungserfahrung unseres Leibes ist kein Sonderfall einer Erkenntnis, sie eröffnet uns eine Weise des Zugangs zur Welt und zu Gegenständen, [...], die es als eigenständig, ja vielleicht als ursprünglich anzuerkennen gilt“¹⁶.

Hier suche ich den Anschluss; Bewegung ist im Alltag so selbstverständlich, dass es zunächst ungewohnt ist, ihre Qualitäten genauer zu untersuchen. Die Fremdheit ist aber Voraussetzung dafür, sich einem anderen Umgang, einer anderen Perspektive der Bewegung zu nähern, sie erfahrbar und bewusst zu machen. Zunächst richtet sich die Aufmerksamkeit auch darauf, die Parameter der Bewegung, ihre räumlichen (d.h. Richtung, Größe, Ausdehnung usw.), ihre zeitlichen (d.h. Tempo, Geschwindigkeit, Rhythmus usw.) und ihre energetischen (d.h. Spannungsgehalt, Kraftimpulse usw.) Gestaltmerkmale kennen zu lernen. Die Einsichten, die durch Bewegung gewonnen werden, beruhen darauf, dass kinästhetische Wahrnehmungen *„kognitive Bewertungen hervorrufen“¹⁷*, das wird besonders deutlich, wenn in Übungen z.B. zur Raumerfahrung die Augen geschlossen werden.

Die Idee zu diesem Thema reicht bis in meine Studienzeit zurück: auf der Suche nach Möglichkeiten, mit Hilfe einer Vorlage elementare Gesetzmäßigkeiten des Raumes erfahrbar zu machen, und so die Erfahrungen zu erweitern, die ich im Hinblick auf die Erarbeitung raum- und formdynamischen Gesetzmäßigkeiten und deren Umsetzung in Musik und Bewegung gemacht habe¹⁸, stieß ich auf ein Bild von Paul Klee: *Gewagt - wägend*. Inspiriert von den bildnerischen Gestaltungsprinzipien Klees, die er in seinen pädagogischen Schriften, vor allem in seiner Form - und Gestaltungslehre ausführlich dargelegt hat, schien mir eine Umsetzung dieses Bildes in Bewegungs- und Klangabläufe möglich und bildete den Ausgangspunkt eines immer wiederkehrenden Interesses, dem Wesen von Bildern, von Kunst in Bewegung nachzuspüren. Wie z.B. die Themen seiner Vorlesungen und Unterrichtsreihen belegen: *„Das Ursächliche: der Punkt, der sich in Bewegung setzt“*; *„ Energetische Dichte. Körperlich-räumliche Spannungsvorgänger“*; *„Gestaltung eindeutiger Bewegung und Gegenbewegung von einem Flächenzentrum aus“*; *„Die Ge-*

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty (s. Anm. 4) S. 170

¹⁷ Milz (s. Anm. 8) S. 218

¹⁸ Es sollte z. B. von der Bodengeometrie ausgehend die *formimmanente* Bewegungsdynamik von Kreis, Dreieck, Quadrat etc. erlebt, erfasst und dargestellt werden.

*wichtsempfindung als bildnerisches Element*¹⁹, basiert das Wirkungsgefüge seiner Bilder auf den Gesetzmäßigkeiten der Bewegung.

Nicht um die Darstellung des Tanzes geht es Klee, sondern um den Ausdruck von Bewegung als lebendiges, organisches Prinzip, als zeitliche, energetische, auch psychische Ordnung des bildnerischen Spannungsfeldes. *„Die Kardinalfrage: Wie gestalte ich die Bewegung von hier nach dort? enthält ein zeitliches Moment. Denn von hier nach dort bedeutet zeitlich ein vorher und nachher*²⁰.

In seinen Bildern finde ich Bewegungs-Raum-Form- und Zeitqualitäten artikuliert, die mit den körperlichen Parametern korrespondieren und so eine Transformation anregen.

Die drei Bilder heben als Raumpartitur jeweils einen Aspekt der Bewegung besonders hervor: Hauptweg und Nebenweg: Zeit - und Rhythmusempfinden in Korrespondenz mit Richtung und Ausdehnung im Raum; Gewagt-wägend: Körperspannung als Modulation von leicht zu schwer und in der Polarität von Statik und Dynamik²¹. Skulpturen: Körperempfinden und Körperhaltung als einander bedingende Elemente des Ausdrucks. Für die innere Raumvorstellung ist unser Körperbild der Bezugsrahmen. Wir brauchen diesen Selbstbezug, denn *„würde es fehlen [d. i. das Körperbild, B.H.-W], dann gäbe es keine Welt, die irgend jemand kennen könnte [....]. Die qualitative Vielfalt der Wahrnehmungswelt jedes Menschen entsteht durch die dynamischen Qualitäten seines Körperbildes.*²²

Die hier beschriebenen Modelle, entwickelt und erprobt im Rahmen von Projekten und Lehraufträgen mit Kindern und Erwachsenen, stellen den Versuch dar, Bewegung als eigenständiges Medium in rezeptive bildnerische Verstehensprozesse mit einzubeziehen und mimetisch-leibliches Vermögen als Grundlage gestalterischer Umsetzungsprozesse verfügbar zu machen. Auf der Grundlage der Erkenntnisqualitäten des Bewegungssinns soll der Blick sensibilisiert werden für das Zusammenspiel formaler und wesenhafter Aussage bei Paul Klee.

¹⁹ Paul Klee: Das bildnerische Denken. Schriften zur Form - und Gestaltungslehre, hg. und bearbeitet von Jörg Stiller. Basel/Stuttgart 2/1964, S. 533 und 436.

²⁰ Paul Klee zitiert nach Christian Geelhaar: Paul Klee und das Bauhaus. Köln 1972, S. 51.

²¹ *„Fest bedeutet im Statischen starr gebunden an die Senkrechte. Fest bedeutet im Dynamischen beruhigte Harmonisierung der Beweglichkeit. Der Kreis ist Inbegriff des Dynamischen, die Gerade Inbegriff des Statischen.“* Paul Klee (s. Anm. 19) S. 29.

²² Israel Rosenfield: Das Fremde, das Vertraute und das Vergessene. Frankfurt am Main 1999, S. 63.

Bewegung im Bild

*Kunst ist weder Impression naturhafter Objektivität noch Expression seelenhafter Objektivität, sie ist Werk und Zeugnis der Beziehung zwischen der substantia humana und der substantia rerum, das gestaltgewordene Zwischen.*²³

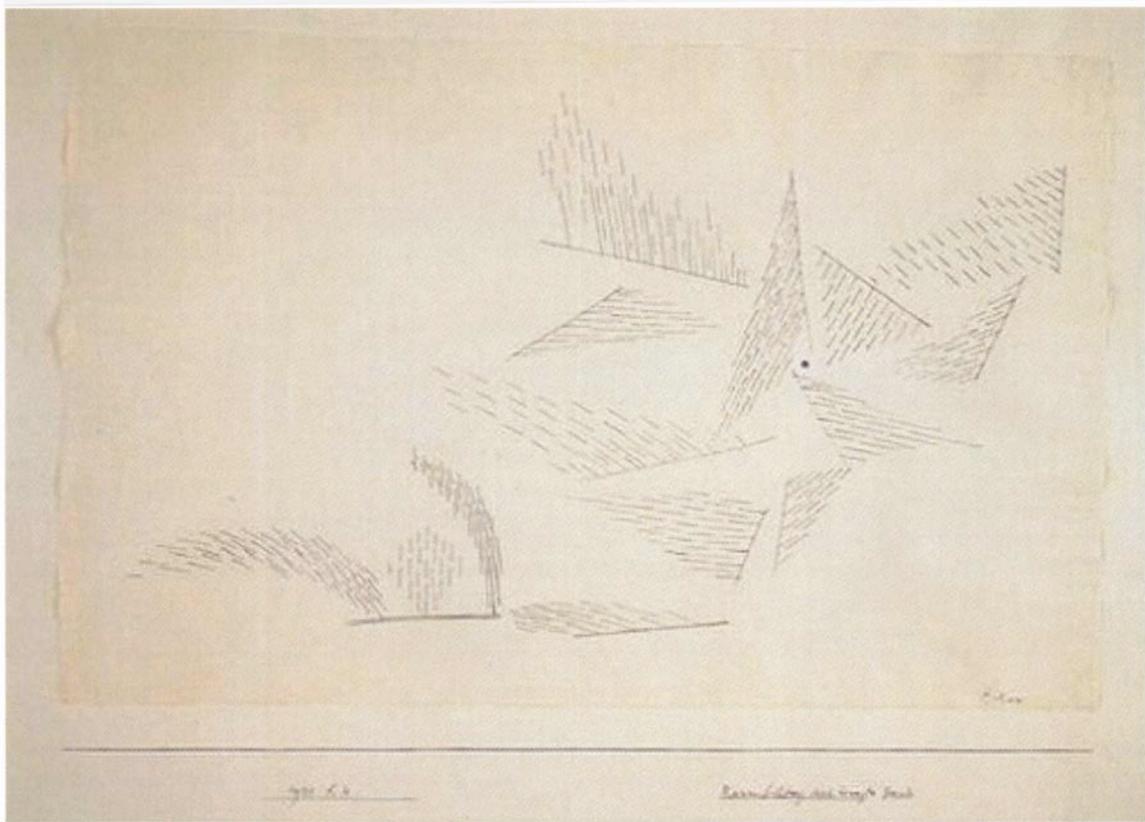


Abb. 1 Raumbildung durch bewegte Gerade.

Der Blick beobachtet, tastet ab, geht hin und her, wählt aus, folgt in einer Abfolge von Blicken sukzessiv den stärksten Impulsen, nimmt Spannungen auf, die zwischen Formen und Dingen als Beziehung gerichteter Kräfte erscheinen. Auch das Sehen ist ein dynamischer Vorgang, seine Differenzierung eine Lernleistung des Einzelnen.

Zeit- und Raumwahrnehmungen als konstante Fähigkeiten des Individuums sind auch geprägt von gesellschaftlichem und kulturellem Kontext. Die Zeit als *vierte Dimension* den drei Dimensionen der euklidischen Geometrie hinzugefügt, wird am Anfang dieses Jahrhunderts als gestalterische Herausforderung von vielen Künstlern angenommen. „*Dem gleich einem weidenden Tier abtastenden Auge des Beschauers sind im Kunstwerk Wege eingerichtet.*“²⁴

²³ Martin Buber: Urdistanz und Erziehung. Werke I Heidelberg 1962, S. 418.

²⁴ Klee nach Geelhaar (s. Anm. 20) S. 51.

Für Paul Klee (1879-1940) wird Bewegung zur „*gesetzmäßigen Triebfeder allen Geschehens*.“²⁵ Das Entstehen, die Rezeption und auch der Inhalt von Kunst werden von ihm als zeitlich ablaufende Bewegungen verstanden. „*Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung.*“²⁶ Er entwickelt seine eigene Form- und Gestaltungssprache, die er in seiner Lehrtätigkeit am Bauhaus vermittelt und sucht darin herauszuarbeiten, was „*unter der äußeren Erscheinungsform der Dinge als geheimer Rhythmus des Lebens verborgen liegt.*“²⁷

*Bewegung liegt allem Werden zugrunde. Denn auch der Raum ist ein zeitlicher Begriff. Wenn ein Punkt in Bewegung kommt und zur Linie wird, erfordert das Zeit. Ebenso wenn sich eine Linie zur Fläche verschiebt. Desgleichen die Bewegung von Flächen zu Räumen. Entsteht vielleicht ein Bildwerk auf einmal? Nein, es wird Stück für Stück aufgebaut, nicht anders als ein Haus.*²⁸

Linie, Helldunkel und Farbe sind die bis auf den Ursprung allen Ausdrucks zurückgenommenen Zeichen, mit denen Paul Klee Bewegung und Gegenbewegung im Räumlichen des Bildes auslotet. Sein *bildnerisches Denken* ist geprägt von musikalischen Bezugspunkten; das Zusammenspiel entgegengesetzter Kräfte, Thema und Kontrapunkt, „*die komplementäre Einheit der Gegensätze*“²⁹ wird ihm zum Leitmotiv. Dabei sollen nicht nur Naturkräfte, sondern auch psychische Energien in die Dynamik seiner Zeichensprache einfließen und so auch „*unoptische Eindrücke*“³⁰ vermittelbar machen.

Kunst wird Paul Klee ein Abbild der Schöpfung, der viel zitierte Satz „*Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sonder macht sichtbar*“³¹ eine Absage an alle „*imitative Beschreibung der äußeren Erscheinungswelt*“³².

²⁵ Carola Giedion-Welcker: Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1961, S. 64.

²⁶ Paul Klee: Schöpferische Konfession . In: Christian Geelhaar (Hg.): Schriften. Köln 1976, S. 120.

²⁷ Klee ebd. S.120

²⁸ Klee ebd. S.119

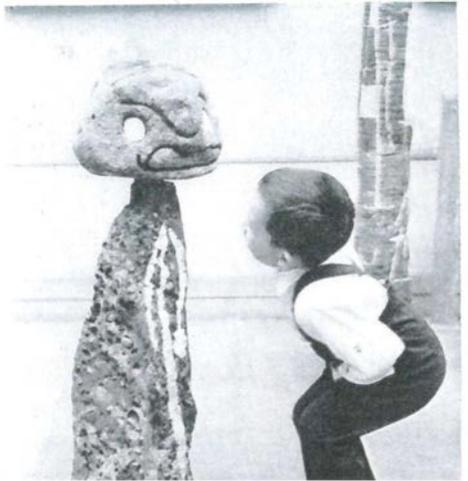
²⁹ Paul Klee: Tagebücher 1898 - 1918. Hg. Felix Klee. Neuaufl. Köln 1979, S.378.

³⁰ Carola Giedion-Welcker (s. Anm.25) S. 64.

³¹ Klee, Schöpferische Konfession (s. Anm. 25) S. 118.

³² Giedion-Welcker: (s. Anm. 26) S. 64.

Mimesis



Darf man annehmen, dass der Blick der erste Mentor des mimetischen Vermögens war? Es ergäbe sich in diesem Zusammenhang eine Polarität der Zentren des mimetischen Vermögens. Es verlagert sich vom Auge auf die Lippen, dabei den Umweg über den gesamten Leib nehmend.³³

Abb. 2 Sabine Weiss. Keramik von Miro 1955, Foto: Rapho

In der mimetischen Geste spiegelt sich der Bezug des Einzelnen zum Objekt seines Interesses, Körperhaltung, Mimik, Bewegung reflektieren jenen noch unmittelbaren Blick, in dem das Ganze auf der Schwelle zum Bewusstsein entschlüsselt wird.

Hier wird ein Mitgehen, ein Hineingehen und Einschwingen in das Wesen des Gegenübers geübt, es zeigt sich ein subtiles Austauschgeschehen, in dem das anverwandende Sich-ähnlich-Machen Vehikel der Suchbewegung und wesentliches Merkmal der Transformation ist. Was sich als Ausdruck im Körper zeigt, ist sowohl Antwort auf als auch Frage an die Welt, nicht nur nachahmende, sondern auch „*vorahmende Geste*.“³⁴

Mimetisch-leibliches Verhalten als Auslegungshandlung erschließt einen anderen Zugang zur (Bild-)Wirklichkeit als sprachlich-formulierende Lesarten. „*In der Beteiligung des Körpers und in der Beziehung auf das Ich des Handelnden und die anderen liegt ihre wesentliche Differenz zu rein kognitiven Erkenntnisweisen*.“³⁵

³³ Walter Benjamin: Gesammelte Schriften. Werkausgabe Band II, 3. Frankfurt am Main 1980, S. 958.

³⁴ Seitz (s. Anm. 12) S.150.

³⁵ Gunter Gebauer, Christian Wulf: Mimesis. Hamburg 1992 , S. 431.

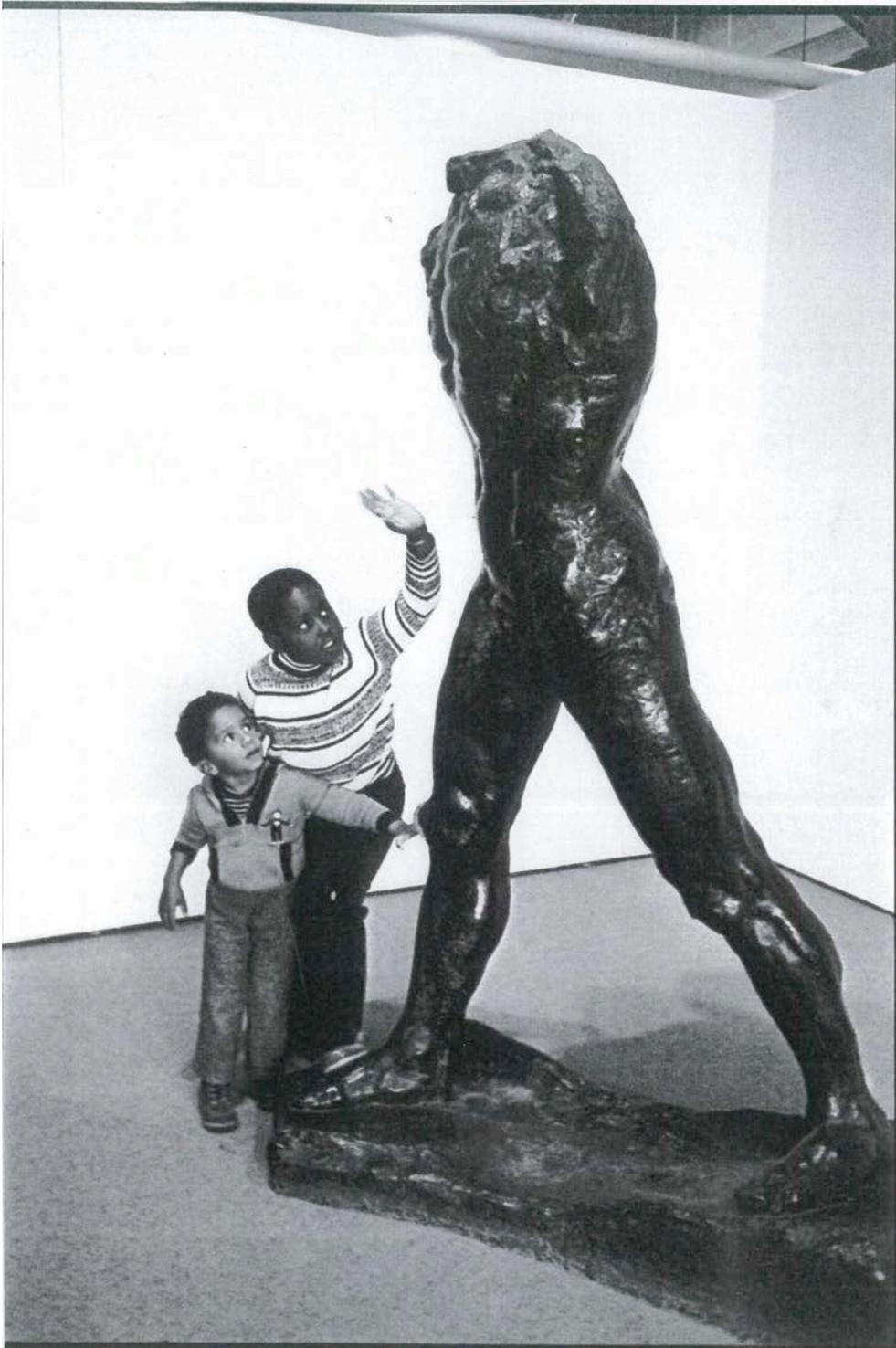


Abb. 3 Richard Kalvar ohne Titel, 1977 (Magnum)

Bilder, Klänge, Bewegungen sind Susanne Langer zufolge präsentative Symbole³⁶, als Erkennungszeichen stehen sie für jene Erfahrungen und Erkenntnisse, die sich dem sprach-

³⁶ Vgl. Susanne K. Langer: Philosophie auf neuem Wege. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Dt. Frankfurt 1984.

lich-diskursivem Zugriff entziehen, weil sie Ausdruck anderer, komplementärer Wahrnehmungsweisen sind.

Leiblich-mimetisches Verhalten bringt den Einzelnen an den Ursprung des Entstehungsprozesses zurück, gleichsam selber ins Bild und wird so zu einer Brücke, die Wahrnehmung und Verstehen miteinander verbindet.

Mimesis ist einerseits die Fähigkeit, an den Grund der Motive zu gelangen, um an der fremden Form das eigene Wachstum zu vollziehen[...] als nachahmende und reproduktive Kraft ist sie konkret, an das Vorbild, an Erscheinung und Ding gebunden. Zugleich ist das mimetische Vermögen höchst abstrakt, denn es bringt ein Denken hervor, das Teile der Wirklichkeit herauslöst, betrachtet, verdichtet, verschiebt und neu zusammensetzt.³⁷

Auf Grund der Identifikation mit den 'Anderen' kann das Wesen leiblich erlebt, gedeutet und umgestaltet integriert werden; durch diese Aktivitäten erschließen wir uns Wirklichkeit, wir öffnen uns für sie, indem wir uns ihr (und sie uns) anzugleichen suchen um sie so symbolisch zu erkennen. Das „Ähnliche am Unähnlichen“³⁸ wahrzunehmen, offenbart die Kontaktpunkte zwischen Betrachter und Bild, in der mimetischen Geste sind Erkennen und Ausdrücken eins.

Erkenntnis ist leiblich unmittelbar, sinnlich und kommunikativ gewonnene Einsicht. Sie ist unabschließbar, ereignishaft und mehrdeutig und sie ist subjektbezogen“³⁹.

Gunter Otto bezeichnet den „Verknüpfungsakt“⁴⁰ zwischen der Wahrnehmung des Bildes und dem Wiederhall, der diese Wahrnehmung mit schon erlebten Eindrücken, Gefühlen und Assoziationen verbindet, als Bildung eines Percepts.

„Das Percept ist also ein Produkt. In ihm stoßen anteilig das Bild und die Vorstellung des Betrachters zusammen. Im Verstehensprozeß sind Percepte das Fundament, auf dem Auslegen ruht“⁴¹. Die individuelle Ansprechbarkeit für Bilder oder Themen ist verschieden, jeder bringt unterschiedliche Erfahrungen und Zugänge mit; auch wenn alle das gleiche Bild ansehen, schaut ihnen doch nicht das Gleiche heraus.

³⁷ Seitz (s. Anm. 12) S.108

³⁸ Gunter Gebauer, Christian Wulf (s. Anm. 35) S. 435.

³⁹ Gunter Otto und Maria: Ästhetische Erziehung als Praxis des Auslegens in Bildern und des Auslegens von Bildern. Seelze 1987, S. 224.

⁴⁰ Ebd. S. 51.

⁴¹ Ebd.

Mir ging und geht es darum, mögliche leiblich-mimetische Anteile als Übertragungsbewegung im Perceptbildungsprozess herauszuschälen, offen zu legen und als Basis für Bewegungsgestaltung nutzbar zu machen.

Aspekte der Realisierung

Bilder, Gedichte, Romane, Musikstücke sind „*Individuen, Wesen*“, deren „*Sinn nur in unmittelbarem Kontakt zugänglich ist.*“⁴² Leiblich-mimetische Gegenwärtigkeit stellt jenen unmittelbaren Bezug her, der Ausgangspunkt wird, dem Sinn der Wesen forschend, experimentierend, deutend, bewegend und reflektierend auf die Spur zu kommen und eigene Antworten formend zu gestalten. „*Was bei der Betrachtung des Kunstwerkes an Wissen und Erkenntnis nötig wird, sollte stets entwickelt, nie mitgeteilt werden. Das Kind muss sein Wissen stets selbst erarbeiten, seine Erkenntnisse selbst erleben, nur dann werden sie fruchtbar in ihm und aus ihm zur Wirkung kommen.*“⁴³

Bewegung wird dabei Denkbewegung, ist nicht nur Hilfsfunktion, sondern Medium des Verstehens. Bewegung wird Zentrum eines Prozesses, „*in dem sich bewusstes <ich nehme wahr> mit unbewusstem <es nimmt mich wahr>verbindet.*“⁴⁴

Bei den drei vorgestellten Modellen bildet der wechselseitige Bezug zwischen reflektierenden und handelnden Phasen das methodische Gerüst. Die Annäherung an die Transformation, in der Leiblich-Mimetisches situativ wirksam werden kann und die Percepte sichtbar in Handlungen münden, geschieht aus unterschiedlicher Perspektive: Einmal wird das Bild zum Gegenüber und bleibt Vorbild; ein anderes Mal betreten die Teilnehmer symbolisch den Raum des Bildes; und schließlich werden Skulpturen Ausgangspunkte für weitere Entwicklungen. Den Einstieg bilden Körpersensibilisierungsübungen, die sich auf das Thema des Bildes beziehen, die aber auch elementare Übungen sind, um den Einzelnen in die sinnliche Gegenwärtigkeit seines Selbst zu führen. Dann werden die Bilder gezeigt und, vor allem bei Kindern, Fragen gestellt, die die subjektiven Anknüpfungspunkte zwischen Bild und Betrachter deutlich machen und objektive Wahrnehmungen verstärken sollen. Beispiel: *Hauptweg und Nebenwege*: Welche Teile des Bildes haben eine bestimm-

⁴² Merleau-Ponty (s. Anm. 23) S. 181

⁴³ Alfred Lichtwark: *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*. Berlin 1902, S. 21.

te Bewegungsrichtung? Welche Farbtöne werden eingesetzt, wie wirken sie? Welcher Abschnitt ist am größten – kleinsten - dicksten - dünnsten?

Beispiel: *Gewagt - wägend*: Gibt es eine zentrale Form oder sind es mehrere? Wodurch unterscheiden sie sich? Was ist im Vordergrund und was im Hintergrund? Welche Teile heben sich hervor und warum? Beispiel: *Skulpturen*: Wen oder was stellen die Skulpturen dar? Aus was für Materialien sind sie gebaut? Welche Anhaltspunkte gibt es für den Typ oder Charakter?

Jeder hat die Aufgabe, zunächst für sich allein, Haltungen, Bewegungen, Anhaltspunkte zu sammeln, die dann gemeinsam aufgegriffen, reflektiert, besprochen werden und den thematischen Rahmen für die Bearbeitung abstecken. An ausgedehnte Experimentierzeit und Aufgaben, in denen allein zu zweit in kleinen Gruppen oder mit allen gemeinsam geforscht und probiert wird, schließt sich wieder eine Phase der Klärung an. Für Kinder ist es sinnvoll, erst Teilaspekte in kleineren Lernschritten zu erarbeiten bevor das ganze Bild realisiert werden kann. Den Abschluss bildet eine improvisierte Darstellung der in den Übungen gefundenen Bewegungsgestalten und -abläufen. Die Orientierung an einem dialogischen Verlauf macht es möglich, dicht an Entwicklungen *dranzubleiben* und auf *Äußerungen* (auch in Bewegung) reagieren zu können; so kann auch noch Ungeordnetes und Unstrukturiertes erscheinen, ohne durch konzeptionelle Weichenstellungen von vorne herein aussortiert zu werden

Das Hin und Her lässt jenen Zwischenraum entstehen, in dem Formfindungsversuche sich entfalten können. Im Experimentieren mit Bewegung formen sich in der Umsetzung von Ideen Themen und Gestalten aus, die unmittelbar sinnliche Eingebundenheit erweitert Ausdrucksmöglichkeiten, Spüren und Handeln werden in eine direkte Beziehung zueinander gebracht.

Ich halte es auch für wichtig, Information über das ausgewählte Werk zu vermitteln, denn:

Die normale menschliche Wahrnehmung ist dadurch charakterisiert, dass der Mensch als Einzelner wahrnimmt und sich dessen in der Regel als eines Sonderfalls des Allgemeinen bewusst wird.

⁴⁴ Milz (s. Anm. 8) S. 181.

Das Niveau dieser Verallgemeinerung wechselt je nach Stufe des theoretischen Denkens; deshalb ist unsere Wahrnehmung auch vom intellektuellen Kontext abhängig; in dem Maße, wie wir die

*Wirklichkeit verstehen, nehmen wir sie auch anders wahr.*⁴⁵

Die Gegensätzlichkeit, die sich in den verschiedenen Modi unseres Erlebens und Erkennens ausdrückt, ist eine uns existentiell charakterisierende Eigenschaft; die Überbrückung der Gegensätzlichkeit vollzieht sich handelnd, „*durch Entäußerung, Hingabe an das, was es [d. i. das Subjekt. B.H.-W.] nicht ist.*“⁴⁶

Der Lehrer als Initiator und kompetenter Begleiter muss

- selber ausreichend leibliche Erfahrungen gemacht haben, damit er den Unterschied kennt, der den Leib vom Körper trennt;
- Bewegung im Bild *lesen* können und Bilder auswählen und vermitteln, die eine der Verständnisebene von Kindern zugängliche innere Form aufzeigen, z.B. kontrastreich sind, einen Bewegungsaspekt besonders deutlich herausgearbeitet haben, oder thematisch an grundlegenden Erfahrungen anknüpfen ,die entweder bereits in Bewegung oder Kunst erarbeitet wurden;
- es als Herausforderung annehmen, sich offenen Unterrichtsprozessen zu stellen, in denen die künstlerische Aussage pädagogische Leitperspektive wird;
- Parameter der Bewegung, Raum (Ausdehnung, Größe, Richtung), Zeit (Tempo, Geschwindigkeit, Zyklen) und Dynamik (Spannung und Energie) als Gestaltmerkmale kennen und auch in Bildern wiederfinden können;
- Empfindungen, Gefühle, leibliches Erleben in eine gesicherte Erfahrung führen können. In einem Prozess, in dem leibliche Erfahrung und inhaltliche Auseinandersetzung zueinander in Beziehung gebracht werden, können Empfindung und Erkenntnis sich verknüpfen zu einer „*ganzen Erfahrung.*“⁴⁷

⁴⁵ Sergej Rubinstein: Grundlagen der allgemeinen Psychologie. Dresden 1973, S. 322.

⁴⁶ Theodor W. Adorno: Stichworte . Frankfurt am Main ³1970, S. 55.

⁴⁷ John Dewey: Kunst als Erfahrung. Frankfurt am Main ³1998, S. 47.

*Dieses Vergleichen der Mittel verschiedener Künste und dieses Ablernen einer Kunst von der anderen kann nur dann erfolg- und siegreich werden, wenn das Ablernen nicht äußerlich, sondern prinzipiell ist. D. h. eine Kunst muss bei der anderen lernen, wie sie mit ihren Mitteln umgeht, sie muss es lernen, um dann ihre eigenen Mittel prinzipiell gleich zu behandeln, d. h. in dem Prinzip, welches ihr allein eigen ist*⁴⁸



Bild 1 Hauptweg und Nebenwege (1929) Museum Ludwig, Köln

⁴⁸ Wassily Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst. Bern 1^o1952, S. 55.

Hauptweg und Nebenwege (1929)

Dieses Bild entstand in einer Reihe mit anderen im Nachhinein einer Ägyptenreise, ein Echo wohl auf das Licht, die Farbe, die Felder und Wege im Fruchmland.

Das lineare Gerüst, in dem ein Hauptweg in die Tiefe des Raums hineinführt und begleitet von vielen unebenen Nebenwegen auf den Horizont trifft, wird auch durch die Farben als komplementäres Bildmittel rhythmisiert. *„Die Führung der Bewegungsrhythmen wird durch sukzessives Anwachsen und Abnehmen in Bezug auf Quantität und Qualität der angewandten Energie bestimmt.“*⁴⁹ Helldunkel in den Komplementärfarben Blau und Orange markiert in Korrespondenz mit den Flächengrößen eine Gewichtsbewegung, betonte und unbetonte Schritte. Die unterschiedlich großen und kleinen Intervallflächen verdichten, vergrößern und verkleinern sich in die Vertikale, ein sukzessives und paralleles Heranschreiten bis an die horizontale Bewegung.

Dieses Bild sind wir gegangen.

*Wenn wir gehen, sagt Oehler, kommt mit der Körperbewegung die Geistesbewegung. Diese Feststellung machen wir immer wieder, dass, wenn wir gehen und dadurch unsere Körper in Bewegung kommt, dann auch unser Denken in Bewegung kommt, das ja kein Denken war im Kopf.“*⁵⁰

Ontogenetisch ist Gehen ein vorprogrammierter Bewegungsablauf, der in einem langen, durch alle vorhergegangenen Bewegungsmuster vorbereiteten Entwicklungsprozess koordiniert wird.

Dieser lange Entwicklungsprozess ist nötig, damit wir uns *„auf unser Erinnerungsvermögen der motorischen Bewegungsführung verlassen können.“*⁵¹

Erst wenn ein Bewegungsablauf in allen sensomotorischen Bezügen integriert ist und dann automatisch funktioniert, kann damit variabel umgegangen werden. Das Gehen erfordert eine ständige Aufrichtung gegen die Schwerkraft und die Fähigkeit, das Körpergewicht auch bei Veränderung der Unterstützungsfläche immer wieder ausbalancieren zu können. Kraft und Gegenkraft halten uns dabei im Gleichgewicht, *„Gehen ist ein ständig aufgefangener Fall“*⁵², *Tanzen eine „Form rhythmischen Gehens.“*⁵³

⁴⁹ Klee (s. Anm. 19) S. 84.

⁵⁰ Thomas Bernhard: Gehen. Frankfurt am Main 1971, S. 88

⁵¹ Jean Ayres zitiert nach Milz (s. Anm. 8) S. 143

⁵² Hugo Kükelhaus zitiert nach Milz : (s. Anm. 8) S. 143

⁵³ Milz (s. Anm. 8) S. 150

Die Keimzelle von Rhythmus im Gang, Schwerkraft und Schwingung, gliedert sich durch Hebung und Senkung, durch Gewicht-Halten (und -Führen) und durch Loslassen, Abgeben.

Zwar ist das Einschwingen in rhythmische Abläufe mit Musik leichter, aber wenn wir erst einmal in Gang gekommen sind (und nicht nur im Kreis laufen, das sich bei vielen noch ungeübten Gruppen in kürzester Zeit einstellt, wenn sie nur die Aufgabe erhalten, im Raum zu gehen), stellt sich auch hierbei ein lustvolles *Momentum* ein. Bewegungsfluss entsteht, wenn räumliche, zeitliche und energetische Impulse sich kontinuierlich fortsetzen. Verschiedene Standorte und Wege haben unterschiedliche Gewichtung, Energie im Raum: ob man in eine Diagonale hinein- oder herausgeht, sich in der Mitte platziert, gerade oder krummlinige Wege geht, von rechts nach links usw.

Die Bewegung in unmittelbarer Erfahrung bedeutet eine Veränderung in den Qualitäten der Objekte, und Raum wird als ein Aspekt dieser qualitativen Veränderung erfahren. Auf und ab, zurück und vor, hin und her, zur einen und zur anderen Seite - oder rechts und links, hier und dort, alldas spürt man unterschiedlich. Die Ursache liegt darin, das wir es nicht mit statischen Momenten zu tun haben, [...], sondern mit qualitativen Veränderungen[...]⁵⁴

Wege und Stationen der Übertragung

Hauptweg und Nebenwege

- Einstieg
- An einem Ort im Raum sich aufgerichtet hinstellen, mit der Ausatemphase in die Hocke gehen, mit der Einatemphase wieder aufrichten, indem die Fußsohlen gegen den Boden gedrückt werden; mehrmals wiederholen, jeder in seinem eigenen Atemrhythmus.
 - Im Stand das Körpergewicht auf beiden Füßen tragen, die parallel aufgestellt sind; allmählich das Körpergewicht auf verschiedene Fußpunkte verschieben: auf die Vorderfüße, die Fersen, die Seiten, nach innen, daraus in ein leichtes Schwanken kommen.
 - Nur auf einen Fuß das Gewicht übertragen, während der andere unbelastet am Boden bleibt, Standbein wechseln, wiederholen.

⁵⁴ John Dewey (s. Anm. 47) S. 241

Verlauf

- Aus diesem Wechsel der Gewichtsverteilung Schritte vor, zurück, zur Seite; ins Gehen kommen und dabei beobachten, wie das Körpergewicht von einem Bein aufs andere übergeben wird; die Gehbewegung übertreiben, d. h. übermäßig nachgeben beim Landen und viel Druck in den Boden beim Aufrichten.
- Verschiedene Bewegungsrichtungen im Gehen probieren, vorwärts, rückwärts, seitwärts, sich angezogen oder abgestoßen von Punkten im Raum fühlen.
- Unterschiedliche Raumwege gehen, krummlinige, gerade, diagonale, und dabei bewusst auf die dynamische Qualität achten, die sich in den Wegen äußert.
- Sich einen der gegangenen Wege innerlich vorstellen und mit geschlossenen Augen abgehen; noch mal mit einem entwickelten Raummuster wiederholen
- Jede Richtungsänderung im Raum führt nun auch zu einer Tempoänderung, zunächst als Kontrast langsam-schnell, nach einer Weile auch als allmähliche Steigerung von langsam zu schnell und zurück; sich als Gruppe dabei im Raum so verteilen, dass die Fläche gleichmäßig begangen wird.
- Verschiedene Gangarten mit unterschiedlich großen und kleinen, betonten und unbetonten Schritten erfinden, das Gehen rhythmisieren, zunächst jeder für sich, dann in kleinen Gruppen
- ~~Das Bild beschreiben~~ Das Bild beschreiben und das Raumpattern der Haupt- und Nebenwege in Bewegung umsetzen: Erfinden einer rhythmischen Bewegungsgestalt analog zu einem Weg im Bild mit betonten und unbetonten Schritten; diese Gestalt parallel oder in Gegenrichtung mit anderen 'rhythmischen Gestalten' im Raum bewegen; einen Anfang im Bild suchen, verschiedene Wege hinein- und hinausgehen.
- Ein bewegtes Standbild formen, in dem unterschiedliche Tempi der rhythmischen Gestalten und die Richtung der Bewegung Ausdruck der vielschichtigen Wege wird.

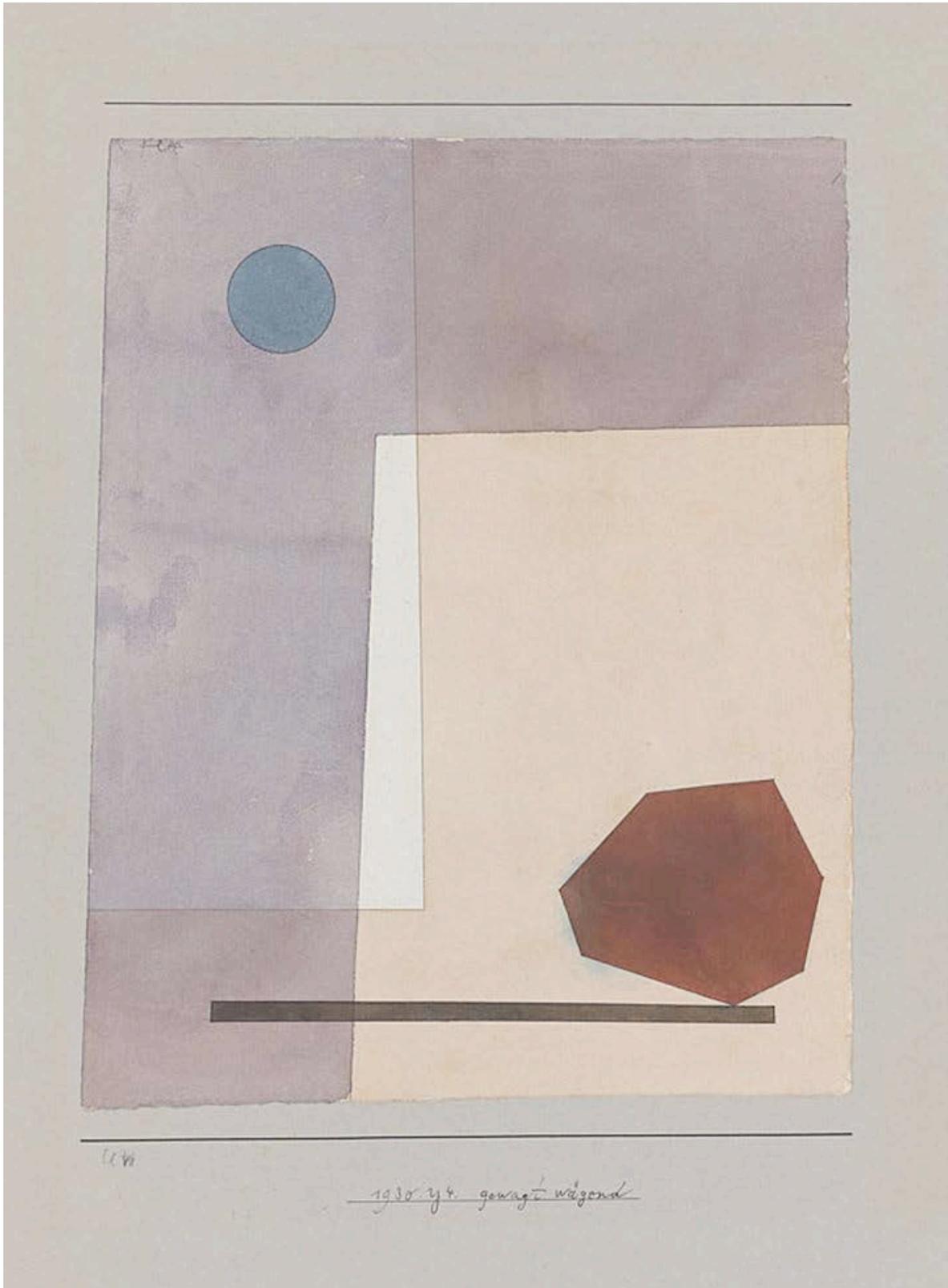


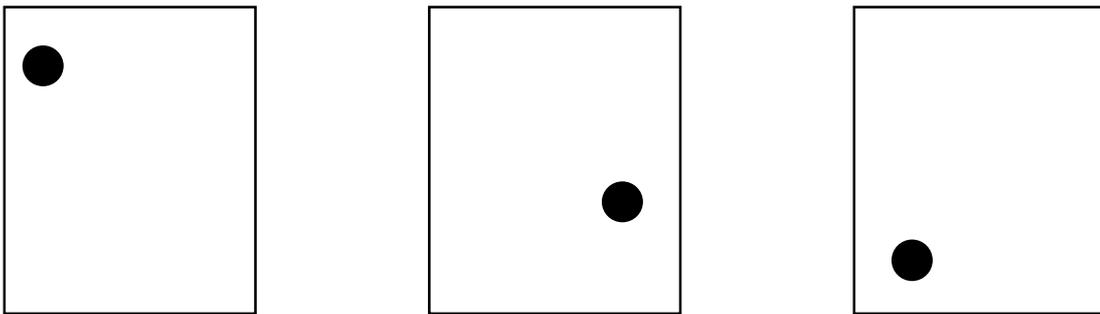
Bild 2: Gewagt - wägend (1930) Paul Klee Stiftung, Kunstmuseum Bern

Gewagt - wägend

Dieses Bild entstand in einer Zeit, in der Paul Klee sich intensiv mit rein abstrakten Bildkompositionen beschäftigt hat.

Farbige Felder, deren Zu- und Abnahme an Tonigkeit Spannungen verdichten oder lösen, bilden den Hintergrund für den Rhythmus einer Gleichgewichts konstruktion aus kontrastierenden Formen, in der die dynamische Energie des Kreises sich ausbalanciert mit der statischen Energie des Siebenecks. Gewagt an dem Bild scheint die leichte Asymmetrie zu sein; das Siebeneck, auf der Linie stehend, bringt die simultane Gleichzeitigkeit von Bewegung und Gegenbewegung in eine Schwebelage kurz vor dem Kippen.

Wenn auf einer Bildfläche ein Kreis verschoben wird, von



55

entstehen gerichtete Spannungen, ein Kraftfeld zwischen dem Kreis und den Begrenzungen des Bildes. Jeder Ort im Räumlichen hat eine eigene Qualität, ein eigenes Gewicht. Der Kreis als zyklische, geschlossene Form verändert sich als Raumwesen innerhalb des Bildgefüges und verändert die Kraftlinien und Bewegungspunkte. So ist der Schwebestand, die gewagte Balance im Bild Klees ein Abwägen der Gewichtungen im Räumlichen. Wenn man das Bild dreht, entsteht ein anderer Rhythmus, andere Gewichtungen.

Was Kunst ist, wissen Sie ebensogut wie ich, es ist nichts weiter als Rhythmus. Wenn das aber wahr ist, so beschwer ich mich nicht mit Imitation oder mit Seele, sondern gebe schlicht und einfach Rhythmus mit jedem beliebigen Material, Straßenbahnfahrtscheinen, Ölfarbe, Holzklötzchen, ja, da staunen Sie Bauklötze, oder mit dem Wert in der Dichtung, dem Ton in der Musik, oder wie sie wollen.

⁵⁵ Vgl. Rudolf Arnheim: Kunst und Sehen. Berlin ,New York 1978, S. 13-15.

*Darum sehen Sie sich nicht das Material an, denn es ist unwesentlich. Suchen Sie nicht irgendeine Imitation von Natur, fragen Sie nicht nach Seelenstimmungen, sondern suchen Sie trotz des ungewöhnlichen Materials, den Rhythmus in Form und Farbe zu erkennen. Mit Bolschewismus hat das ebensowenig zu tun wie der moderne Bubikopf. Dafür ist es die Essenz aller Kunst, das heißt, jedes Kunstwerk aller Zeiten müsste diese primäre Forderung erfüllen, Rhythmus zu sein, sonst war es nicht Kunst.*⁵⁶

Voraussetzung für eine Transformation dieses Bildes scheint mir die Wahrnehmung unterschiedlicher Spannungen im Körper zu sein; seinen Körper mit Energie „aufzuladen“ und wieder zu entladen, wird am Enger- oder Weiterwerden und an der Schwereempfindung spürbar. Totalspannung und Totallösung machen Bewegung unmöglich, Bewegung bedarf eines rhythmischen Wechsels zwischen Spannung und Lösung, Rhythmus zeigt sich als Dehnung und Kontraktion, als Einheit eines Bewegungskontrasts, in jedem kleinsten Muskel, jeder kleinsten Bewegung.

Ziel bei der Umsetzung ist für mich die Erarbeitung einer konkreten inneren Repräsentation des Bildes; Raum, auch Raumformen, werden erst anschaulich durch Bewegung; das energetische Feld dieses Bildes sollte innerlich spürbar werden.

Wege und Stationen der Übertragung

Gewagt - wägend

Einstieg Übungen zur Entwicklung von Körperspannung und -lösung

- Figurenwerfen zwei Partner drehen sich an den Händen gefasst umeinander, bis einer loslässt und beide sofort *einfrieren*
- Pendelübung: ein Teilnehmer steht in gespannter Körperhaltung zwischen zwei anderen, die ihn sanft wie ein Pendel zwischen sich hin und her stoßen.
- Auf ein akustisches Signal aus einer Bewegung stoppen, dann die Körperspannung allmählich lösen (Eisblock schmilzt) oder plötzlich Spannungszu- und -abnahme, beides als Haltespannung und in der Fortbewegung und in Bewegungsmotiven probieren.

⁵⁶ Kurt Schwitters: Eile ist des Witzes Weile. Stuttgart 1987, S. 138.

- Gleichgewichtsübungen: mit unterschiedlichen Unterstützungsflächen allein experimentieren und dabei die Balance *aufs Spiel setzen*; zu zweit in verschiedenen Haltungen und Bewegungsabläufen den gemeinsamen Schwerpunkt finden und riskieren; in kleineren Gruppen Körperskulpturen bauen usw.
- Verlauf
- Die umschreibenden Linien des Bildes mit Seilen, dicken und dünnen Stäben in den Raum legen und dann abgehen.
Wiederholung mit dem Zusatz, die jeweiligen Linien mit einem ausgehaltenen Ton zu begleiten (Summen), der sich bei jeder neuen Linie ändert
Die Atemphase gliedert diesen Ablauf.
 - In die Farbfelder hineingehen, sich die Dichte vergegenwärtigen und auf sich wirken lassen;
die Spannungsdichte als Bewegungsdynamik zum Ausdruck bringen, ausprobieren, wie sich die Tonalität in Bewegungsmotiven mit zunehmender oder abnehmender Dynamik darstellen lässt (z.B. im Bewegungstempo oder in der räumlichen Ausdehnung eines Motivs).
 - Das Material wieder vom Boden entfernen und sich nun auf die geometrischen Formen Kreis und Siebeneck konzentrieren:
Auf ein akustisches Signal Kreise als Gruppe, aber auch einzeln gehen, dabei wechseln zwischen Innenbetonung der Bewegung, also Mittelpunktsbezogenheit, oder Außenbetonung;
auf ein akustisches Signal 'Siebenecke' als Gruppe formen und die Haltespannung verstärken.
 - Einen den Proportionen und der Balance im Bild entsprechenden Ablauf finden, in dem die Beziehung vom Vordergrund der Formen zum Hintergrund der Flächen plastisch wird;
Verschiedene Orchestrierungen probieren:
 - Alle sind in unterschiedlicher Dichte verteilt im Bild und gefundene Bewegungszeichen werden simultan umgesetzt.
 - Alle gehen nacheinander durchs Bild und durchleben das Kräfte-

spiel sukzessiv.

- Es wird ein Ablauf entwickelt, indem sich das Nacheinander der Farbflächen mit der Gleichzeitigkeit der Balance zwischen Kreisbewegung und Siebeneck verbindet.
- Zum Abschluss soll das Bild innerlich vergegenwärtigt werden. Wo ist der Anfang? Wo verdichtet sich die Spannung? Wo löst sie sich? Spielen Form und Farbe ineinander oder gegeneinander? Was passiert gleichzeitig, was nacheinander? Wo ist ein starker Zug-Gegenzug? Gibt es eine Pause in der Abfolge? Wo seht Ihr Euch? Alle? Einen? Mehrere? Keinen? Wo ist das Ende?

Drei Skulpturen (1916 - 1919)

Die Art und Weise nämlich, wie eine willkürliche Bewegung vollzogen wird, ist durch ihren Zweck nicht so genau bestimmt, daß es nicht mehrere Arten geben sollte, nach denen sie kann verrichtet werden. Dasjenige nun, was durch den Willen oder den Zweck dabei unbestimmt gelassen ist, kann durch den Empfindungszustand der Person sympathetisch bestimmt werden und also zu einem Ausdruck desselben dienen. Indem ich meinen Arm ausstrecke, um einen Gegenstand in Empfang zu nehmen, so führe ich einen Zweck aus, und die Bewegung, die ich mache, wird durch die Absicht, die ich damit erreichen will, vorge-schrieben. Aber welchen Weg ich meinen Arm zum Gegenstand nehmen und wie weit ich meinen übrigen Körper will nachfolgen lassen, wie geschwind oder langsam, und mit wie viel oder wenig Kraftaufwendung ich die Bewegung verrichten will, in diese genaue Berechnung lasse ich mich in dem Augenblick nicht ein, und der Natur in mir wird hier also etwas anheimgestellt. Auf irgend eine Art und Weise muß aber doch dieses durch den blo-ßen Zweck nicht Bestimmte entschieden werden, und hier also kann meine Art zu empfin-den den Ausschlag geben und durch den Ton, den sie angibt, die Art und Weise der Bewegung bestimmen. Der An-teil nun, den der Empfindungszustand der Person an einer willkürlichen Bewegung hat, ist das Unwillkürliche an derselben[...]⁵⁷

⁵⁷ Friedrich Schiller: Über Anmut und Würde. In: Sämtliche Werke (Hg. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert). 5. Bd.: Erzählungen. Theoretische Schriften. München 1959, S. 448f.



Bild 3: Skulpturen

Diese drei Skulpturen sind Gebilde aus Gips, Ziegel, Holz und Aquarellfarben, Tusche, die Paul Klee 1916 - 1919 für seinen Sohn Felix gebaut hat. Sie wurden Anlass, dem Zusammenhang zwischen Gemütsbewegungen, Stimmungen und Körperhaltungen, dem Ausdruck innerer Befindlichkeiten nachzugehen. Hier steht der Mitteilungscharakter unserer Körpersprache im Vordergrund.

Die Informationen des kinästhetischen Sinns geben Aufschluss über die als Körperbild zusammengefassten Raum - Lage - und Befindlichkeitsempfindungen; in Verbindung mit Bewegung gibt die Körperfühlsphäre in Koexistenz mit dem Gleichgewichtsorgan und der visuellen Wahrnehmung Aufschluss über die Position des Körpers im Raum. Nicht wahrgenommene, nicht gespürte Muskelfunktionen verkleinern dieses Ich-Bild, die gewohnheitsmäßigen Bewegungen machen nur einen Bruchteil unserer möglichen Bewegungen aus. Das innere Körperbild ist Voraussetzung dafür, sich planvoll zu bewegen und sich über Bewegung auszudrücken. Bewegungserinnerung und damit auch Körperbewusstsein spielen eine zentrale Rolle bei der Antizipation und der Entstehung virtueller Bewegung.

Lückenhaftes Körpergefühl drückt sich in dem Fehlen von Körperzonen oder der völlig unproportionierten Vorstellung aus.

Der Rücken z.B. oder überhaupt unsere Rück-Seite ist in der Vorstellung vom Körper in weite Ferne gerückt. Wir sehen uns meist nur von vorne, auch liegend wird dem Bereich kaum Aufmerksamkeit geschenkt. Bewusster Kontakt, z. B. durch Druck, liegend, stehend, sitzend, bewirkt eine „*selektive Steigerung des Bewußtseinsgrades*“⁵⁸, das Körperbild wird plastischer und es entsteht ein differenziertes sensorisches Bewußtsein unserer Gestalt. „*Das Gehirn teilt den Muskeln mit, was sie tun sollen, aber erst die Empfindungen vom eigenen Körper ermöglichen dem Gehirn, diese Anordnungen zu geben. Motorisches Planen ist die Brücke zwischen den sensomotorischen und intellektuellen Aspekten der Hirnfunktionen.*“⁵⁹

Bewegungsphantasie wird von der konkreten Erfahrung aufgeladen; da die Adaption propriozeptiver Vorgänge relativ langsam ist, können wir, anders als beim Sehen, den Vorgang des Wahrnehmens spüren. Eine besondere Qualität bekommt die Bewegung, wenn die Kinesphäre (Laban), die den Körper unmittelbar umgebende Räumlichkeit, rechts, links, vor, zurück, oben, unten, bewusst gestaltet werden kann. Nicht nur physisch, sondern auch psychisch wird Ausdrucksraum gewonnen, das Bewegungsgefühl Maßstab für die Erzählweisen des Körpers.

Wege und Stationen der Übertragung

Skulpturen

Einstieg • Körperbild malen

Sich in einer selbstgewählten Haltung auf einen großen Bogen Papier legen, die Körperumrisse werden von einem Partner nachgezeichnet und dann von jedem farbig ausgemalt.

Die Farben sollen auch in ihrer Dichte symbolisieren, welche Teile des Körpers deutlich im Bewusstsein sind und welche undeutlich oder gar nicht wahrgenommen werden. Bilder besprechen, vorstellen, nicht

⁵⁸.Peter R. Hofstätter (Hg.): Fischer Lexikon der Psychologie. Neuauflage Frankfurt am Main 1980, S. 78

⁵⁹ Jean Ayres zitiert nach Milz (s. Anm. 8) S. 143.

deuten!

- Ein mit Reis gefülltes Stoffsäckchen wird von einem Partner an verschiedenen Körperstellen eines liegenden Teilnehmers platziert. Vorderseite und Rückseite vor allem an ungewöhnlichen Stellen, z. B. auf die Stirn, auf dem Fußrücken, in der Kniekehle auflegen; Zeit zum Spüren lassen, Partner wechseln sich nach einer Weile ab.
- Verlauf
- Zu verschiedenen Musikstücken werden unterschiedliche Körperhaltungen und Bewegungsformen probiert: sich ganz klein, groß, dick, dünn, eng, weit, schwer, leicht, spitz, verwrungen, gerade machen.
 - Verschiedene Gemütsbewegungen in Körperhaltung und Bewegung darstellen, z. B. traurig, lustig, ärgerlich, neugierig.
 - Ein Partner wählt für einen Teilnehmer eine Rolle aus dem Bild und formt ihn wie eine Skulptur: durch leichtes Antippen an verschiedenen Körperstellen wird der Teilnehmer wie an Fäden gezogen in eine entsprechende Ausdruckshaltung gebracht, aus der er dann zu Musik in Bewegung kommt - z. B. zum lyrischen Walzer aus Dimitri Schostakowitschs „Tanz der Puppen“.
 - Jeder wählt sich selbst eine Rolle, nachdem die Charaktere im Bild und ihre möglichen Eigenschaften und Bewegungsmotive besprochen und probiert wurden; für die Figuren wird zum Abschluss ein Handlungsrahmen oder eine Geschichte erfunden.

Was sich auf dem Papier in aller Kürze darstellt, ist ein Hervorbringungsprozess, der sich über mehrere Stunden, auch langsam und widerständig entfaltet und formt. Am Leitfaden des Bildes entlang werden immer wieder Anhaltspunkte gesammelt und diskutiert, so dass das Bild in jedem Einzelnen zu arbeiten beginnt. Jeder Gestaltungsprozess trägt seine eigene Gesetzmäßigkeit, die sich aus dem *organischen* Entwickeln der Schritte ergibt, in sich. *„Jede äußere Wahrnehmung ist unmittelbar einer bestimmten Wahrnehmung meines Leibes entsprungen, so wie sich jede Wahrnehmung meines Leibes in der Sprache äu-*

*βerer Wahrnehmungen auslegt.*⁶⁰ Durch verschiedene Ebenen und Stadien des Tuns und Reflektierens soll der Umgang mit den eigenen Eindrucks- und Ausdrucksmitteln differenzierter und selbstverständlicher werden.

Die Eigenart motorischen Lernens macht es nötig, dass neue Bewegungsideen, die sich vielleicht noch un gelenk äußern, wiederholt, variiert und durchgearbeitet werden müssen, vielleicht auch neue Techniken benötigen, um sich gekonnt darstellen zu können. Bewegung ist auch ein Medium der Selbstvergewisserung, in dem Vergangenes an Gegenwärtiges anknüpft und mit ihm verbunden wird. „*Doch also ein neues Verhältnis zu unserem Leib wie zur Welt findend, werden wir auch uns selbst wiederfinden [...]*“⁶¹

Abbildungen

Abb. 1 Paul Klee: *Raumbildung durch bewegte Gerade*. Aus: Christian Geelhaar: *Paul Klee und das Bauhaus*. Köln 1972, S. 30.

Abb. 2 Sabine Weiss. *Keramik von Miro, 1955*. Foto: Rapho. Aus: Friedrich Kasten: *Der beobachtete Beobachter*. Mannheimer Kunstverein, Mannheim 1989

Abb. 3 Richard Kalver. *Ohne Titel, 1977*. Foto: Richard Kalver. Aus: Friedrich Kasten: *Der beobachtete Beobachter*. Mannheimer Kunstverein, Mannheim 1989

Bild 1 Paul Klee: *Hauptweg und Nebenwege*. 1929, 90 (R10). Ölfarbe auf Leinwand auf Keilrahmen; Museum Ludwig, Köln.

Bild 2 Paul Klee: *Gewagt-wägend*. 1030, Feder und Aquarell auf Papier auf Karton; Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern.

Bild 3 Paul Klee: *Skulpturen*

a. *Gipsstatuette*, 1916, 5. Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

b. *Kopf aus einem im Lech geschliffenen Ziegelstück*, 1919, 33. Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

c. *Kopf aus einem im Lech geschliffenen Ziegelstück*, 1919, 34. Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern

⁶⁰Merleau-Ponty (s. Anm. 2) S. 242.

⁶¹Merleau-Ponty ebd. S. 243.

Zitierte Literatur

- Adorno, Theodor W.: Stichworte. Frankfurt am Main ³1970.
- Arnheim, Rudolf: Anschauliches Denken. Köln⁴ 1980.
- Arnheim, Rudolf: Kunst und Sehen. Neufassung Berlin, New York 1978.
- Arnheim, Rudolf: Neue Beiträge. Köln 1991.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Werkausgabe Band II, 3. Frankfurt am Main 1980.
- Bernhard, Thomas: Gehen. Frankfurt am Main 1971.
- Buber, Martin: Urdistanz und Erziehung. Heidelberg 1962.
- Dewey, John: Kunst als Erfahrung. Frankfurt am Main ³1998.
- Fischer - Dieskau, Dietrich: Töne sprechen - Worte klingen. Stuttgart 1985
- Fritsch, Ursula: „*Tanz stellt nicht dar, sondern macht wirklich.*“ In: Bannmüller, Eva und Röthig, Peter (Hg.): Grundlagen und Perspektiven ästhetischer und rhythmischer Bewegungserziehung. Stuttgart 1990, S. 99 – 116.
- Fritsch, Ursula: Tanz, Bewegungskultur, Gesellschaft .Verluste und Chancen symbolisch-expressiven Bewegens .Frankfurt am Main ³1992.
- Gebauer, Gunter und Wulf., Christian: Mimesis .Kultur - Kunst - Gesellschaft. Hamburg 1992.
- Geelhaar, Christian: Paul Klee. Leben und Werk. Köln 1977.
- Geelhaar, Christian: Paul Klee und das Bauhaus. Köln 1972.
- Giedion-Welcker, Carola: Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Hamburg 1961.
- Haselbach, Barbara: Improvisation, Tanz, Bewegung. Stuttgart ²1979.
- Haselbach, Barbara: Tanz und Bildende Kunst. Stuttgart 1991.
- Jacoby, Heinrich: Jenseits von begabt und unbegabt. Hamburg 1991
- Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. Bern 1952 ¹⁰
- Klee, Paul: Das bildnerische Denken. Form und Gestaltungslehre, hg. und bearb. von Jörg Spiller. Basel, Stuttgart 1981.
- Klee, Paul: Das Werk der Jahre 1919 – 1933. Ausstellungskatalog der Kunsthalle Köln. Genf 1979.
- Klee, Paul: Schriften. Rezensionen und Aufsätze. Hg. Christian Geelhaar. Köln 1976.
- Klee, Paul: Tagebücher 1898 – 1918. .Hg. Felix Klee. Neuaufl. Köln 1979.

- La Motte Haber, Helga: Musik und Bildende Kunst. Laaber 1990.
- Langer, Susanne: Philosophie auf neuen Wegen. Das Symbol im Denken, im Ritus und in der Kunst. Mittenwald 1979.
- Lichtwark, Alfred: Übungen in der Bildbetrachtung von Kunstwerken. Berlin 1902.
- Lippe, Rudolf zur: Am eigenen Leibe. Zur Ökonomie des Lebens. Frankfurt am Main 1979.
- Mattenklott, Gundel: Grundschule der Künste. Baltmannsweiler 1998.
- Maur, Karin von (Hg): Vom Klang der Bilder .Die Musik in der Kunst des 20.Jahrhunderts. München 1985.
- Merleau-Ponty, Maurice: Phänomenologie der Wahrnehmung .Dt. Berlin 1966.
- Meyers, Hans: Wir erleben Kunstwerke. Taunus 1961.
- Milz, Helmut: Der wiederentdeckte Körper. Vom schöpferischen Umgang mit sich selbst. München 1994.
- Otto, Gunter und Maria: Ästhetische Erziehung als Praxis des Auslegens in Bildern und des Auslegens von Bildern. Seelze 1987.
- Petzold, Hilarion (Hg): Psychotherapie und Körperdynamik. Paderborn ²1977.
- Rosenfield, Israel: Das Fremde, das Vertraute und das Vergessene. Anatomie des Bewusstseins. Frankfurt am Main 1999.
- Rubinstein, Sergej: Grundlagen der allgemeinen Psychologie. Dresden 1973.
- Schiller, Friedrich: Über Anmut und Würde. In: Sämtliche Werke (Hg. Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert). 5. Bd.: Erzählungen. Theoretische Schriften. München 1959, S. 448f.
- Schwitters, Kurt: Eile ist des Witzes Weile. Stuttgart 1987.
- Seewald, Jürgen: Leib und Symbol .Ein sinnverstehender Zugang zur kindlichen Entwicklung .München 1992.
- Seitz, Hanne: Räume im Dazwischen. Bewegung, Spiel und Inszenierung im Kontext ästhetischer Theorie und Praxis. Grundlegung einer Bewegungsästhetik. Essen 1996.
- Spitz, Rene: Vom Säugling zum Kleinkind. Dt. Stuttgart 1967.
- Wick, Rainer : Bauhauspädagogik. Köln 1982.