This contribution is part of the Erasmus+ Project
Eurhythmics in Education and Artistic Practice (EEAP)

The Mind is a Muscle – or: the Muscle is a Mind?

Stephanie Schroedter

Tanz als eine sensorisch und mental grundierte Bewegungsorganisation zu verstehen, bildet den Kern von Stephanie Schroedters Überlegungen. Besondere Interesse gilt dabei jenem „Muskel-“ bzw. „Bewegungssinn“, auf dem bereits Émile Jaques-Dalcroze sehr hellsichtig insistierte, um Transformation von Klängen in raum-zeitlich und dynamisch differenzierte, „plastische“ Bewegungsgestaltungen zu schulen. Davon ausgehend verfolgt Schroedter die Spur der „Entdeckung“ unserer Kinästhesie in ihre Anfänge zurück – jener Sinn, der für die Wahrnehmung von Eigenbewegungen, aber auch für Eigenwahrnehmung über Bewegungen verantwortlich ist –, um sodann aus phänomenologischer Perspektive den Begriff eines „kinästhetischen Hörens“ als unmittelbare Verflechtung von auditiver Wahrnehmung mit (sichtbaren oder imaginären) Bewegungen zu etablieren.

This work is licensed under CC BY 4.0.

The Mind is a Muscle – or: the Muscle is a Mind?

Stephanie Schroedter

Es mag ein verwegenes Unterfangen sein, Émile Jaques-Dalcroze mit Yvonne Rainer, eine der Mitbegründerinnen des Judson Dance Theater und Pionierinnen des Postmodern Dance, in eine direkte Verbindung zu setzen. Und doch lässt sich ein gemeinsamer Bezugspunkt zwischen diesen beiden Protagonist_Innen neuer Kunst(pädagogik)-Konzepte herstellen – er wurzelt in der scheinbar müßigen Frage, ob der „Geist" ein Muskel sei, und/oder Muskeln einen „Geist" haben. Freilich, aus einer neurowissenschaftlichen Perspektive würde die Antwort kurz und bündig „weder-noch" lauten – und Vertreter_Innen von Embodiment-Theorien bzw. des sogenannten Enaktivismus würden das dieser Frage zugrundeliegende Problem, das hier (noch) empfindlich von einem Body-/Mind-Dualismus grundiert wird, gar nicht erst so formulieren.

Dennoch führt ausgerechnet diese paradox anmutende Frage zu einem neuralgischen Punkt avantgardistischer Kunstästhetiken des 20. Jahrhunderts: Mit ihrer Performance *The Mind is a Muscle* (1968) statuierte Yvonne Rainer ein neues Modell künstlerischer Arbeit, in dem (Körper-)Bewegungen mit Film und Text unmittelbar interagierten. Auf diese Weise suchte sie die Spannung zwischen einer künstlerischen Idee und deren Materialisierung auf der Bühne neu auszuloten, gleichzeitig den bis weit in das 20. Jahrhundert hinein dominierenden „Werk"-Charakter von Kunstproduktionen radikal zu hinterfragen. Ebenso ging es ihr in dieser Performance darum, tradierte Bewegungskonventionen und damit verbundene Narrative (allen voran jene des sog. klassisch-romantischen Balletts) auszuhebeln. Ergebnis dieses Experiments war eine weitreichende Entgrenzung der Künste, die sich (trotz oder gerade wegen ihrer konsequent beibehaltenen Unabhängigkeit) wechselseitig verflechten – vor allem im „Geist", d.h. in der Perzeption der Zuschauenden, wie sich aus einer (kreuzmodale Sinneseindrücke fokussierenden) wahrnehmungspsychologischen Perspektive argumentieren ließe. Der „Geist" der Performer_Innen avancierte dabei insofern zu einem Muskel (dem vermeintlichen Impulsgeber zu bzw. Motor von Bewegungen), als „Tanz" nun nicht mehr als eine primär physische (im Sinne von „rein" motorische) Tätigkeit, sondern vor allem als eine mentale, d.h. intellektuelle und gleichzeitig individuelle, also eigenkreative Aktivität aufgefasst werden sollte.[1]

Dagegen erachtet Émile Jaques-Dalcroze – aus einer primär musikalischen und nicht tänzerisch-choreographischen Perspektive, dennoch Musik in einem sehr umfassenden Sinn als

[1] Vgl. hierzu weiter: Catherine Wood, *Yvonne Rainer: The Mind is a Muscle*, Cambridge/Massachusetts und London 2007.

ein Bewegungsphänomen verstehend – just „Muskelbewegungen“ bzw. einen „Muskelsinn“ als essenziell zur Entwicklung einer profunden Musikalität, wie bereits seinen frühen Vorträgen zu entnehmen ist. Beispielsweise sieht er die Ursache für ein unausgebildetes Stilgefühl bei der (Fehl-)Interpretation eines Musikstücks in einem „Mangel an Muskelsinn“, letztlich einem „Mangel an Verständnis für die Beziehungen zwischen der Bewegung und dem Klange, zwischen Ursache und Wirkung, Ziel und Mittel“.[2] An anderer Stelle liest man hierzu: „Die Erkenntnis der Beziehung zwischen der Muskelanstrengung und und [sic] der Bildung des Tones ist allgemein gültig und für jedes Instrument anwendbar“,[3] „wobei besonders auf [eine] gleichmässige dynamische Entwicklung jedes Muskels mit steter Steigerung der Kraft zu achten ist, [um] die Organe in das richtige Abhängigkeitsverhältnis zur Willenstätigkeit [zu] bringen“.[4]

Schließlich geraten just diese „Muskeln“ nicht nur in das Zentrum einer angemessenen musikalischen Interpretationspraxis, sondern sie bilden auch den Nukleus von Jaques-Dalcrozes Konzept einer „rhythmischen Gymnastik“, mit der er offensichtlich vor allem diese sensomotorische Fähigkeit auszubilden suchte: „[…] die rhythmische Gymnastik kann die Nerven kurieren, denn sie regelt die Muskelkraft nach Zeit und Raum“.[5] Wenig später liest man: „Das Studium des Rhythmus ist das Studium der Muskelkraft, der Zeit- und Raummasse und des Einflusses, den die Grössen dieser drei Faktoren gegenseitig aufeinander ausüben.“[6] – und dann nochmals von einer übergeordneten Ebene argumentierend:

> „Der Rhythmus ist physischer Natur, er ist die Bewegung der Materie in Zeit und Raum in logischer und verhältniswahrender Einteilung. Die Lebensaufgabe eines jeden Muskels besteht darin, Bewegungen von gewisser Stärke [= Dynamik, Anm. St.Sch.] und gewisser Länge [= Zeit, Anm. St.Sch.] und in einem gewissen Raume hervorzubringen. Indem man die Verhältnisse dieser drei Bewegungselemente logisch ordnet, ruft jeder Muskel einen rhythmischen Eindruck im Gehirn hervor und dieses setzt die Summe der Eindrücke um in Willen, d. h. in regelmässige Gewohnheiten, in stete spontane Aktionsbereitschaft und in gänzliche Freiheit der Vorstellung. So werden die Bewegungskräfte des Geistes gebildet.“[7]

---

2 Émile Jaques-Dalcroze: *Der Rhythmus als Erziehungsmittel für das Leben und die Kunst. Sechs Vorträge zur Begründung seiner Methode der rhythmischen Gymnastik,* deutsch herausgegeben von Paul Boepple, Basel 1907, hier zitiert aus dem ersten Vortrag, S. 9; im Folgenden abgekürzt als J-D, *Rhythmus* [Vortragsnummer in röm. Ziffern]/[Seite in arab. Zahlen].

3 J-D, *Rhythmus* I/10.

4 J-D, *Rhythmus* I/17.

5 J-D, *Rhythmus* I/20.

6 J-D, *Rhythmus* I/22.

7 Ebd.

Gerade das zuletzt genannte Zitat erscheint wie ein komprimiertes Manifest der von Jaques-Dalcroze entwickelten „Rhythmik“, das somit offensichtlich einer pianistischen Keimzelle, zumindest einem instrumentalpädagogisch-didaktischen Anliegen entsprang. Anders gewendet: von primär instrumentalpraktischen Herausforderungen ausgehend – Erörterungen zu einer subtilen Dosierung von „Muskelkraft“ (bzw. deren Schulung) als Voraussetzung zu einer nuancierten Klangdifferenzierung – gelangt Jaques-Dalcroze allmählich zur Gestaltung ganzkörperlicher bzw. ganzheitlicher Bewegungen, die sich selbstverständlich weiterhin an musikalischen Zeit- und Raumkoordinaten ausrichten, d.h. an rhythmischen und klanglichen Parametern orientieren sollten. Hierfür überträgt Jaques-Dalcroze seine gleichsam mikroskopisch an der Klaviertastatur gewonnenen Beobachtungen zum „Muskelsinn“ auf Makroskopisches, nämlich Ganzkörperbewegungen, die seinen Thesen zur „Muskelkraft“ noch deutlicher erkennbare, weil vergrößerte zeit-/räumliche Konturen verleihen. Dennoch dienen diese „plastischen“ (zeitlich und räumlich vergrößerten) Bewegungsgestaltungen nun nicht mehr der Klangerzeugung, stattdessen werden Klänge in physische, (durchaus eigenwillige) tänzerisch-choreographische Bewegungsgestaltungen modelliert, übersetzt oder auch transkribiert.[8]

„Muscle“ und „Mind“ im Wechselspiel

In der von Jaques-Dalcrozes konzipierten künstlerisch-pädagogischen „Rhythmik“ ist der eingangs erwähnte „Muskelsinn“ insofern für die (Spiel-)Bewegungen zwecks Klangerzeugung (auf einem Instrument) ebenso wie für die Transformation von Klängen in zeit-/räumlich ausgreifende, „plastische“ (Ganzkörper-)Bewegungsgestaltungen essenziell, als er für einen der musikalischen Vorlage angemessen dosierten, d.h. Rhythmus und Klang(vorstellung) entsprechend nuancierten Einsatz von (Muskel-)Kraft/Dynamik verantwortlich ist. Zweifellos steht dieses „Muskelsinn“-Konzept in einer unmittelbaren Nähe zu jener Fähigkeit der Steuerung von Eigenbewegungen in Bezug zur räumlichen Umgebung, die der britische Neurologe Henry Charlton Bastian (1817–1915) bereits 1880 mit dem Terminus der Kinaisthesis (von griech. κινέω „bewegen, sich bewegen“ und αἴσθησις „Sinnes-/Wahrnehmung“) bzw. Kinästhesie

[8] Es würde zu weit führen, an dieser Stelle zu diskutieren, ob es sich hierbei um künstlerische Übersetzungsprozesse oder medienübergreifenden Transkriptionsprozesse handelt – insofern erscheint mir der vergleichsweise neutrale Begriff des „Modellierens“, der zudem mit der von Jaques-Dalcroze immer wieder angesprochenen „Plastizität“ korrespondiert, am besten geeignet.
Obwohl Jaques-Dalcroze mit seinen Ausführungen zunächst ein primär pädagogisch-didaktisches Anliegen für Musiker_Innen verfolgte, tendiert der zuletzt genannte ‚Anwendungsbereich zu einer musikalischen Schulung von Tänzer_Innen, die bekanntermaßen auch seine Kurse (zumindest kurzfristig) besuchten. Vgl. hierzu sowie zu den seinerzeit beliebten, aber auch schon bald (als „Mickey Mousing“) verschmähten Musikvisualisierungen, die auch in der Dalcrozeschen Rhythmik ihren Widerhall finden: Stephanie Jordan, *Moving Music. Dialogues with Music in the Twentieth-Century Ballet,* London 2000, insb. S. 15ff.

umschrieb, es jedoch nicht mit musikalischen Sachverhalten in Verbindung setzte.[9] Doch genau darum geht es Jaques-Dalcroze – wie seine Hinweise zum „Muskelsinn“ zwecks Klangproduktion bzw. Modellierung von (Körper-)Bewegungen entlang musikalischer Parameter eindringlich belegen.[10] Unverkennbar ist, dass seine Bemühungen um eine Verflechtung von Hören und (Eigen-)Bewegungen alias Kinästhesie kreisen – also jene kreuzmodale Sinnesverflechtung, die ungeachtet ihrer kulturenübergreifend anthropologischen Omnipräsenz weiterhin ein noch lange nicht hinreichend erforschtes Wahrnehmungsphänomen darstellt. Auf seiner Suche nach diesem „kinästhetischen Hören“ (wie ich diese Fähigkeit vorzugsweise umschreibe), das hier im Zeichen einer gleichsam musikalischen Bewegungsintelligenz steht (bzw. deren Schulung dienen soll), begibt sich Jacques-Dalcroze auf den Weg in das antike Griechenland, jenem verheißungsvollen Terrain, das bekanntermaßen seit der Renaissance immer wieder maßgebliche Impulse zu grundlegenden Kunstreformen gab.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich Jaques-Dalcrozes Antikenrezeption – primär vermittelt über die kleine Abhandlung „Περὶ Ὀρχήσεως“ bzw. „De Saltatione“ von Lucianos von Samosata, die seit dem 17. Jahrhundert in einschlägigen Tanzkreisen kursierte und zu vielfältigsten künstlerischen Ideen (an ein vermeintlich antikes, ganzheitlich bewegtes bzw. gestisch-pantomimisch agierendes Musik-Tanz-Theater anknüpfend) inspirierte.[11] Aber auch seine Nähe zu den Tanzreformen des frühen 20. Jahrhunderts nimmt gerade an diesem Punkt sehr deutliche Konturen an[12] – und doch hebt sich Jaques-Dalcroze durch seine sehr spezifischen Vorstellungen über das Verhältnis von Musik und Tanz von seinen Mitstreiter_Innen markant ab. Bedauerlicherweise erweist er sich gerade in Bezug auf seine musikchoreographischen Ideale in seinen frühen Vorträgen als zunehmend dogmatisch (man beachte sein Beharren auf Marsch-Rhythmen als prädestinierte, pädagogisch-didaktische Modelle: „Der Marsch ist das A und O unserer Methode“[13]), neigt stellenweise zu ideologisch-verengenden Argumentationen (vgl. z.B.

---

9 Bastian, *The Brain as an Organ of Mind*, London 1880, S. 543. Allerdings erfolgt diese Bewegungssteuerung keineswegs ausschließlich, noch nicht einmal primär über Muskeln, sondern über Propriorezeptoren, d.h. Rezeptorzellen, die für unsere Tiefensensibilität verantwortlich sind. Für eine eingehendere Darstellung der Terminologien „Muskelsinn“ versus „Kinästhesie“ sowie den häufig synonym verwendeten „Propriorezeptoren” aus einer wissenschaftsgeschichtlichen Perspektive vgl. Edwin G. Boring, *Sensation and Perception in the History of Experimental Psychology*, New York 1942, oder Peter Lasslop, “Kinästhesie”, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer et al., vol. 4 (I–K), Basel/Stuttgart 1976, Sp. 819–827.

10 Vereinzelt spricht er in diesem Kontext auch „Gefühls-/Nerven“[10] bzw. „Faserbündeln“ an und scheint damit wohl die Funktion von Proriorezeptoren und Faszien anzudeuten, die seinerzeit noch kaum erforscht waren; vgl. z.B. D-J, *Rhythmus*, I/24.

11 Vgl. hierzu insbesondere J-D, *Rhythmus*, VI/S. 113ff.

12 Vgl. hierzu z.B. J-D, *Rhythmus*, V/S. 104ff.

13 J-D, *Rhythmus* III/51. – Ich danke Dorothea Weise für den Hinweis, dass es sich hierbei auch um einen Übersetzungsfehler handeln könnte und in der (lt. Michael Kugler verschollenen) französischen Manuskriptfassung dieser frühen Vorträge vor allem von „marcher“ (gehen) die Rede war. Dennoch dürfte der Marsch als musikalische Form für Jaques-Dalcroze durchaus eine besondere Bedeutung gehabt haben,

seine überspitzt-polemischen Äußerungen zum „heutige[n] Ballett“, J-D, *Rhythmus* VI/122f.), um sich schließlich in Pedanterie zu verheddern (vgl. hierzu beispielsweise seine Kritik an „Miss Feodora Duncan“[14]). Doch an dieser Stelle soll nicht weiter auf die von Jaques-Dalcroze angestrebte „Plastizität“ rhythmischer Bewegungsgestaltungen eingegangen werden. Stattdessen möchte ich hier dem von Jaques-Dalcroze immer wieder angesprochenen „Muskelsinn“ noch etwas weiter nachgehen, da er sehr vielfältig schillernde Facetten in sich birgt, die einerseits zu einem nicht unbedenklichen, politisch kontaminierten Kraftvokabular tendieren (mit dem sich Jaques-Dalcroze gewiss unabsichtlich und doch unvermeidlich als „Kind seiner Zeit“ entpuppt), und die andererseits (zumindest vage angedeutet) auf Erkenntnisse verweisen, die in jüngerer Zeit unser Verständnis von kognitiven bzw. neuronalen Prozessen grundlegend revolutioniert haben.

So ist beispielsweise bemerkenswert, wie ausführlich sich Jaques-Dalcroze „willentlichen“, d.h. bewusst gesteuerten Bewegungsgestaltungen widmet – während „unbewusste“ „Reflexbewegung(en)“[15] bzw. „halbbewusste“ „selbsttätige[] Bewegungen, welche zuerst willkürlich, nachher unwillkürlich werden“[16] – heute würde man von einem „tacit knowledge“ bzw. „impliziten Wissen“ sprechen[17] – zunächst nur peripher erwähnt werden (mittlerweile wissen wir, wie wichtig gerade diese „unbewussten“ bzw. „halbbewussten“ ‚Wissensspeicher‘ für improvisatorische und insbesondere bewegungsbasierte Kunstpraktiken sind). Stattdessen empfiehlt Jaques-Dalcroze „Kommandos“ zu einer „automatischen“ bzw. „maschinenmässig(en)“ Einübung der Bewegungen,[18] um den Willen des „Geistes“ bzw. „Gehirns“ gleichsam in den „Körper“ einzugravieren – ein Unterrichtskonzept, das eher an das Etüden-besessene 19. Jahrhundert als an das Freiheitsbedürfnis reformpädagogischer und ebenso künstlerisch avantgardistischer Ambitionen des frühen 20. Jahrhunderts erinnert.

> „Das Gehirn, als Sitz der geistigen Tätigkeit und des Willens, ist der Ausgangspunkt jeder Bewegung der Körperteile. Vom Gehirn aus gehen nach sämtlichen Körperteilen, gleich Telegraphendrähten, die Nerven, und diese wiederum übertragen die im Gehirn ausgelöste Willensäusserung auf die Muskeln, welche sich in Faserbündeln längs der Knochen und

---

wie beispielsweise auch seine Komposition von 164 rhythmischen Märschen belegt, die offensichtlich in etwa zur gleichen Zeit entstanden, in der er auch an seinen Vorträgen arbeitete (Publikation: Neuchâtel/Paris/Leipzig 1906). Vgl. hierzu Michael Kugler, *Die Methode Jaques-Dalcroze und das Orff-Schulwerk Elementare Musikübung. Bewegungsorientierte Konzeptionen der Musikpädagogik*, Frankfurt a.M./Berlin/Bern etc. 2000, S. 352 (Beiträge zur Geschichte der Musikpädagogik Bd. 9).

14 J-D, *Rhythmus* VI/138.

15 J-D, *Rhythmus* II/30f.

16 J-D, *Rhythmus* II/32.

17 Vgl. Michael Polanyi, *Implizites Wissen*, übersetzt von Horst Brühmann, Frankfurt am Main [1]1985, [2]2016.

18 J-D, *Rhythmus* II/34 und 64.

Gelenke, mit diesen teilweise verwachsen, durch das Fleisch des ganzen Körpers hindurchziehen. Der Wille wird durch die Muskeln in Kraft umgesetzt.“[19] – und wenig später:

„Will man dem Gehirn das rhythmische Bewusstsein geben, so muss man auch den Muskeln Rhythmus verschaffen, damit die Nerven (die Gefühlsnerven) ihn dem Gehirn zuführen; außerdem braucht das Gehirn Rhythmus, damit die Nerven (die Bewegungsnerven) ihn den Muskeln vermitteln. So sind eben Körper und Geist unzertrennbar verbunden. Was für das Leben unentbehrlich ist: *denken* und *handeln*, wird *eins*, d.h. die Willkürlichkeit wird geordnet.“[20] – und schließlich noch kraftvoller:

„Ein willensstarker Mensch vermag durch systematische Übung und Erziehung seine Muskeln zur höchsten Leistungsfähigkeit auszubilden, ebenso wie er seine ‚Nerven‘ stets in der Gewalt hat. Ein mit energischem Willen begabter Mensch wird nie so leicht von Schrecken, Angst und Entsetzen erfasst werden, wie ein schwacher Charakter. *Daher erhöht man mit dem Willen zugleich die Muskelkraft.* Ein gutes Mittel beide zu stärken und den Geist an eine grössere Willensäusserung zu gewöhnen, bilden die sich steigernden Übungen der Muskel-Innervation.“[21]

Insofern steht letztlich auch bei Jaques-Dalcroze das Gehirn am „Ausgangspunkt“ (s.o.) jeglicher (willentlichen) Bewegungsaktivität, selbst wenn er dabei von gänzlich anderen Prämissen ausgeht als Yvonne Rainer, die vor dem Hintergrund ihres pointiert zugespitzten Body/Muscle-Dualismus neue, disziplinenübergreifende künstlerische Konzepte entwickelte, bei denen Bewegungen im weitesten Sinne zum Einsatz kamen, um den tradierten Tanzbegriff zu erweitern. Dagegen gelangte Jaques-Dalcroze über seine Analyse von (funktionalen, im Sinne von klanggenerierenden) Spielbewegungen zu raumgreifenden (Ganzkörper-)Bewegungsgestaltungen in Relation zu Musik, die ihn zwangsläufig auch zu tänzerisch-choreographischen Phänomenen führen. Seine in diesem Kontext propagierten „Harmonie-“ und „Schönheits-“ Ideale, die mehr auf das 18. und 19. Jahrhundert zurückgehen als sie auf die griechische Antike verweisen (wie Jaques-Dalcroze vorgibt), mögen aus einer historischen Perspektive interessant sein – aus einer künstlerischen und pädagogischen Perspektive des 21.

---

19 J-D, *Rhythmus* II/24.

20 J-D, *Rhythmus* II/27; Auszeichnungen im Original.

21 J-D, *Rhythmus* II/36; Auszeichnungen im Original; mit dem Begriff der Muskel-Innervationen beschreibt Jaques-Dalcroze willkürliche, sehr präzise eintrainierte Muskelsteuerungen.

Jahrhunderts verblasst ihre Relevanz. Aber auch andere Äußerungen von Jaques-Dalcroze sind in dieser Form mit aktuellen Praktiken kaum vereinbar: wenn er beispielsweise zwischen einem „physischen“ und einem „moralischen“ Aspekt von Bewegungen unterscheidet,[22] oder auch seinerzeit übliche, genderspezifische Rollenklischees über Bewegungsvorstellungen zu verfestigen sucht.[23] Abgesehen davon machen die zahlreichen Redundanzen, die dem selbstsicher dozierenden Tonfall zwar zusätzlich Nachdruck verleihen, aber kaum zur inhaltlichen Argumentation beitragen, die Lektüre dieser Vorträge bisweilen allzu langatmig. Dieser Umstand ist umso bedauerlicher als hierdurch das innovative Potenzial, das diese Ausführungen grundiert, empfindlich nivelliert, wenn nicht sogar kaschiert wird.

Auf dieses innovative Potenzial der Dalcrozeschen Rhythmik machten in jüngerer Zeit Jay Seitz aus einer kognitionswissenschaftlich informierten musikpsychologischen Perspektive[24] sowie Eckart Altenmüller mit seinem neurowissenschaftlich geschulten musikphysiologisch bzw. musikmedizinischen Zugang[25] aufmerksam. Diese sehr anregenden Ansätze, die Jaques-Dalcrozes Überlegungen neue Aktualität verleihen, sollen an dieser Stelle dennoch nicht weiter diskutiert werden, um stattdessen einen weiteren Zugang zu Jaques-Dalcroze Schriften zu skizzieren, der sie bemerkenswert aktuell erscheinen lässt. Leitend ist dabei die These, dass Jaques-Dalcroze mit seinen Ausführungen über einen „Muskelsinn“, durch den Bewegungen zeitlich/rhythmisch, räumlich/klanglich und dynamisch (durch „Muskelkraft“, „Muskelstärke“) differenziert werden, ein Phänomen adressiert, dass bereits oben als „kinästhetischen Hören“ umschrieben wurde. Um dieses „kinästhetische Hören“ deutlicher zu konturieren, beziehe ich mich auf phänomenologische Studien zur Kinästhesie – insbesondere in ihrer Verflechtung mit einer hörenden Wahrnehmung.

Auf der Suche nach einem kinästhetischen Hören

„Why is there such opacity and even avoidance of the sense modality of kinesthesia and its experiential reality and why is there so much confusion of kinesthesia with proprioception?“ – fragt Maxine Sheets-Johnstone zu Beginn ihres „extended critical overview“ über das Phänomen

---

22 vgl. D-J, *Rhythmus*, IV/66.

23 vgl. D-J, *Rhythmus*, IV/75 und 80.

24 vgl. hierzu seinen Beitrag „Dalcroze, the body, movement and musicality“, in: *Psychology of Music*, hrsg. von der Society for Education, Music and Psychology Research, vol. 33 (4)/2005, S. 419–435, https://doi.org/10.1177/0305735605056155 bzw. seine Publikation *Mind Embodied. The Evolutionary Origins of Complex Cognitive Abilities in Modern Humans*, New York etc. 2019.

25 vgl. hierzu seinen Beitrag „Émile Jaques-Dalcroze as a Visionary of Modern Brain Sciences“, in: *Le Rythme*, Bericht des „International Eurhythmics Festival“ 2015, hg. von der Fédération Internationale des Enseignants de Rythmique (FIER), Genf 2016, S. 70–81; bzw. seine Publikation *Vom Neandertal in die Philharmonie. Warum der Mensch ohne Musik nicht leben kann*, Berlin 2018.

der Kinästhesie,[26] unserem (auf höchst bedauerliche Weise) noch allzu wenig erforschten „sechsten“ Sinn, mit dem wir uns und andere als sich bewegende Lebewesen wahrnehmen, mehr noch: ohne den wir nicht leben könnten. Die essenzielle Bedeutung der Kinästhesie, „the original source of our concept of force“, sei derart evident, „that the real-life, real-time significance of the ‚muscle sense‘ can hardly be doubted“[27] – betont Sheets-Johnstone, nachdem sie ausführlich darlegte, inwiefern auch in jüngsten Forschungen diesbezüglich grundlegende Konfusionen bestehen, die letztlich dazu führen, diese Sinnesmodalität weiterhin und auf fatale Weise zu unterschätzen. Nicht ohne Grund beharrt Sheets-Johnstone auf diesem nur scheinbar nebensächlichen Detail: ursprünglich vom Tanz kommend, wechselte sie zur Philosophie, um ihre Bewegungsstudien aus einer phänomenologischen Perspektive vertiefen zu können – ein Umstand, der sie in weiterer Folge zu (evolutionär-)biologischen, anthropologischen, psychologischen und vor allem auch kognitionswissenschaftlich Aspekten von Bewegung im weitesten Sinne führte – mittlerweile mit der Ambition, eine „Phenomenology of Learning“ zu begründen.[28] Die Überzeugung, etwas zu können bzw. zu beherrschen ist ihrer Meinung nach vor allem von einem Bewegungsbewusstsein grundiert – „I can“ wäre somit im elementarsten Sinne gleichbedeutend mit „I move“, basierend auf Kinästhesie als „pan-human ability to learn one’s body and learn to move oneself.“[29]

Ohne an dieser Stelle auf die weitreichenden Konsequenzen dieses Ansatzes eingehen zu können, sei hier vor allem auf eine in Hinblick auf Jaques-Dalcrozes Schriften sehr aufschlussreiche Anmerkung von Sheets-Johnstone hingewiesen: Mit Bezug auf Eckart Scheerers Studie zu historischen Ursprüngen des „Muskelsinns“ und „innervation feelings“[30] stellt sie fest, dass vermutlich der seinerzeit im deutschen Sprachraum überaus bekannte, da u.a. in Berlin wirkende Schriftsteller, Theaterdirektor und Philosoph Johann Jacob Engel (1741–1802) Urheber dieses Begriffs war. Engel schien wichtig gewesen zu sein, von dieser Prämisse ausgehend zu betonen, dass wir durch unsere „Muskeln“ (womit die seinerzeit noch weitgehend unerforschte Tiefensensibilität gemeint zu sein scheint) unsere Umwelt anders wahrnehmen als durch unseren Sehsinn. Ruft man sich nun in Erinnerung, dass auch bei Jaques-Dalcroze

---

26 Maxine Sheets-Johnstone, „Kinestesia: An extended critical overview and a beginning phenomenology of learning“, in: *Continental Philosophy Review* 52/2 (2019), S. 143–169, hier S. 144, https://doi.org/10.1007/s11007-018-09460-7.

27 Sheets-Johnstone, „Kinestesia: An extended critical overview“ (s. Anm. 27), S. 148

28 zu ihrer Biographie bzw. Bibliographie ihrer wichtigsten Publikationen vgl. https://philosophy.uoregon.edu/profile/msj/

29 Sheets-Johnstone, „Kinestesia: An extended critical overview“ (s. Anm. 27), S. 143.

30 Vgl. Scheerer, „Muscle Sense and Innervation Feelings: A Chapter in the History of Perception and Action“, in: *Perspectives on Perception and Action*, hrsg. von Herbert Heuer und Andries F. Sanders, Hillsdale, NJ 1987 [bei Sheets-Johnstone ohne Angabe von Seitenzahlen].

mehrfach „muskuläre Innervation“[31] bzw. „Muskel-Innervation“[32] angesprochen werden (vgl. oben Anm. 21), so liegt nahe, dass er sich in Bezug auf seine Ausführungen zum „Muskelsinn“ auf ältere Quellen bezieht, die er aber nicht benennt. Dem weiter nachzugehen, wäre zweifellos ein aufschlussreiches Unterfangen, um sein Konzept einer rhythmischen Schulung angemessen kontextualisieren zu können.[33]

Bemerkenswert ist aber auch an diesem Sachverhalt, dass just Künstler_innen, die differenziert mit Bewegung arbeiten – sei es im Bereich der Musik, des Tanzes und/oder Theaters – nicht nur keinen Zweifel an der Existenz kinästhetischer Wahrnehmung haben, sondern vor allem auch von deren fundamentalen Bedeutung für künstlerische wie alltägliche Lernprozesse fest überzeugt sind. Und doch hat sich zunächst ein Philosoph, nämlich Edmund Husserl – im Zuge seiner Entwicklung einer Phänomenologie – am ausführlichsten zu dieser Sinnesmodalität geäußert, die vermutlich bislang so vernachlässigt wurden, weil sie sich nicht auf ein einzelnes Organ beschränkt, sich stattdessen (via Propriorezeptoren) gleichsam über unseren gesamten Körper erstrecken und doch (äußerlich) unsichtbar bleiben. Husserl ist es auch, der diese Kinästhesie erstmals mit einer auditiven Wahrnehmung in Verbindung bringt – kurzum: ein kinästhetisches Hören umschreibt, jedoch ohne es so zu benennen: „Mich bewegend nähere ich das Ohr um zu hören.“[34]

An Husserls Hinweise zum Hören aus einer phänomenologischen Perspektive anknüpfend[35] hat in jüngerer Zeit Don Ihde einen „auditory turn“ ausgerufen, bei dem die auditive Wahrnehmung in einen „globalen kinästhetischen, d.h. durch den gesamten Körper vermittelten Charakter der Wahrnehmung“ [36] eingebettet ist. Und doch scheint Ihdes eindringlicher Appell an ein ganzheitliches Hören noch allzu sehr von der Ambition geprägt zu sein, den weiterhin dominierenden Studien zu unserer visuellen Wahrnehmung etwas Vergleichbares an die Seite zu stellen – weniger in Opposition, aber doch als Ergänzung. Das mag argumentativ nachvollziehbar und verständlich sein, führt jedoch von einem zentralen Aspekt weg: einem kinästhetischen Hören als Verflechtung von Eigenbewegungen, Bewegungen im Raum und/oder Bewegungsvorstellungen mit einer auditiven Wahrnehmung und/oder Klangvorstellungen (auch gänzlich unabhängig von visuellen Eindrücken) – letztlich jenem

---

31 D-J, *Rhythmus*, II/28

32 D-J, *Rhythmus*, II/36

33 Für einen derartigen Forschungsansatz sind die in Fußnote 9 genannten Bibliografien sehr instruktiv.

34 Husserliana (Edmund Husserl: Gesammelte Werke) Bd. IV (= *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*), S. 56 – hier zitiert nach Daniel Schmicking, *Hören und Klang. Empirisch phänomenologische Untersuchungen*, Würzburg 2003, S. 116 (Kapitel „Die kinästhetische Organisation des Hörfeldes im Vergleich zum Sehfeld“).

35 Vgl. hierzu Schmicking, *Hören und Klang*, S. 47ff (Kapitel „Das Hören im Rahmen der Phänomenologie Husserls“).

36 Schmicking, *Hören und Klang*, S. 59 (Kapitel „Don Ihdes *auditory turn*“).

Phänomen, das Émile Jaques-Dalcroze durch seine „Rhythmische Gymnastik“ zu schulen suchte. An dieser Stelle eröffnet sich vielversprechendes und gleichzeitig zukunftweisendes Forschungspotenzial zu einer zeitgenössischen, im Sinne von zeitgemäßen „Rhythmik“ nach Émile Jaques-Dalcroze.

Vita Stephanie Schroedter

Stephanie Schroedter wurde als Vertragsassistentin am Institut für Musikwissenschaft der Paris-Lodron-Universität Salzburg, Abteilung Tanz und Musiktheater, mit einer Arbeit zum Wandel der Tanzpoetik um 1700 promoviert (Auszeichnung mit dem Tanzwissenschaftspreis Nordrhein-Westfalen 2001). Als Mitarbeiterin am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth initiierte sie ein von der DFG, dem DAAD/Programm MSH und DHI Paris gefördertes Projekt zu Wechselspielen von Musik, Tanz und Theater im Paris des 19. Jahrhunderts. Nach mehreren Vertretungs- und Gastprofessuren für Musik-, Tanz-, Theater- und Medienwissenschaft (Bern, Bayreuth, Berlin, Heidelberg etc.) sowie weiteren Mitwirkungen an DFG- und SNF-geförderten Forschungsprojekten habilitierte sie sich 2015 mit der Monografie *Paris qui danse: Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne* an der Freien Universität Berlin und erhielt die Venia Legendi für Tanz- und Musikwissenschaft. Neben zahlreichen Vorträgen in Europa, USA und Kanada organisierte Stephanie Schroedter bereits mehrere internationale Symposien an der Schnittstelle von Musik/Tanz/Theater/Performance Art und Medienkunst.

Ihr aktuelles, von der DFG gefördertes Forschungsprojekt *Körper und Klänge in Bewegung*, in dessen Rahmen Methoden einer musikchoreografischen beziehungsweise klangperformativen Inszenierungs- und Aufführungsanalyse erarbeitet werden, setzt sie derzeit an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) fort, wohin sie 2021 auf eine Professur für Theorien von Musik und Bewegung/Rhythmik berufen wurde (Institut für Musik- und Bewegungspädagogik/Rhythmik).

Co-funded by the Erasmus+ Programme of the European Union

The European Commission's support for the production of this publication does not constitute an endorsement of the contents, which reflect the views only of the authors, and the Commission cannot be held responsible for any use which may be made of the information contained therein.