

Sinn und Sinne im Tanz: Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft

Bischof, Margrit (Ed.); Lampert, Friederike (Ed.)

Veröffentlichungsversion / Published Version
Sammelwerk / collection

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bischof, M., & Lampert, F. (Hrsg.). (2020). *Sinn und Sinne im Tanz: Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft* (Jahrbuch TanzForschung, 30). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839453407>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>



Margrit Bischof, Friederike Lampert (Hg.)

Sinn und Sinne im Tanz

Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft

Margrit Bischof, Friederike Lampert (Hg.)
Sinn und Sinne im Tanz

Die Reihe wird herausgegeben von der Gesellschaft für Tanzforschung.

Margrit Bischof lebt in Bern und engagiert sich als Tanzdozentin und Tanzforschende für eine vielseitige Vernetzung von Forschung, Bildung und Kunst im Tanz. Sie konzipierte an der Universität Bern den Studiengang DAS/MAS Tanz-Kultur.

Friederike Lampert (Prof. Dr. phil.) ist Professorin für Choreografie an der Zürcher Hochschule der Künste am Fachbereich Bachelor Contemporary Dance/Master Dance. Ihr Schwerpunkt in der Lehre liegt in der Vermittlung von Tanzgeschichte durch choreografische Adaptionen.

Margrit Bischof, Friederike Lampert (Hg.)

Sinn und Sinne im Tanz

Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft

Jahrbuch TanzForschung 2020

[transcript]

Dieses gtf-Jahrbuch entstand in Zusammenarbeit mit dem Institute for the Performing Arts and Film (IPF) der Zürcher Hochschule der Künste und erscheint als Band 20 der Reihe *subTexte*.

Die Reihe *subTexte* vereinigt Originaltexte zu jeweils einem Untersuchungsgegenstand aus den beiden Forschungsschwerpunkten »Performative Praxis« und »Film«. Sie bietet Raum für Texte, Bilder oder digitale Medien, die zu einer Forschungsfrage über, für oder mit Darstellender Kunst oder Film entstanden sind. Als Publikationsgefäß trägt die Reihe dazu bei, Forschungsprozesse über das ephemere Ereignis und die Einzeluntersuchung hinaus zu ermöglichen, Zwischenergebnisse festzuhalten und vergleichende Perspektiven zu öffnen. Vom Symposiumband bis zur Materialsammlung verbindet sie die vielseitigen, reflexiven, ergänzenden, kommentierenden, divergierenden oder dokumentierenden Formen und Ansätze der Auseinandersetzung mit den Darstellenden Künsten und dem Film.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: HAMONIM_PatriciaMai_@HannaNaske

Lektorat: Margrit Bischof, Sabine Karoß

Wissenschaftliche Beirätinnen: Claudia Fleischle-Braun, Katja Schneider

Satz: Mark-Sebastian Schneider, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5340-3

PDF-ISBN 978-3-8394-5340-7

<https://doi.org/10.14361/9783839453407>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Milk it & Move it

Ein Grußwort

Anton Rey 11

Sinn und Sinne – Sensationen im Tanz

Margrit Bischof, Friederike Lampert 13

Erzählen/Archivieren

Erinnerungen erzählen

Mit Oral History auf den Spuren der Tanzenden

Julia Wehren 27

Archiv in Bewegung

Das Schweizer Archiv der Darstellenden Künste (SAPA) als *Living Archive*

Annika Hossain 39

Choreografien rekonstruieren

Studierende tanzen Fumi Matsudas *FlächenHaft*

Angelika Ächter 47

Performative Tanzarchive

Ein Zugang zu tänzerischen Praktiken inmitten von (Im)Materialitäten

Vicky Kämpfe 55

Sketch of Togetherness – Episteme temporärer Begegnungen	
<i>Lea Moro, Alexandra Hennig, Mona De Weerd</i>	63

How We Narrate Dance	
<i>Jochen Roller, Friederike Lampert</i>	73

Betrachten/Übersetzen

Dancing on the Threshold of Sense	
Four Practices and Two Conclusions	
<i>Rasmus Ølme</i>	87

Braucht der Tanz das sehende Auge?	
Wie ein nicht-sehendes Publikum Tanz erlebt und was der Tanz dadurch gewinnt	
<i>Bettina Bläsing</i>	93

Situiertes Wissen und Berührung	
Eine (Auto)Ethnografie im zeitgenössischen Tanz	
<i>Anna Chwialkowska</i>	103

Sinnhaftigkeit in fluiden Zeiten	
Künstlerische Recherche zur Relation zwischen Sinneswahrnehmung und Bewegungsqualität	
<i>Karin Hermes</i>	113

Beyond Motor Imagery for Cognitive Choreography	
<i>Martina Morasso, Pietro Morasso</i>	125

Immersion in/of the Skin	
The Potential of the Skin in Creative Practice: Theoretical and Practical Perspectives	
<i>Virginie Roy</i>	133

Erkenntnis zwischen Erfühlen, Intuition und Anschauung	
<i>Renate Bräuninger</i>	139

Kreieren/Kommunizieren

EchoRaum SAL SENS(e)ATION

EchoPerformance

Rée de Smit, Kirsten Bremehr, Helena Meier, Peer de Smit 149

The Listening Body

(Stimm-)Klang in Bewegung und Bewegung als Klang

Karoline Strys 161

Urban Touch

Edda Sickinger 171

COME [and play] AWAY

Das Spielfeld als Ausgangslage choreografischer Strukturen

Marie Alexis 179

Potato Print Dance – Kartoffeldrucktanz

Clemens Fellmann, Nora Frohmann 185

Vermitteln/Erinnern

How Do We Learn to (Make) Sense in Dance (Classes)?

Kritische und methodische Überlegungen zu Umgang und Erforschung
von Sinnlichkeit in tanzvermittelnden Praktiken

Yvonne Hardt 191

Tanzen – Berühren – Wissen

Der Tastsinn als Wissensvermittler in tänzerischen Interaktionen

Susanne Quinten 201

ZU-GÄNGE – Welche Wissensarten kann Tanzvermittlung generieren?

Reflexion des Vermittlungskonzepts TANZSCOUT
anhand eines Forschungsdesigns

Maren Witte 213

MALU – Kinder in Bewegung

Bewegung zwischen Tanz und Lernen

Lucia Glass, Marlene Janzen 223

Body-Mind Centering® als tanzkünstlerische Arbeitsweise

Ein Workshop in der Reflexion

Jeanette Engler, Esther Maria Häusler 231

Vom Mouthing zur Mündigkeit im Tanz

Tanzerleben und somatische Ästhetik

Heike Kuhlmann 239

Sens(e)ations of Touch

Phänomenologische und machtkritische Analysen

am Beispiel von Kontaktimprovisation

Lea Spahn 249

Dancing with Women in Niqāb

Contact Improvisation: Politik des Kulturellen oder *weiße* Hegemonie?

Bettina Wuttig 259

Dokumentieren/Darstellen

Groove Sens(e)ations – mit und über Empfindungen forschen

Sebastian Matthias 273

HAMONIM – Was die Masse bewegt

Was kann eine Tanzproduktion bewegen?

Patricia Carolin Mai, Britta Lübke 289

Das Rieseln des Sandes

Langsamkeit des plötzlichen Ereignens

Saskia Oidtman 299

Fallen Fühlen

Emergenz, Vitalität und Latenz des Nicht-Menschlichen in Nick Steurs

A Piece of 2

Jan-Tage Kühling 307

Biografien/Biographies 317

Milk it & Move it

Ein Grußwort

Anton Rey

Tanz bewegt und ist Bewegung, ohne »move it« geht gar nichts.

Als wir bei ersten Konzeptionsgesprächen ein Jahr vor der Tagung über eine Kooperation zwischen der gtf und der ZHdK nachdachten, als wir uns noch nicht sicher waren, ob wir mit »Dance Science« in den 2020er Jahren in einen Konflikt mit der tanzmedizinischen Forschung kommen würden, als auch die Suche nach einem passenden Arbeitstitel für dieses internationale Symposium noch in vollem Gang war, ob »Tanzkunst schaut auf Wissenschaft«, »Research *with* Dance« oder »On Science of Dancing« und Untertitel wie »– of things, that science cannot explain« oder »Wissen.Schafft. Tanz« oder »Research of Skills« die Titelrolle tanzen dürften, wussten wir trotzdem, dass hier Kunst und Wissenschaft eng zusammengeführt würden. Es sollte ein zeitgemäßer Paartanz werden, auf Augenhöhe. Die Bühne der künstlerischen Forschung begünstigte auch eine bis dahin wenig eingespielte Paarung von Tanzpraxis und Tanzwissenschaft und gab ihr in einem wissenschaftlich-künstlerischen Doktoranden-Kolloquium mit Prof. Dr. Gabriele Brandstetter und Anton Rey Raum für Austausch und Annäherung. Und die unzähligen Beiträge und Präsentationen ließen mit ihrem wissenschaftlich-performativen Charakter an Erkenntnisvermittlung kein Blatt zwischen die zwei bewegten Traditionen kommen.

Was allerdings während der gesamten Tagung niemand ahnen konnte, war, dass kein Jahr später beim Zusammenstellen dieser Publikation ein Virus die Welt lahmlegen würde, die Tanzflächen brach lägen, die Bewegungsvirtuosen zur Schockstarre verdammt und die Spielräume weltweit per Verordnung auf ein Minimum reduziert wären. Corona war der einzige sich weltweit exponentiell verbreitende »Move«, unsichtbar und aggressiv. Und

doch hat zwischen der Idee, die Jahrestagung der gtf einmal in der Schweiz stattfinden zu lassen und der Sammlung der nun vorliegenden schriftlichen Beiträge die Zusammenkunft im September 2019 stattgefunden, mit 150 Teilnehmer*innen aus sieben Ländern. Das waren sensationelle Momente, künstlerisch wie wissenschaftlich, sinnlich wie sinnstiftend. Sensationell war dabei nicht nur, dass die Sinne angeregt und die Begegnungen inspirierend wie Milch und Honig waren. Sensationell war aus heutiger Perspektive auch die leibhaftige Anwesenheit aller, die schon kurz darauf als »social distancing« auf eine berührungsfreie Distanz genormt körperfrei wurde; sensationell waren nicht zuletzt die ungewohnt vielfältigen Denkbewegungen und Improvisationen, Konfrontationen, Migrationen, Sätze, Handlungen, Verrenkungen, Sprachen – Körper- und Geistessprünge für Kopf und Körper. Die physische Nähe von Kunst und Wissenschaft hat in den drei Tagen einen Querschnitt durch die bewegte Tanzkultur gezogen, die Kartografie einer Entwicklung, die sich hoffentlich bei der Lektüre nach dieser langen Phase der sozialen Isolation wieder erleben lässt. Die Bilder und Schilderungen bewegter Sprecher*innen hinter, neben, vor den Podesten, bald im Zuschauerraum, bald durch und mit allen Anwesenden hüpfend, tanzend, bewegend, machen es möglich.

Die ZHdK hat das Symposium mit offenen Herzen, Armen und Räumen begrüsst und freut sich jetzt nicht weniger, mit der vorliegenden Publikation ein Signal setzen zu dürfen. Der 20. Band der Reihe *subTexte* und das 30. Jahrbuch der Gesellschaft für Tanzforschung bewegen sich auf den folgenden Seiten heftig-grazil-präzis-forsch und immer wieder überraschend-erkenntnisreich vereint, gleichwertig aber andersartig, gepaart in ungleich variierenden Tempi. Es ist das Entrée eines Pas de deux zukunftsweisender Choreografien: Als Nachklang der Tagung und langfristig zum Auftakt einer glücklichen Paarung, die hoffentlich sensationell lange halten und sich weiter entwickeln wird. Zu wünschen wäre es, zum Dank den vielen Beteiligten, den vielen Mitstreiter*innen der gtf und der ZHdK für den immensen Einsatz und Aufwand, rund um die beiden Initiatorinnen Margrit Bischof und Friederike Lampert. Möge der Zeitenstarre ein dauerhafter Move folgen.

Sinn und Sinne – Sensationen im Tanz

Margrit Bischof, Friederike Lampert

Sensationen (engl. *sensations*) gibt es viele im Tanz: die innerlichen und äußerlichen, die fremden und die vertrauten, die vielschichtigen und die einfachen, die spontanen und die wohl überlegten – und viele andere mehr. Sensationen von vibrierenden Körpern können hautnah erlebt werden bei einer Street Parade oder an einem Rooftop Rave, genauso wie die Sensation von berührenden Händen, wenn blinde und gehörlose Menschen im Mixed-Abled-Dance Informationen austauschen. Sensationen können manchmal groß und manchmal minimal sein, besonders im Tanz. Das Erforschen der großen und kleinen Sensationen ist Aufgabe und ständige Herausforderung. Denn es geht um Körper, um gelebte Körperlichkeit, um Inszenierungsformen: auf der Strasse, in ungezwungener Form, im Sog von Tausenden von Menschen und angetrieben durch Musik oder auch in geordneter, reflektierter, künstlerischer Form, auf der Bühne, im Tanzraum, in der Natur.

Mit dem Titel *Sinn und Sinne – Sensationen im Tanz* wird der Fokus auf die Sinne und das Sinngebende gelegt. Ähnlich und doch verschieden präsentieren sich die beiden Begriffe: *Sinn* steht für Sinnhaftes, für Einsicht, Verstand und Vernunft und mit *Sinne* wird alles Sinnliche, wird Erleben, Erfahrung und Wahrnehmung verbunden. Tanz macht Sinn, Tanz ist auch Sinnlichkeit. Aus der Reibung dieser beiden Pole entstehen für den künstlerischen Tanz wie auch für dessen Erforschung neuartige Ansätze.

Sensation (englisch) ist ein Begriff, der im Tanztraining häufig benutzt wird, um Bewegung im Körper wahrzunehmen, zu spüren und zu verstehen. Etymologisch leitet sich das Wort vom lateinischen »sensatio« ab und bedeutet »Empfindung, Einsicht, Verstand«. Das englische Wort *sensation* wird mit »Empfindung, Wahrnehmung und Gefühl«, aber auch als »Ereignis, Sensation, Aufsehen« übersetzt. Im Deutschen wird das Wort *Sensation* als »Aufsehen erregendes emotionales Ereignis« umschrieben. Zudem findet

sich im englischen Wort der Wortstamm »sense«, der auf »Sinn, Bedeutung und Verstand« deutet.

Schon früh wurde in Tanzliteratur und Tanzpraxis die Verknüpfung von Körper und Geist thematisiert. Schon 1937 publizierte Mabel E. Todds das Buch *The Thinking Body*, in dem sie dem Körper ein »Denken« zugesteht und in ihrer somatischen Methode (Ideokinese) eine enge Körper-Geist-Verbindung aufzeigt. Damit kommt der Begriff der *Verkörperung* ins Spiel, der mit der Überwindung des Dualismus von Körper und Geist heute die prinzipielle Einheit postuliert. Im Sinne der Begriffsdefinition von *Verkörperung* (*Embodiment*) ist der Körper »existential ground of culture and self« (Csórdas 1994: 6). Demnach ist Kultur im Körper begründet, und nicht primär durch Text, und das Wissen beruht auf sogenannten *gelebten Erfahrungen*.

In den letzten Jahren hat das Erforschen dieser *gelebten Erfahrungen* in Tanzpraxis und Tanzwissenschaft intensiv stattgefunden. Insbesondere unter dem Begriff der Künstlerischen Forschung wurde *über*, *für* und *in* der Kunst geforscht und Tanzwissen in verschiedenen Weisen zugänglich gemacht (Borgdorf 2009). Aus einer theoretischen Distanz wird *über* Tanz geforscht; aus einer angewandten Perspektive wird *für* Tanz geforscht und Instrumentarien für die Tanzpraxis geliefert; oder es wird *in* der Tanzpraxis geforscht, sozusagen als *Reflection in Action* (Schön 1990). Dabei existiert keine fundamentale Trennung zwischen Theorie und Praxis. Die künstlerische Praxis selbst ist essenzieller Teil des Forschungsprozesses und des Forschungsergebnisses.

Die Methoden und Präsentationsweisen differieren in den Formaten und gerade hier ist es spannend zu sehen, wie und was sich aktuell in der künstlerischen Forschung entwickelt hat und wie Themen bearbeitet werden. Es eröffnen sich neue methodische Felder, sie führen zu überraschenden Erkenntnissen und dadurch zu unerwarteten Zugängen zur Welt.

Das Wissen, das mit dem Körper im Tanz über *sense* und *sensation* produziert wird, steht in diesem Jahrbuch im Fokus. Inwiefern kann dieses Wissen beitragen, Verborgenes aufzudecken, zu neuen künstlerischen Umsetzungen inspirieren, die Forschung zu ästhetisch-performativ geprägten Methoden anregen und das Verhältnis von Tanzkunst und Wissenschaft bereichern? Und welche Methoden und Arbeitsweisen entspringen direkt aus diesen Wissensformen der künstlerischen Tanzpraxis, die für die Tanzwissenschaft – und allgemeiner für die Wissenschaft – als Forschungsmethoden relevant sein könnten? Die Autor*innen der Beiträge in diesem Jahrbuch

präsentieren Lösungsansätze aus ihren ganz unterschiedlichen Arbeitsfeldern. Da für uns die Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft wie auch aus Vermittlung und Archivierung wichtig sind, werden Antworten in verschiedenen Formaten präsentiert: in Beschreibungen von Lecture-Performances mit theoretischer Verortung, in der Schilderung eines Workshops mit anschließender Reflexion einiger Teilnehmerinnen, in einer grafisch gestalteten Anleitung eines Experiments und der Aufforderung zu einem eigenen Versuch, in einer Dokumentation von künstlerischen Prozessen, in einem Bericht einer Vermittlung zu einer Rekonstruktion, in einer Anleitung zum prozesshaften Verfolgen von Gedankengängen mit Hilfe von Folien, in einer Chronik von ethnografischen Studien aus dem Feld und selbstverständlich auch in wissenschaftlichen, theoriegeleiteten Arbeiten zu einem bestimmten Fokus.

Die einzelnen Beiträge zeigen manchmal auf verblüffende Art und Weise, wie aus verschiedenen Situationen neuartige Zugänge zu künstlerischer, forschender und vermittelnder Praxis entspringen können. Sie werden den nachstehenden Oberthemen zugeordnet, entsprechend ihrer Auseinandersetzung mit Sinn, Sinnen und Sinnlichkeit und ihrer Art und Weise, wie sie Zugänge zur Welt herstellen. Es ist der Versuch einer Ordnung, ohne Anspruch auf Vollständigkeit und mit dem Wissen, dass auch andere Zuordnungen möglich sind.

Erzählen/Archivieren: Im Erzählen liegt oft etwas Zufälliges, etwas, das ursprünglich nicht unbedingt erwartet oder gesucht worden ist und das sich als neue und überraschende Entdeckung erweist. Dieses Neue, diese kleine Sensation, gilt es festzuhalten, manchmal zu archivieren, manchmal zu choreografieren. Im Erzählen tauchen Geschichten auf, Geschichten über den Alltag von Menschen, über deren Erfahrungen, deren Ängste und Nöte, deren Herausforderungen. Es sind Lebensgeschichten, manchmal auch Tanzgeschichten, denn Tanz erzählt. Wie können diese Erzählungen, diese flüchtigen Augenblicke, diese Lebenserfahrungen mit Hilfe des Tanzes der Nachwelt erhalten bleiben, wie choreografiert oder wie archiviert man solche Geschichten und Momente?

Antworten auf diese Fragen gibt in einem ersten Schritt das Trio Julia Wehren, Annika Hossain und Angelika Ächter, die alle drei in unterschiedlicher Funktion beim SAPA tätig sind, dem Schweizer Archiv der Darstellenden Künste in Zürich. JULIA WEHREN beschreibt in ihrem Beitrag *Er-*

innerungen erzählen – mit Oral History auf den Spuren der Tanzenden einen spannenden, herausfordernden und neuartigen tanzforschenden Ansatz, der auf dem Erzählen von Autobiografischem aufbaut und ein ganz bestimmtes Forschungsverhalten verlangt. Die Autorin skizziert und reflektiert die Forschungsmethode *Oral History* sowohl in der historischen Anwendung wie auch anhand von aktuellen Beispielen und zeigt damit, wie fruchtbar diese Art von Geschichtsschreibung sein kann.

ANNIKA HOSSAIN legt unter dem Titel *Archiv in Bewegung* dar, wie das Schweizer Archiv der Darstellenden Künste (SAPA) als *Living Archive* betrachtet werden kann und heute in einer entsprechenden Vielfältigkeit funktioniert. Einerseits setzt sie sich dafür ein, dass die Erhaltung von Artefakten eine wesentliche Aufgabe der Archive ist, doch andererseits macht sie sich für die Vergegenwärtigung von Vergessenem und für die Entwicklung von Neuem in Auseinandersetzung mit den vorhandenen Beständen stark. Sie weist auf die vielfältigen Formate im SAPA hin und betont, dass das Angebot eine ständige Adaption von neuen Wissensordnungen mit sich bringe.

Wie sich eine archivierte Choreografie mit jungen Tänzer*innen heute rekonstruieren lässt, berichtet ANGELIKA ÄCHTER beispielhaft im Beitrag *Choreografien rekonstruieren – Studierende tanzen Fumi Matsudas FlächenHaft*. Aus der Perspektive einer Dozentin, die in einer Bühnentanzausbildung Tanzgeschichte unterrichtet, erläutert sie am Rekonstruktions-Beispiel, wie sie sich die Verbindung von theoretischer Wissensvermittlung mit der Praxis vorstellt, damit die Studierenden die im Verlauf der Kulturgeschichte sich verändernden Körper- und Tanzkonzepte physisch erfahren und intellektuell verorten können.

Eine andere Perspektive zum Thema des Archivierens nimmt VICKY KÄMPFE ein. Im Beitrag *Performative Tanzarchive – Ein Zugang zu tänzerischen Praktiken inmitten von (Im)Materialitäten* bezeichnet Kämpfe ihre Vorgehensweise als forschungspraktischen Denk- und Analyseweg. Mit dieser Methode zum Erfassen, Archivieren und Vermitteln von Tanzwissen zeigt sie einerseits auf theoretischer und praktischer Ebene auf, in welcher Weise ein solches implizites Wissen erfahrbar ist und als Wissensbestand zur Verfügung steht. Aus den Erfahrungen ihres Seminars mit Studierenden heraus setzt sie den Fokus auf Indikationen des (vermeintlich) Immateriellen.

Einen neuartigen Ansatz von Erzählen und Begegnen als künstlerische Praxis zeigt der Beitrag *Sketch of Togetherness – Episteme temporärer Begegnungen* von LEA MORO, ALEXANDRA HENNIG und MONA DE WEERDT.

Das Autorinnentrio, bestehend aus einer Tanzkünstlerin und zwei Tanzwissenschaftlerinnen, reflektiert gemeinsam die Chancen, Dynamiken und Möglichkeiten des Sich-Kennenlernens und Begegnens von zwei sich unbekannten Personen, sowie das In-Szene-Setzen dieser Begegnungen. Sie weisen darauf hin, dass die konzeptionelle Ausgangsposition spezifische künstlerische Formen der Archivierung und Vermittlung erfordert, damit es als sogenanntes serielles Projekt sichtbar gemacht werden kann.

Neue Wege in der Wissensvermittlung von Tanz beschreiten FRIEDERIKE LAMPERT und JOCHEN ROLLER in ihrem Beitrag *How We Narrate Dance*. Ihr Beitrag zeigt ein Beispiel ihrer künstlerischen Forschung, die sich mit audio-visuellen Formen der digitalen Archivierung von Tanzgeschichte und Tanztechnik beschäftigt. Dabei beziehen sie Serendipität als Grundprinzip mit ein und nutzen die Form der Anekdote als direkten Zugang zur tänzerischen Wissenskultur.

Betrachten/Übersetzen: Im Betrachten von Tanzgeschehen verbirgt sich ein ganzheitliches, teils bewusstes, teils unbewusstes Hinschauen, ein Erkennen, Beschreiben und Interpretieren auf der Grundlage der Phänomenologie oder auf der Grundlage von (autobiografischen) Studien. Im Zentrum von Betrachten steht das Verhältnis des Subjekts zum Geschehen, diese Subjektivität gilt es zu akzeptieren. Beim Übersetzen gehe es nicht so sehr darum, was oder warum übersetzt wird, sondern »wie« es geschehe: »das Konzept der Übersetzung [zielt] auf die Frage ab, wie sich Aneignungen, Weitergaben, Übertragungen vollziehen« (Klein 2019: 347). Die Autor*innen gehen jeweils von unterschiedlichen Betrachtungspunkten aus wie beispielsweise von der Haut, der Berührung, dem Auge, der Orientierung und zeigen mögliche Übersetzungen auf.

Rasmus Ölme beschreibt in *Dancing on the Threshold of Sense. Four Practices and Two Conclusions* Praxisbeispiele aus seiner aktuellen künstlerischen Forschung. Sein Verständnis von Tanz bewegt sich an der Schwelle von Sinn und Sinnlichkeit. Der tanzende Körper bewegt sich immer an der Schwelle von *Sinn-machen*, kurz bevor Sinn im sprachlichen Denken artikuliert wird. Er zeigt in seinen Beschreibungen auf, dass der tanzende Körper andere Formen von Wissen produziert – welche durchaus Sinn machen, aber dennoch jenseits von Sprachlichkeit liegen.

Braucht der Tanz das sehende Auge? fragt sich BETTINA BLÄSING und geht bei ihrer Betrachtung auf ein nicht-sehendes Publikum ein. Wenn Tanz als

kommunikativer Prozess betrachtet werde, so sei dessen Medium der sichtbare Körper. Ihr Beitrag zeigt Ansätze auf, wie Tanz übersetzt werden kann, damit er als nicht-visuelles, multisensorisches Erlebnis auch Personen mit von der Norm abweichenden Körpern und Sinnessystemen zugänglich wird.

In einer autobiografischen Studie betrachtet ANNA CHWIALKOWSKA *Situiertes Wissen und Berührung*. In ihren Feldforschungen zeigt sie unmissverständlich auch Grenzen der Berührung auf und übersetzt diese Erfahrungen in Reflexionen von sozialen Strukturen. Sie fragt sich, welche Implikationen das Anwenden von Situiertem Wissen auf Berührung als non-verbale, wissensgenerierende Praxis in tanzkünstlerischen Kontexten habe und was dies für das Konzept des Körperwissens bedeute.

Mit dem Thema der *Sinnhaftigkeit in fluiden Zeiten – Künstlerische Recherche zur Relation zwischen Sinneswahrnehmung und Bewegungsqualität* weist KARIN HERMES auf Referenzraster hin, um über Zusammenhänge zwischen historischen Werken und dem aktuellen Tanzschaffen zu reflektieren. Beim Betrachten und Übersetzen von unterschiedlichen Konzepten hebt sie hervor, dass es grundsätzlich stets um Übertragungsprozesse gehe. Sie räumt dabei dem Embodiment einen hohen Stellenwert ein.

MARTINA MORASSO und PIETRO MORASSO verbinden mit *Beyond Motor Imagery for Cognitive Choreography* die Bereiche Neurowissenschaft und Tanzkunst. Sie beschäftigen sich mit dem Begriff *Motor Imagery* und bringen Wahrnehmungs- und Denkprozesse aus der Kognitionswissenschaft mit dem Begriff der Choreografie zusammen. Damit schlagen sie einen Choreografie-Begriff vor, der sich an Erkenntnissen von *Embodied Cognition* (Theorie der mentalen Repräsentation) orientiert.

Mit *Immersion in/of the Skin – The Potential of the Skin in Creative Practice: Theoretical and Practical Perspectives* thematisiert VIRGNIE ROY das Potenzial von Haut als Quelle für kreative Prozesse. In ihren Reflexionen beschreibt Roy, wie die Beschäftigung mit Haut im Tanz das Wissen erweitern kann, sowohl auf der Wahrnehmungsebene, in der künstlerischen Forschung, in der körperlichen Erfahrung als auch in künstlerischen Prozessen.

Aus einer wissenschaftlichen Perspektive betrachtet RENATE BRÄUNINGER mit ihrem Titel *Erkenntnis zwischen Erfühlen, Intuition und Anschauung* das Verhältnis von äußerer Wahrnehmung und innerer Empfindung sowohl bei Zuschauenden wie bei Choreografierenden. Sie weist auf das Problem der Übersetzung in Sprache hin und die Schwierigkeit, wie die über

Tanz gewonnenen Erkenntnisse in Sprache einzufangen und zu reflektieren seien.

Kreieren/Kommunizieren: Kreieren ist ein schöpferischer Akt – Ideen sammeln, verwerfen, neu zusammensetzen, ausprobieren, abwägen, reflektieren. Intuition ist gefragt, genauso wie Logik, Neugier wie auch Erfahrung. Beim Kreieren stehen oft viele Fragen am Anfang, deren Antworten verblüffen können. Kurationsprozesse sind spannende Herausforderungen, die Ergebnisse oft überraschend. Mit den Ergebnissen wird kommuniziert, welche möglichen Lösungen aufgetaucht sind. Auch das Kommunizieren kann als kreativer Akt betrachtet werden, wenn es darum geht, auszuwählen, was in welcher Form den Zuschauenden, den Lesenden, den Hörenden präsentiert werden soll. Die Autor*innen der hier aufgeführten Beiträge zeigen, wie vielfältig die Fragen, die Herangehensweisen wie auch die Kommunikation darüber sein können.

RÉE DE SMIT, KIRSTEN BREHMER, HELENA MEIER, PEER DE SMIT kreierten eine Performance mit und rund um Salz und reflektieren im Beitrag *EchoRaum SAL SENS(e)ATION EchoPerformance* ihre Erfahrungen. Dabei steht die forschende Praxis selbst im Zentrum. Sinneserfahrung, Erinnerung und informelles Salzwissen bieten wesentliche Anknüpfungspunkte. Darüber hinaus machen sie sich Gedanken zu unterschiedlichen Verfahren und Formen des Aufzeichnens und des Kommunizierens.

Anstelle von Salz nimmt KAROLINE STRYS die Stimme und den Klang als Ausgangspunkt. Anhand ihrer interdisziplinären Recherchearbeiten zur Kreation *Gesumms* zeigt sie im Text *The Listening Body – (Stimm-)Klang in Bewegung und Bewegung als Klang* die Zusammenhänge und die Bedeutung von Klang und Hören, Bewegung und Stimme. Sie fragt sich, wie der tanzende Körper sinnbildlich auch die Zuschauenden bewegen und berühren kann.

Drei ganz unterschiedliche Ausgangspunkte wählen die Autor*innen der drei nächsten Beiträge für ihre künstlerischen Kreationen und ihre tanz-künstlerische Forschung: Berührung im urbanen Raum, ein Spielfeld, einen Kartoffelstempel. Mit *Urban Touch* geht EDDA SICKINGER der Frage nach, wie Berührungsprozesse im Stadtalltag entstehen oder was an welchen Orten ausgelöst wird. Sie beschreibt drei Settings, in denen sie herausfinden möchte, welche Arten von Berührung unterschiedliche Orte einer Stadt anbieten und was geschieht, wenn sich Menschen unerwartet anders verhalten.

Mit *COME [and play] AWAY. Das Spielfeld als Ausgangslage choreografischer Strukturen* untersucht MARIE ALEXIS, wie und warum ein Raster (Spielfeld mit Regeln) als Ausgangslage für choreografische Strukturen genutzt werden kann und welches Potenzial sich aus einer solchen Struktur ergibt. Sie reflektiert dabei auch Machtstrukturen im Kurationsprozess und die Demokratisierung choreografischer Verfahren.

Wie aus Kartoffeldrucken choreografische Verfahren entstehen können, lernen wir im außergewöhnlichen Beitrag *Potato Print Dance – Kartoffeldrucktanz* von CLEMENS FELLMANN und NORA FROHMANN. Außergewöhnlich deshalb, weil das Duo anstelle von viel Text eine grafische Gestaltung als Kommunikationsmittel wählt. Sichtbar in dieser Grafik wird das prozesshafte Vorgehen, das direkt auffordert, selbst solche Experimente zu wagen.

Vermitteln/Erinnern: Ein bewusster und differenzierter Umgang mit Sinnen, Sinneswahrnehmung und Sinnlichkeit ist in Vermittlungsprozessen zentral. Erinnern und Vermitteln sind aufeinander bezogen, denn eigene Erinnerungen, ob bewusst oder unbewusst, können in Vermittlungsprozessen ausschlaggebend sein. Es existiert eine Vielzahl von Ansätzen und Fragen zum Vermitteln, doch im vorliegenden Verständnis lehnen wir uns an Carmen Mörsch an, die das Moment des Lernens als zentralen Punkt betrachtet (Mörsch 2013). Die folgenden Beiträge verweisen entsprechend auf ganz unterschiedliche Situationen und Kontexte von Vermitteln und Erinnern.

Eine kritische Haltung zur Sinnlichkeit in der Tanzvermittlung nimmt YVONNE HARDT ein. Mit *How Do We Learn to (Make) Sense in Dance (Classes)? Kritische und methodische Überlegungen zu Umgang und Erforschung von Sinnlichkeit in tanzvermittelnden Praktiken* greift sie ein brisantes Thema auf: Was genau wird je nach Situation unter Sinnlichkeit verstanden, welche Bedeutungszuschreibung erfährt dieser Begriff? Yvonne Hardt plädiert in ihrem Beitrag für eine stärkere Kontextualisierung der Diskussion um das Sinnliche.

SUSANNE QUINTEN geht im Beitrag *Tanzen – Berühren – Wissen. Der Tastsinn als Wissensvermittler in tänzerischen Interaktionen* auf die Bedeutung des Berührens grundsätzlich für das Leben und für die zwischenmenschliche Kommunikation ein. Im Speziellen beschäftigt sie sich mit der Bedeutung von Berührung im inklusiven Tanz und zeigt Befunde aus dem Forschungsprojekt *Creability* auf.

MAREN WITTE nimmt die Gelegenheit zum Erforschen von Einsichten zum Anlass, ihr Vermittlungskonzept TANZSCOUT anhand eines Forschungsdesigns zu reflektieren. Im Beitrag *ZU-GÄNGE. Welche Wissensarten kann Tanzvermittlung generieren?* beschreibt sie das Projekt in seiner Vielfalt und stellt ihr Mixed-Method-Forschungsdesign vor. Dieses setzt sich aus qualitativ-empirisch-künstlerischen Forschungsmethoden zusammen und will aufzeigen, was sich eigentlich bei und mit den Menschen ereignet, die ein Angebot der Berliner Vermittlungs-Initiative TANZSCOUT nutzen.

Das Vermittlungsprojekt MALU legt besonderen Wert auf einen künstlerisch-gestalterischen Zugang zu Lerninhalten über die Bewegung. Im Beitrag *MALU – Kinder in Bewegung – Bewegung zwischen Tanz und Lernen* gehen LUCIA GLASS und MARLENE JANZEN auf das von ihnen konzipierte Projekt ein. Sie beschreiben und begründen die Entwicklung des Kartensets MALU und zeigen dessen Anwendungsbereich auf.

Wie sich Vermittlung leibhaftig ereignet, zeigen JEANNETTE ENGLER UND ESTHER-MARIA HÄUSLER in der Beschreibung zu *Body-Mind Centering® als tanzkünstlerische Arbeitsweise. Ein Workshop in der Reflexion*. Sie schildern z.B. eine Reise in die körperliche Wahrnehmung unterschiedlicher Körpergewebe und ihrer Zusammenhänge und zeigen in einem nächsten Schritt auf, wie diese Erfahrung tanzkünstlerisch umgesetzt werden kann. Spannend zu lesen sind die beiden abschließenden Reflexionen, einerseits aus dem Blickwinkel einer einer BMC Praktizierenden und Lehrenden, andererseits von einer Tänzerin und Choreografin.

Um die Bedeutsamkeit von somatischen Praktiken für kreative Prozesse des Tanzschaffens geht es auch im Beitrag von HEIKE KUHLMANN. *Vom Mouthing zur Mündigkeit im Tanz. Tanzerleben und somatische Ästhetik*. In diesem Artikel wird eingehend diskutiert, wie somatische Methoden künstlerische Forschungsprozesse unterstützen, indem sie in Tanzenden ein Mündigkeitspotenzial freisetzen. Auch dieser Text lädt zu einer praktischen Erkundung ein.

Eine ausgesprochen gut fundierte und die aktuelle Forschungsliteratur einbeziehende Darstellung des Themas der Sensationen präsentiert LEA SPAHN mit *Sens(e)ations of Touch – Phänomenologische und machtkritische Analysen am Beispiel von Kontaktimprovisation*. Sie geht zuerst auf die Bewegungskultur in ihrem historischen Entstehungskontext ein, um anschließend Berührung als Phänomen der Grenzziehung und Des/Orientierung herauszuarbeiten.

BETTINA WUTTIG setzt mit *Dancing with Women in Niqāb. Contact-Improvisation: Politik des Kulturellen oder weiße Hegemonie?* die Tanzform Contact Improvisation in einen ungewohnten kulturellen Kontext. Von einer autoethnografischen Alltagsdokumentation ausgehend, untersucht sie anhand einer kritischen Auseinandersetzung mit kulturellen Hegemonien die durch diese Erfahrung aufgerufenen Imaginationen und Affekte.

Dokumentieren/Darstellen: Forschungsergebnisse über Empfindungen in Worte zu fassen, körperliche Sensationen aufzuschreiben, offenzulegen, was Massen bewegt, die Sinnlichkeit der Langsamkeit anschaulich zu machen oder das Fühlen des Fallens zu erklären – immer sind die Autor*innen herausgefordert, passende Textformen zu finden, um all die Vorgänge zu dokumentieren, die sie beobachtet oder erlebt haben. Das Festhalten von Sensationen, von Sinnlichem und Sinnhaftem verbinden wir auch mit Zeigen und Belegen, Verfassen und Beweisen und das Darstellen dieser Erkenntnisse kann wiederum als kreativer Akt bezeichnet werden, als künstlerische Antwort auf Reflexionen.

Wie können Grooves, die besonders aus der Rave-Szene und dem Jazz bekannt sind, erforscht, dokumentiert und wieder im Tanz dargestellt werden? Diesem spannenden Thema ist SEBASTIAN MATTHIAS in seiner Dissertation nachgegangen. In seinem Beitrag *Groove Sens(e)ations – mit und über Empfindungen forschen* geht er auf verschiedene Situationen ein und lässt die Lesenden sowohl an seinen praktischen Beispielen wie an seiner äußerst differenzierten Forschung teilhaben. Ein ausgezeichnetes Beispiel, wie etwas dokumentiert werden kann, was eigentlich kaum zu beschreiben ist.

Nicht um Groove in der Masse, sondern um die Masse selbst geht es im Text von PATRICIA CAROLIN MAI und BRITTA LÜBKE. Ihre Gedanken und Ausführungen zu *HAMONIM – Was die Masse bewegt. Was kann eine Tanzproduktion bewegen?* beziehen sich auf das Projekt HAMONIM, eine Tanzproduktion mit 70 Tanzenden. Der Artikel ist ein Versuch, alle Bewegungen in der Produktion HAMONIM vor, auf und hinter der Bühne sichtbar und damit einer Reflexion zugänglich zu machen.

Wie lässt sich Langsamkeit dokumentieren und in künstlerischen Formaten darstellen? SASKIA OIDTMANN gewährt uns einen Einblick in ihr künstlerisch-theoretisches Promotionsvorhaben. Unter dem Titel *Das Rie-seln des Sandes – Langsamkeit des plötzlichen Ereignens* geht sie der Frage nach, ob es innerhalb gesetzter choreografischer Strukturen die Möglichkeit gibt,

Freiräume zu schaffen, in denen nicht-inszenierte Bewegungen auftauchen können. Ist es möglich, Choreografie auch als Anleitung zum Ereignis zu denken?

Auch der Beitrag von JAN-TAGE KÜHLING bewegt sich in einem schwierigen Bereich des Dokumentierens, denn es geht um die Reflexion einer Performance mit fallenden Steinen. Mit *Fallen Fühlen. Emergenz, Vitalität und Latenz des Nicht-Menschlichen* in Nick Steurs *A Piece of Two* wird danach gefragt, welche (ästhetischen) Sinnpotenziale entstehen zwischen der Spannung von (nicht-)menschlicher Artikulation und ihrer (nur-)menschlichen Perzeption.

Mit diesem Jahrbuch Nr. 30 der Gesellschaft für Tanzforschung wird die Idee fortgeführt, die Diskurse um ein spezifisches Thema zu spiegeln, welche in jüngeren Forschungen theoretisch und praktisch aufgegriffen worden sind. Das Jahrbuch will Akzente setzen. Mit *Sinn und Sinne im Tanz – Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft* zeichnen wir eine Art Landkarte, um aufzudecken, wie durch unterschiedliche Blickrichtungen aus verschiedenen Kontexten heraus ein Reichtum und eine Buntheit an Fragen, Vorgehensweisen und Antworten entstehen kann. Alle Beiträge wollen zu Austausch und Reflexion anregen, sie möchten Inputs geben für das eigene tanzkünstlerische Forschen oder Kreieren, für die Vermittlung und das Archivieren.

Dank

Wir Herausgeberinnen bedanken uns bei allen Autor*innen für ihre in vielerlei Hinsicht sensationelle Vielfalt an Forschungsansätzen, Performances, Tanzproduktionen und Vermittlungsformaten im Zusammenhang mit dem Thema *Sinn und Sinne im Tanz – Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft*. Dieser Reichtum an Ideen offenbart unerwartete Zugänge durch Tanz zur Welt.

Herzlich danken wir auch den beiden wissenschaftlichen Beirätinnen Claudia Fleischle-Braun und Katja Schneider, deren Rat uns in schwierigen Fragen wichtig war.

Ein ganz großer Dank geht an Sabine Karoß, Lektorin, Begleiterin, Unterstützerin und überaus wissende und hilfsbereite Person im ganzen Prozess der Publikationserstellung und zudem erfahrene Verbindungspersonlichkeit zum Verlag.

Wir danken dem Verlag für die Bereitschaft zu grafischen Experimenten und Anton Rey für die Kooperation mit der Reihe *subTexte*.

Tauchen Sie, liebe Leserin, lieber Leser, in ein Sinnenbad ein und lassen Sie sich anregen von den ganz unterschiedlichen Sensationen.

Literatur

- Borgdorf, Henk (2009): Die Debatte über Forschung in der Kunst, in: Anton Rey/Stefan Schöbi (Hg.), *Künstlerische Forschung. Positionen und Perspektiven*, subTexte 03, Zürich: Zürcher Hochschule der Künste, S. 23-51.
- Csórdas, Thomas J. (Hg.) (1994): *Embodiment and Experience. The existential ground of culture and self*, Cambridge: Cambridge University.
- Klein, Gabriele (2019): *Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens*, Bielefeld: transcript.
- Mörsch, Carmen (2013) Vorwort in: *Zeit für Vermittlung. Online-Publikation zur Kulturvermittlung*, Zürich: Institute for Art Education der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) im Auftrag von Pro Helvetica, [online] <https://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/v1/?m=1&m2=0&lang=d> [28.04.2020]
- Schön, Donald A. (1990): *Educating the Reflective Practitioner: Toward a New Design for Teaching and Learning in the Professions*, New York: John Wiley & Sons.
- Todd, Mabel E. (1997): *The Thinking Body*, London: Princeton Book.

Erzählen/Archivieren

Erinnerungen erzählen

Mit Oral History auf den Spuren der Tanzenden

Julia Wehren

Autobiografische Erzählungen von Tänzer*innen reichen zurück bis ins 19. Jahrhundert und bieten als Quellen reichhaltiges Material für die Tanzgeschichtsforschung, das bis anhin allerdings noch kaum Eingang in die Forschung gefunden hat (Thurner 2019). In den letzten Jahren werden nebst schriftlichen Zeugnissen zusehends auch filmische und choreografische Umsetzungen von Autobiografien ausgearbeitet.¹ Dieser Trend – in der Forschung ist gar von einem Boom der Autobiografie die Rede (Holdenried 2000) – findet sich in verschiedenen Phänomenen gespiegelt: Im Rahmen von Festivals und Veranstaltungen bilden Selbstzeugnisse aller Art zentrale Programmpunkte, während in der tanzwissenschaftlichen Forschung eine erhöhte Aufmerksamkeit für sogenannte autoreflexive Formen zu beobachten ist.² In dieser entschiedenen Aufwertung der Künstler*innenperspektive stößt auch die Oral History zunehmend auf fruchtbaren Boden.

Die folgenden Überlegungen, die auf Forschungen im Rahmen des Oral History-Programms des Schweizer Archivs der Darstellenden Künste (SAPA) und auf Vorarbeiten zu einem wissenschaftlichen Projekt beruhen, widmen sich der Oral History, verstanden als eine autobiografische Quelle. Diese birgt, so meine These, ein Potenzial für die Tanzgeschichtsschreibung, das es noch grundlegend auszuarbeiten und theoretisch zu begründen gilt. Welches und wessen Wissen steckt in einer Oral Dance History? Wie kann und

1 Im Film *ist Juli* (2018) über Carlos Acosta ein jüngeres Beispiel, auf der Bühne beispielsweise die Stücke *Autobiography* (2017) von Wayne McGregor oder *Hunter* (2006) von Meg Stuart (zu Autobiografien auf der Bühne: Brandstetter 2018).

2 Z.B. die Veranstaltungsreihe *Zeugnisse des Tanzes* (2019) in Berlin, der Fokus *Re-Perspective Deborah Hay* (2019) im Rahmen von *Tanz im August* in Berlin oder die *Retrospective* (2012) von Xavier Le Roy. In der Forschung z.B. Kleinschmidt 2018.

muss ich als Forscherin damit umgehen? Wie kann also aus Oral History als einer autobiografischen Quelle Erkenntnis für die Tanzforschung gewonnen werden? Ein erstes, vorläufiges Fazit könnte lauten: Oral History im Tanz ist produktiv, konstruktiv und komplex, gerade weil sie autobiografisch ist. Sie ermöglicht für die Tanzgeschichtsschreibung eine Vielstimmigkeit und Erweiterung der Perspektive, nicht nur was die berücksichtigten Personen und Ereignisse anbelangt, sondern gerade auch in Bezug auf andere Sichtweisen, Erfahrungen, Wahrnehmungen und Empfindungen, die es unbedingt auch mit einzubeziehen gilt. Nicht zuletzt schafft sie in dem ephemeren Feld des Tanzes mangels schriftlicher Quellen oftmals überhaupt erst eine Basis, auf die sich Forschungen beziehen können.

Oral History als autobiografische Erzählung

Der Begriff der Oral History bezieht sich auf dreierlei: einerseits auf den Prozess des Führens und Aufzeichnens von Gesprächen mit Personen in Bezug auf deren Erinnerungen von Erlebtem in der Vergangenheit – entweder unspezifisch im Sinne der Erzählung ihrer Lebensgeschichte oder angeleitet durch ein bestimmtes inhaltliches Interesse. Andererseits ist Oral History auch das Produkt der mündlichen Erzählungen vergangener Ereignisse, also konstruierte Geschichte. Demnach bezeichnet Oral History gleichzeitig eine Forschungsmethode *und* das Resultat des Forschungsprozesses und wird als solches schließlich, drittens, zu einer (auto-)biografischen Quelle, die für die Tanzforschung von Interesse ist (Abrams 2010).

Es geht um Wissensbestände, die nicht anderweitig dokumentiert sind und anders als im mündlichen Austausch gar nicht Eingang in Archive finden. Dies betrifft die Dimension der Erfahrung und emotionalen Befindlichkeiten, der subjektiven Wahrnehmung von Situationen, Erlebnissen, Ereignissen; der Darstellung von Beweggründen für und auch die eigene Reflexion von Handlungen, persönliche Einschätzungen etc. Nicht zuletzt spielt auch die Intention eine Rolle, zu retten, bevor es zu spät ist – eine Funktion, die als *recovery history* bezeichnet wird. »Oral history enables us to recover such ›lost‹ aspects of history, and to ask historiographical and theoretical questions about why that element has been played down in, or omitted from, published histories.« (Summerfield 2016: 2) Das Gerettete ist demnach immer in Relation zu setzen zu bereits Geschriebenem, anderen

Geschichte(n) und stets kontextualisierend auszuwerten, um Erkenntnisse zu erlangen, die über eine Individualperspektive hinausreichen.



Abb. 1: Die Tanzhistorikerin und Journalistin Ursula Pellaton erzählt ihre Lebensgeschichte (Filmstill, SAPA 2018).

Bei der Oral History handelt es sich um Auto-Bio-Grafien im Sinne von Beschreibungen (*graphia*) des Lebens (*bios*) Einzelner durch diese selbst (*auto*) (Holdenried 2000: 21) – wobei das »auto« für die Oral History weiter differenziert werden muss. Die Erinnerungen entstehen, anders als beispielsweise in literarischen Autobiografien, in einem dialogischen Prozess, wie die amerikanische Historikerin Linda Shopes ausführt: »Although the conversation takes the form of an interview, in which one person [...] asks questions of another person [...] oral history is, at its heart, a dialogue.« (Shopes 2002: 2f.) Gemäß Lynn Abrams macht dieses Dialogische die Oral History zu einer »joint enterprise, a collaborative effort« (Abrams 2010: 24). Sie bezieht sich dabei auf Michael Frisch, der 1990 mit seiner Aufsatzsammlung *A shared authority* (Frisch 1990) wesentlich zu einer Wende im Verständnis der Oral History beigetragen hat: Er bezog die »shared authority« über die Gesprächssituation hinaus auch auf den »process of participation in project design and development« sowie auf die Wahrnehmung des späteren Produkts im Hinblick auf eine Neuordnung von »cultural authority« (1990: xxii) – Oral History als demokratische Vielstimmigkeit mit politischer Kraft.

Es ist diese Spezifik der Oral History als kollaboratives, partizipatives und prozessuales Format, die Lynn Abrams zu der Bemerkung führt: »Oral History is unlike every other historical document.« (Abrams 2010: 18) Abrams unterscheidet dezidiert zwischen Oral History als einer von Forschungsseite initiierten Gesprächsform und der Autobiografie als einer von der erzählenden Person selbst angestoßenen Erinnerungsarbeit (2010). Ihrer Ansicht nach mag der Output – die mündliche Geschichte – zwar als Autobiografie erscheinen, der Akt der Herstellung sei jedoch grundverschieden: Während bei Autobiografien die Entscheidungsmacht von Beginn an bei der Autor*in liege, sei Oral History immer beeinflusst durch die Person, die das Interview führe. Allerdings stellt sich hier die drängende Frage, ob eine Initiative zur Lebenserzählung überhaupt losgelöst vom Kontext einer Person erfolgen kann; ob also so etwas wie eine »first decision to narrate a life« und eine singuläre Autorschaft von »what to include and exclude, how to shape the story« (2010: 26) nicht grundlegend hinterfragt werden muss.

Gemäß der amerikanischen Historikerin Margot Badran sind die Rollen der Interviewer*innen und Interviewten in diesem Prozess als »multiple producers of an autobiographical text« zu verstehen (Badran 2013: 162). Dies bedeutet für die Oral History, dass die Autorschaft immer mit reflektiert werden muss – gleich wie die Mündlichkeit, Narrativität, Subjektivität, Performativität, Wandelbarkeit und Erinnerung als spezifische Verfasstheit der Oral History, wie sie Lynn Abrams ausführt (Abrams 2010). Mit einem weiten Begriff der autobiografischen Erzählung möchte ich Oral History gerade als spezifische Form der Autobiografie verstehen und entsprechend kritisch als Quelle verwertbar machen. Wie kann Oral History als Autobiografie gelesen und interpretiert werden?

Partizipativ und performativ: Oral History im Tanz

In der Tanzforschung findet die Oral History zunächst Anwendung im Bereich der anthropologischen Forschung zu oralen Kulturen, Volkstanz und Brauchtum. Initiativen zur Befragung von Protagonist*innen des modernen westlichen Bühnentanzes und des Balletts tauchen seit der Jahrtausendwende auf und finden sich in größeren Sammlungen wieder, die meist von

Archiven oder Museen ausgehen. Daneben findet Oral History auch Anwendung als dokumentarisches Material in Kunstprojekten.³

Alle Bemühungen gründen letztlich in der Tatsache, dass die Quellenlage im Tanz immer lückenhaft und prekär ist. Einerseits, weil die Sammlungspraxis noch jung und wenig verbreitet ist,⁴ andererseits, weil der Moment der Aufführung und die Bewegung an sich grundlegend zeitbasiert sind: Sie sind als solche nicht bleibend, wohl aber in Erinnerungen und Dokumenten weiter bestehend. Diese anspruchsvolle Quellenlage macht die Generierung von neuem und andersartigem Quellenmaterial notwendig; Material wiederum, das der oralen Überlieferungskultur in der Geschichte des Tanzes entgegenkommt. Die Oral History wird deshalb mitunter als »angemessenere Form der Geschichts-Schreibung« (Roms 2016, 31f.) für performative Künste im Vergleich zu herkömmlichen (schriftbasierten) historiografischen Verfahren verhandelt. Sie entsteht immer in einem performativen Vorgang mit Fokus auf Erfahrungs- und Wahrnehmungsprozesse, wie sie der Körperkunst grundsätzlich eigen sind.

Im Oral History-Programm von SAPA beispielsweise wird diesem Aspekt besondere Beachtung geschenkt. Die Gespräche werden alle gefilmt, die Gesprächspartner*innen zudem ermuntert, ihre Erinnerungen nach Bedarf auch nonverbal darzustellen. Ein anschauliches Beispiel dafür ist das Gespräch mit dem Tänzer und späteren Direktor der Ballettensembles in Luzern und Bern, Riccardo Duse (Duse 2018): Seine Erzählungen sind von einer ausdrucksstarken Gestik untermalt, mitunter ersetzen ganze Bewegungssphrasen das gesprochene Wort. So führt Duse ein jugendliches Missgeschick auf der Bühne ebenso körperlich vor wie eine Begegnung mit Léonide Massine in dessen Pariser Wohnung. Seine Bewegungen zeichnen dabei Bilder nach, wie sie in seiner Erinnerung geblieben sind und wie der Körper – unterdessen von den Spuren des Alters gezeichnet – sie auch Jahrzehnte später noch wiederholen kann.

3 Vgl. z.B. die Sammlungstätigkeiten der New York Public Library for the Performing Arts, <https://www.nypl.org/oral-history-project-dance> (6.1.2020); des Museum of Performance + Design in San Francisco, <https://lohpdigitalarchive.omeka.net/about> (6.1.2020), der Pina Bausch Foundation (<https://www.pinabauschzentrum.de/mediathek/2018-08/wie-es-war> (6.1.2020) oder der Stiftung SAPA <https://sapa.swiss/oral-history/> (6.1.2020). In der Kunst arbeiten Olga de Soto und Jochen Roller mit Oral History, (6.1.2020).

4 In der Schweiz wird das erste offizielle Archiv, die *Archives suisses de la danse*, 1993 in Lausanne gegründet, vgl. sapa.swiss (6.1.2020).

In diesen Szenen, die von der Form her anekdotische Einschübe sind, werden Empfindungen und Wahrnehmungen des Gegenübers besonders deutlich, wenn auch nicht mündlich ausgesprochen. In der Gestik und Mimik kommt zudem das Temperament des Gegenübers zum Ausdruck, emotionale Begleitumstände treten zutage, und auch der Ausdruck des Suchens, Zögerns und Nachdenkens wird sichtbar. So werden die subjektiven Erfahrungsberichte durchaus auch *performs* – vor und mit dem Gegenüber vor dem Aufnahmegerät. Für die Auswertung der Oral History-Gespräche bedeutet dieser performative Aspekt, dass auch bewegungs- und auführungsanalytische Beobachtungen mit einzubeziehen sind. Gelingt dies, kann die Oral History der Ebene der Empfindungen, Wahrnehmungen und Emotionen – den *sensations* und *senses* – tatsächlich besondere Beachtung schenken und sie in der Auswertung mit einbeziehen.



Abb. 2: Riccardo Duse im Gespräch über seine Begegnung mit Léonide Massine (Filmstill, SAPA 2018).

Historisch betrachtet gründet der Fokus auf der Subjektivität in einer historischen Wende im Verständnis der Oral History, standen doch zunächst Zeitzeugenbefragungen zu Dokumentationszwecken im Fokus (Sharpless 2006). Der Impetus war, der bereits gut dokumentierten Elite bedeutender Gesellschaften die Geschichte der »kleinen Leute« entgegenzuhalten; eine Intention, die in den 1960er-Jahren erneut stark hervortritt und bis heute Gewicht hat: »[T]o give a voice to the voiceless, to raise consciousness, and to empower those for whom there was now a place in written history.« (Sum-

merfield 2016: 2) Die Interessen verschoben sich zunehmend hin zu den Erzählweisen und der Funktion von Erinnerung, die grundlegend als sozial, kulturell und psychisch konstituiert aufgefasst wurden. Der Aspekt der *Recovery History* rückte dadurch in den Hintergrund und die Oral History wurde zu einer »sophisticated theoretical discipline in its own right« (Abrams 2010: 8).

Diese unterschiedlichen Konzeptionen und Anwendungen der Oral History schließen sich allerdings keineswegs aus. Gerade im Tanz, wo oftmals anderweitig Quellen fehlen, ist die Gewinnung von Informationen heute noch ein wichtiges Anliegen der Oral History. Auch der Aspekt der Selbstermächtigung spielt nach wie vor eine Rolle, wie die eingangs erwähnten Selbstzeugnisse deutlich machen. Im Hinblick auf die Geschichtsschreibung wird gleichermaßen Partizipation eingefordert: Eine Stimme zu haben, an der Geschichte mitzuschreiben, sich selbst darin zu positionieren – dies sind ausschlaggebende Faktoren für Projekte wie *The Swedish Dance History* oder für die zahlreichen *choreografischen Historiografien*, die seit den 1990er-Jahren auf der Bühne umgesetzt werden (Wehren 2016).⁵

Gesprächsformen und Erzählweisen in der Praxis

Diesen breitgefächerten und komplexen Ansprüchen der Oral History versucht die praktische Umsetzung in der Gesprächsführung Rechnung zu tragen. Die Methodik, die den Oral History-Gesprächen der Stiftung SAPA zugrunde liegt und hier im Folgenden beispielhaft skizziert werden soll, basiert auf narrativen Interviewformen und stammt von der österreichischen Soziologin Roswitha Breckner (Breckner 2012). Diese schlägt ein Dreiphasenmodell vor: In einer Eingangserzählung folgen die Erzähler*innen ihrem eigenen Relevanzsystem; in einem zweiten internen Nachfrageteil können interessierende Aspekte vertieft werden und ein dritter externer Nachfrageteil ist noch nicht thematisierten Bereichen vorbehalten. Diese Strukturierung fokussiert nicht auf die Inhalte und Themen, sondern auf die Gesprächsführung selber. Dabei gilt: Je mehr Fragen gestellt werden, desto

5 *The Swedish Dance History* ist einsehbar unter <https://theswedishdancehistory.wordpress.com>, 6.1.2020.

eher verlieren die Interviewpartner*innen ihren Erinnerungsfaden und wird eine begonnene Erzählgestalt gestört.

Die Gesprächsvorbereitung erfordert die Erarbeitung vertiefter Kenntnisse von Biografie und relevanten Themen sowie das Zusammenstellen von Fragen für einen Leitfaden. Dessen Anwendung geschieht jedoch gemäß den Phasen immer nur reaktiv: Der Leitfaden ist offen, dient als Hilfestellung und ist nicht strukturgebend. Um eine Vertrauensbasis zu schaffen sind außerdem Vorgespräche wichtig, ausreichend Zeit und ein feines Gespür für das Gegenüber und die vorliegende Situation. Erzählt wird meist anekdotisch, sprunghaft, den Erinnerungsspuren folgend, zuweilen auch kommentierend oder begründend, mitunter mit dem Ziel, das Gegenüber von etwas zu überzeugen. Die folgenden Ausschnitte aus Gesprächen mit der Tanzhistorikerin Ursula Pellaton (Pellaton 2018) und der Ausdruckstänzerin und Tanzpädagogin Ursula Kasics (Kasics 2015) sollen zum Abschluss Einblick geben in narrative Muster, die in Oral History-Gesprächen auftreten können und möglicherweise Aussagen über das Selbstverständnis der Tanzschaffenden zulassen.⁶ Sie stammen jeweils aus der Eingangsphase und eröffnen Erzählungen von Schlüsselmomenten in deren Leben:

Petersburg ist natürlich meine Stadt. [...] Und irgendwann mal bin ich mit meiner Freundin natürlich in der schönsten Strasse, die es gibt, [...] dort wo die *Waganowa-Akademie* ist, dort gestanden. [...] dann nachher war diese Türe offen und dort niemand, weil es waren natürlich Sommerferien. Und dann sind wir einfach mal reingelaufen [...]. (Pellaton 2018)

[...] und dann ist da eine ganze Geschichte mit Russen, die mir dann ein Fahrrad geschenkt haben und mir meines weggenommen haben. Das Fahrrad habe ich irgendwo untergestellt, lange Geschichte, das kann ich jetzt nicht alles erzählen, und als ich das Fahrrad dann holen wollte, da bin ich durch die Karcherallee gelaufen und dann habe ich eben die Musik gehört. Und dann habe ich gedacht Palucca Schule, was ist das? (Kasics 2015)

6 Die gesprochene Sprache ist in der Übertragung von Dialekt in Hoch- und Schriftsprache transformiert; im hier abgebildeten Transkript erfahren wir ausserdem weder Pausen noch das Zögern (Füllwörter sind der besseren Lesbarkeit wegen nicht transkribiert) und der performative Aspekt geht weitgehend verloren.

Eine erste Lektüre ergibt als narratives Muster jenes der Konsistenz: Beide Frauen erzählen, wie sie zufällig durch eine Straße gingen («da bin ich durch die Karcherallee gelaufen» bei Kasics und »irgendwann bin ich in der schönsten Strasse gestanden« bei Pellaton) und wie sich ihnen dort unverhofft eine Welt öffnete, die ihrem Leben einen Wendepunkt geben wird. Bei Pellaton ist dies die Begegnung mit Hans Meister in der *Waganova-Akademie*, die ihr den direkten Zugang zur Welt des russischen Balletts eröffnet; Kasics wird später Schülerin der Palucca-Schule in Dresden werden und ihre Tänzerinnenlaufbahn beginnen. Die Wendepunkte und Zufälle werden in der Erzählung ausgestellt und zu einem sinnhaften, konsistenten Ganzen zusammengefügt.



Abb. 3: Ulla Kasics studiert 1945-48 an der Palucca Schule in Dresden und tanzt ab 1949 in der Schweiz (Filmstill, SAPA 2015).

Während andere Auswertungen von Oral History-Gesprächen im alltagsgeschichtlichen Kontext oft ein Muster der Kontinuität zeigen, d.h., das Leben als eine Sequenz von Zuständen und Regeln, die ineinander übergehen, darstellen (Spuhler 2010), finden sich in den Lebensgeschichten der befragten Tanzschaffenden interessanterweise immer wieder Erzählungen von Diskontinuitäten und Brüchen, von Unvorhergesehenem, Zufällen und Schicksalsschlägen. Allerdings ist das Selbstbild dabei ein standfestes, kämpferisches. Daraus ergibt sich dann trotz der Diskontinuitäten eine gewisse Konstanz, und wenn nicht eine äußere, so doch eine innere Stabilität: »Ich habe einfach immer weiter gemacht« (bei Kasics) oder »Das war eigentlich

immer mein Ding« (bei Pellaton). Und Riccardo Duse macht mit Bestimmtheit deutlich: »Das ist ein Tänzer, und der hört nie auf.« Vielmehr vergisst er auch im hohen Alter von achtzig Jahren, sobald er anfängt zu tanzen, seine Gelenkschmerzen, wie Duse selbst vorzeigt.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass sich durch die Oral History die Perspektive auf die Tanzgeschichte erweitert: Es werden andere Stimmen, Blickwinkel und Narrative mit einbezogen, individuelle Geschichten und Einblicke ermöglicht, die das Geschichtsbild erweitern und manchmal – wie beim Beispiel der Schweizer Tanzgeschichte – überhaupt erst ermöglichen. In der Auswertung der Oral History gilt es deshalb immer zu fragen: Wer erzählt was, über wen und wie? Mit welchen Narrativen, welchen Geschichtskonstruktionen, welchen Ich-Konstitutionen wird hier Geschichte geschrieben? Wie lassen sich die autobiografischen Erzählungen überhaupt in ein Geschichtsganzes einbringen und wie verändern sie dieses möglicherweise? Die Präsenz der Historiker*innen ist dabei immer mit zu berücksichtigen und transparent zu halten – sowohl im Prozess der Quellengenerierung wie in ihrer Auswertung.

Jede Einzelaussage ist immer schon vielstimmig und beinhaltet mehr als eine Sichtweise: in der Mündlichkeit der Erzählung selbst und noch potenziert durch die verschiedenen Transformationsschritte. Schließlich wird eine absichtsvoll herbeigeführte, intime Gesprächssituation zu einem öffentlichen, autobiografischen Text, der sich mannigfaltigen Interpretationen öffnet. Aufgabe der Tanzhistoriker*innen ist es deshalb, gleichzeitig sorgfältig und umsichtig wie (selbst-)kritisch und transparent den Spuren des Tanzes in den Oral History-Gesprächen nachzugehen.

Literatur

- Abrams, Lynn (2010): *Oral History Theory*, London, New York: Routledge.
- Badran, Margot (2013): Theorizing Oral History as Autobiography. A Look at the Narrative of a Woman Revolutionary in Egypt, in: *Journal of Women's History*, Jg. 25 Nr. 2, S. 161-170.
- Brandstetter, Gabriele (2018): Autobiography in/as Dance, in: Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Handbook of Autobiography/Autofiction*, Bd. 1: Theory and Concepts, Boston, Berlin: De Gruyter, S. 542-546.

- Frisch, Michael (1990): *A Shared Authority. Essays on the Craft and Meaning of Oral and Public History*, New York: State University of New York Press.
- Holdenried, Michaela (2000): *Autobiografie*, Stuttgart: Reclam.
- Kleinschmidt, Katharina (2018): *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie im zeitgenössischen Tanz*, München: epodium.
- Roms, Heike (2016): Zur Performativität der Oral History von Performance Kunst, in: Sabine Gebhardt Fink/Muda Mathis/Margarit von Büren (Hg.), *Aufzeichnen und Erinnern. Performance Chronik Basel (1987-2006)*, Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 31-41.
- Sharpless, Rebecca (2006): The History of Oral History, in: Thomas L. Charlton/Lois E. Myers/Rebecca Sharpless (Hg.), *Handbook of Oral History*, Lanham et al.: AltaMira Press, S. 19-42.
- Shopes, Linda (2002): Making Sense of Oral History, [online] <http://history-matters.gmu.edu/mse/oral/> [12.12.2019]
- Spuhler, Gregor (2010): Das Interview als Quelle historischer Erkenntnis, in: Dora Imhof/Sibylle Omlin (Hg.), *Interviews. Oral History in Kunstwissenschaft und Kunst*, München: Verlag Silke Schreiber, S. 15-27.
- Summerfield, Penny (2016): Oral History as an Autobiographical Practice [online] <http://journals.openedition.org/miranda/8714> [20.08.2019]
- Turner, Christina (2019): »I was seeking and finally discovered the central spring of all movement.« Configurations of energy discourses in dancers' autobiographies, in: Sabine Huschka/Barbara Gronau (Hg.), *Energy and Forces as Aesthetic Interventions. Politics of Bodily Scenarios*, Bielefeld: transcript, S. 71-84.
- Wehren, Julia (2016): *Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis*, Bielefeld: transcript.

Oral History-Gespräche

- Duse, Riccardo: Gespräch geführt am 27.3.2018 mit Angelika Ächter (Bestand SAPA).
- Kasics, Ulla: Gespräch geführt am 21.06.2015 mit Angelika Ächter (Bestand SAPA).
- Pellaton, Ursula: Gespräch geführt am 27.11.2018 mit Angelika Ächter (Bestand SAPA).

Archiv in Bewegung

Das Schweizer Archiv der Darstellenden Künste (SAPA) als *Living Archive*

Annika Hossain

Die Stiftung SAPA, Schweizer Archiv der Darstellenden Künste (SAPA, engl. Swiss Archive of the Performing Arts) setzt sich für die Bewahrung und Vermittlung der darstellenden Künste in der Schweiz ein. SAPA engagiert sich also einerseits für die Erhaltung von Artefakten, die durch Probenprozesse und Darbietungen im Bereich Tanz, Theater, Performance- und Kleinkunst hervorgebracht werden. Andererseits macht sie sich für die Vergegenwärtigung von Vergessenem und für die Entwicklung von Neuem in der Auseinandersetzung mit den vorhandenen Beständen stark. Zu diesem Zweck setzt die Stiftung unterschiedliche Formate, wie etwa Forschungsprojekte, Oral History-Interviews, Ausstellungen, Gespräche und Rekonstruktionen, ein. Dabei stehen die Vielstimmigkeit und die ständige Adaption neuer Wissensordnungen im Zentrum, wodurch stets neue Sichtweisen auf Künstler*innen sowie deren Werk ermöglicht werden – Stichwort Wissenstransformation (Huschka 2009).

Tanz, Theater und Performance sind ephemere Kunstformen: »Jede der ihn [den Tanz, Anm. AH] charakterisierenden Bewegungen trägt im Moment ihrer Erscheinung bereits die Vergangenheit in sich,« konstatiert Janine Schulze in Bezug auf den Tanz (Schulze 2005: 122). »Es liegt in der Natur der Sache, dass Theater – im Gegensatz zu medial vermittelten Künsten, die Artefakte wie Bilder, Skulpturen, Filme etc. generieren – nur fragmentarische und mehr oder weniger zufällige Zeugnisse überliefert,« stellt Heidi Greco-Kaufmann in Bezug auf das Theater fest (Greco-Kaufmann 2018: o.S.). Dabei ist nicht nur die Bewegung flüchtig, auch die sie ausführenden und über sie repräsentierten Körper und das von diesen erworbene Körperwis-

sen sind vergänglich. Von Tanz, Theater und Performance bleiben lediglich Spuren wie Bilddokumente, Schriftstücke und Artefakte.

Die Absicht, Tanz- oder Theatergeschichte dokumentieren und bewahren zu wollen, ja, schon alleine der Versuch, die Begriffe der flüchtigen darstellenden Künste und des – zumindest einem tradierten Verständnis zufolge – Vergangenheit speichernden und bewahrenden Archivs in der Bezeichnung »Archiv der Darstellenden Künste« in Beziehung zueinander zu setzen, erscheint vor diesem Hintergrund paradox. Der Philosoph Jacques Derrida (2002) elaborierte in seiner Schrift »Mal d'Archive« einen gegenläufigen Archivbegriff, bei dem das Vergessen einen konstitutiven Faktor darstellt. So verweist er darauf, dass das Archiv, auch wenn es den Wunsch nach Gedächtnis birgt, alsbald die Begrenzung seiner Möglichkeiten aufzeigt. Damit arbeitet er gegen die Vorstellung vom Archiv als einem Ort der Speicherung an und stellt hingegen die Vergegenwärtigung von Vergessenem ins Zentrum. Auf ihn Bezug nehmend, resümiert Janine Schulze: »Archive sind performative Orte, an denen sich Vergangenes im Prozess der Auseinandersetzung stets aufs neue rematerialisiert.« (Schulze 2005: 128) Daran anknüpfend ist für die Stiftung SAPA folgende Definition des *Living Archives* gültig: SAPA verbindet Archivierung, Erforschung, und Vermittlung diskursiv mit einer »künstlerischen und kuratorischen Praxis der Gegenwart« (Arsenal – Institut für Film- und Videokunst 2013). Sie hat sich damit einer zeitgemässen Archivpraxis verschrieben, die nicht lediglich auf die Bewahrung von Vergangenen abzielt, sondern von einem dynamischen und damit verbundenen, produktiv-hervorbringenden Archivbegriff ausgeht, der multiperspektivische Zugänge schafft.

Forschung und Vermittlung bei SAPA

Durch vielfältige Forschungsprojekte und Vermittlungsangebote sucht SAPA kontinuierlich den Austausch mit Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Laien, die im Feld der darstellenden Künste tätig sind.

Wissenschaftliche Forschung

Die Bestände der Stiftung SAPA liefern wertvolle Quellen für Forschungsprojekte zum Schweizer Tanz- und Theaterschaffen. Außerdem verfügen die Mitarbeitenden der Stiftung über Fachwissen, das sie für den Austausch von Knowhow über die darstellenden Künste in der Schweiz zu einer wichtigen Gesprächspartner*in für die Tanz- und Theaterwissenschaften macht.

Zudem unterstützt SAPA Forschung, die im universitären Kontext angesiedelt ist. Wie zum Beispiel das Forschungsprojekt *Oskar Eberle (1902-1956): Identitätsdiskurs, Theaterpolitik und Laienspielreform*, gefördert durch den Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der Wissenschaft (SNF).¹ Der Nachlass von Oskar Eberle zählt zu einem der herausragenden Bestände der Stiftung SAPA.

Ausstellungen

Seit einigen Jahren stellt die Stiftung SAPA ihre Archivbestände durch Wechselausstellungen zur Diskussion. Dabei sucht sie, wenn möglich, die Kooperation mit Museen und Institutionen, nutzt aber auch die eigenen Ausstellungsräume in Lausanne und Bern. Beispiele sind etwa die Ausstellung *Sigurd Leeder – Spuren des Tanzes*, die in Kooperation mit dem Museum für Gestaltung Zürich (2017) realisiert und an weiteren Stationen im Kunstmuseum Appenzell und im SAPA-eigenen Ausstellungsraum in Lausanne gezeigt wurde; oder die Dauerausstellung *Theater in Gegenwart und Geschichte* in den Räumlichkeiten der Berner Geschäftsstelle sowie *Eine Tanzstunde mit Jean Deroc* im Kunsthhaus Zofingen (2018).

Das Selbstverständnis des *Living Archives*, durch welches das Archiv als ein performativer Ort hervortritt, zeigt insbesondere die Ausstellung *Eine Tanzstunde mit Jean Deroc* im Kunsthhaus Zofingen. Im Zentrum der vom Basler Künstler Fabian Chiquet gestalteten Ausstellung stand dessen eigene Auseinandersetzung mit dem bei SAPA aufbewahrten Nachlass von Jean Deroc und einem von SAPA-Mitarbeitenden erstellten Oral History-Interview mit

¹ Heidy Greco-Kaufmann ist Privatdozentin am Institut für Theaterwissenschaft (ITW) der Universität Bern und Leiterin Forschung und Vermittlung der Stiftung SAPA. Das durch den SNF geförderte Forschungsprojekt zu Oskar Eberle wurde am 1. November 2018 begonnen und ist mit einer Laufzeit von drei Jahren bewilligt worden.

dem 2015 verstorbenen Tänzer, Choreografen und Tanzvermittler. Es entstanden eine Videoinstallation, für die Chiquet die Weggefähr*innen Derocs – Tänzer*innen, einen Musiker und verschiedene Mitarbeitende – auf ein von ihm entwickeltes Hörspiel zu Jean Deroc reagieren ließ und mittels Videoporträts dokumentierte. Für das Hörspiel hatte er einen Schauspieler engagiert, der – die Stimme Derocs nachahmend – eine fiktive Erzählung über dessen (Tanz-)Leben inklusive eine seiner berühmten Lecture Performances einsprach. Bei der Vernissage und einem weiteren Termin bildete das Hörspiel die Grundlage für eine interaktive Performance inklusive Live-musik. Das Resultat war eine virtuelle Tanzstunde mit Jean Deroc, im Zuge derer sich die Besucher*innen – sowohl Tanzschaffende als auch Laien – im Kunsthaus Zofingen an die klassischen Ballettpositionen heranwagten.

Zentral bei Chiquets Projekt war die Verhandlung von Erinnerungsprozessen. Dafür bot der Künstler mit seiner Ausstellung zwei unterschiedliche Dispositionen an: einerseits die Erzählungen von Derocs Weggefähr*innen, andererseits das Reenactment einer Lecture Performance, die Deroc zu Lebzeiten auf der ganzen Welt präsentiert hatte. Fakt und Fiktion überlagerten sich durch die verschiedenen, in der Ausstellung bereitgestellten Erinnerungs- und Erzählebenen und stellten dabei die Konstruktion von Erinnerung durch rein wissenschaftliche Prinzipien generell in Frage.

Künstlergespräche

Die Gesprächsreihe *Archive Meets Artist*, welche SAPA in Kooperation mit verschiedenen Institutionen seit 2017 durchführt, bringt Tanzschaffende und Wissenschaftler*innen gemeinsam auf die Bühne und macht die Archivbestände der Stiftung SAPA dadurch einer breiten Öffentlichkeit zugänglich. So haben bereits Gespräche mit Julian Weber, Claudia Rosiny, Richard Wherlock, Marisa Godoy, Alexandra Bachzetsis, Julia Wehren, Brigitta Luisa Merki, PRICE, Rahel Leupin, Marie Louise Kind und Jessica Huber stattgefunden. Anhand sorgfältig ausgewählter Archivmaterialien (AV-Medien) werden unterschiedliche tänzerische Haltungen anhand tanzhistorischer Dokumente präsentiert und diskutiert. Die Gespräche regen zu Reflexion und Austausch über das aktuelle Tanzschaffen unter Berücksichtigung ihrer tanzgeschichtlichen Bezüge an und zeigen häufig die Entwicklung einer Künstlerpersönlichkeit auf. Zeitgenössische Künstler*innen analysie-

ren mit Blick auf Vergangenes ihre aktuelle Praxis und erhalten dadurch Impulse für ihre zukünftige Arbeit.

Rekonstruktion von Tanzstücken

Archiv in Bewegung ist der Titel einer weiteren Veranstaltungsreihe der Stiftung SAPA, bei der Choreografien von Schweizer Tanzschaffenden – zum Beispiel von Studierenden – rekonstruiert werden.² Dabei setzen sich die angehende Tänzer*innen mit Arbeiten aus den Anfängen der freien Szene auseinander. Die Studierenden eignen sich das Bewegungsmaterial ihrer künstlerischen Vorgänger*innen über dokumentarisches Archivmaterial, wie etwa Videoaufzeichnungen aus den Beständen der Stiftung SAPA, an und treten – sofern möglich – bei den Proben in direkten Austausch mit den Urheber*innen der Stücke. Das Körperwissen der Tanzschaffenden wird von den Choreograf*innen so auch unmittelbar an die sich mit der jüngeren Tanzgeschichte auseinandersetzenden Studierenden vermittelt. Dass die Nachwuchstänzer*innen die Stücke schließlich in eine ihnen eigene, zeitgemäße Körpersprache übersetzen, veranschaulicht die tanzwissenschaftliche Erkenntnis von der Situiertheit der Bewegung in Zeit und Raum (Leigh Foster 1995).

Oral History

Seit 2012 führt die Stiftung SAPA künstlerisch-wissenschaftliche Oral History-Interviews durch, in denen Schweizer Tanzschaffende mittels Filmporträts von ihrem Leben und Werk erzählen. Für die herausfordernde Archivierung der darstellenden Künste (Lazardzig 2019) stellt die Methode im Bereich der Quellenbildung eine einzigartige Chance dar. Die Oral History ist ein Spezialgebiet der Stiftung SAPA, in dem sie aufgrund ihrer langjährigen Erfahrungen bedeutsame Kompetenzen erworben hat und Standards setzt. Ihr Wissen gibt sie auch als Ansprechpartnerin für Außenstehende weiter.³

In dem 2012 vom Bundesamt für Kultur (BAK) ausgezeichneten Projekt einer Oral History zum *Kulturerbe Tanz* interviewten Mitarbeiterinnen des Archivs zwischen 2013 und 2015 zehn in der Schweiz ansässige Choreo-

2 Zum jüngsten Rekonstruktionsprojekt aus der Reihe *Archiv in Bewegung* vgl. den Artikel von Angelika Ächter im vorliegenden Band, S. 47-53.

3 Vgl. zu Oral History auch den Artikel von Julia Wehren im vorliegenden Band, S. 27-37.

graf*innen, Tänzer*innen und Pädagog*innen, welche das Schweizer Tanzschaffen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts massgeblich prägten. Die audiovisuell aufgezeichneten und transkribierten Interviews liegen im Archiv zur Konsultation bereit und erfreuen sich einer wachsenden Resonanz.⁴

2018 wurde ein weiteres Oral History-Projekt lanciert, das mit dem Preis *Kulturerbe Tanz* ausgezeichnet wurde, und bezeichnenderweise den Namen *Geschichte(n) zum Tanz in der Schweiz – Gespräche mit der Tanzjournalistin Ursula Pellaton* trägt. Die subjektive Perspektive auf verschiedene Schauplätze und Aspekte der Schweizer Tanzgeschichte aus der Sicht der Tanzhistorikerin, Journalistin und Dozentin Ursula Pellaton ist durch das Spiel mit dem Begriff *Geschichte(n)* in den Titel eingeschrieben. Die Offenlegung von Autorschaft und Perspektive, aus der eine Person spricht, ist grundlegend für die angestrebte Vielstimmigkeit bei der Betrachtung eines Gegenstands. Erst dadurch wird der Anspruch auf Deutungshoheit aufgehoben und eine andere Sichtweise auf den gleichen Gegenstand zugelassen. Im Gespräch mit Ursula Pellaton wird Quellenmaterial gesichert, das anderweitig nicht eruiert werden kann und somit verloren ginge.

Die Oral History-Interviews ergänzen den an die Stiftung SAPA übergebenen Archivbestand, dokumentieren in einzigartiger Weise Schweizer Tanzgeschichten und erschließen damit wichtige Quellen zu dieser ephemeren Kunstform. Mit der Hinwendung zur Oral History begegnet die Stiftung SAPA einem wichtigen Desiderat von Tanz- und Theaterwissenschaft sowie der darstellenden Künste im Allgemeinen. Denn es besteht die dringende Notwendigkeit, die Quellenlage zu verbessern, um Grundlagen für die künftige sowohl historiografische als auch choreografisch-künstlerische Erforschung des Tanzes zu schaffen.

Online-Plattform

Das anhaltende Wachstum an Daten und die Anpassung an neue Wissensordnungen stellen ständig neue Herausforderungen an SAPA. Zuletzt ist der Zusammenschluss des Schweizer Tanzarchivs/Collection suisse de la danse mit Standorten in Zürich und Lausanne mit der Schweizerischen Theater-

4 Die Interviews sind in der Online-Datenbank erfasst und können bestellt werden über: www.sapa.swiss.

sammlung in Bern von 2017 zu nennen. Davor war das Tanzarchiv aus der Fusionierung der 2005 gegründeten Mediathek Tanz in Zürich (Schwerpunkt auf AV-Medien zum Schweizer Tanzschaffen) mit der Collection suisse de la danse in Lausanne (Dokumente und Archivalien zur Schweizer Tanzgeschichte) entstanden. Die tiefgreifende Veränderung in der inhaltlichen Ausrichtung des Archivs der Stiftung SAPA führt aktuell zu einer Neukonzipierung des Sammlungskonzepts und zur Einrichtung einer dynamischen Online-Plattform für die darstellenden Künste in der Schweiz (www.performing-arts.ch).

Living Archive bedeutet also auch, Archivbestände möglichst breit zu erschließen und einer weiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Mit der Entwicklung der dynamischen Online-Plattform *Swiss Performing Arts* stellt sich SAPA dieser herausfordernden Aufgabe.

Archiv in Bewegung

Archiv in Bewegung ist nicht nur der Titel einer Veranstaltungsreihe der Stiftung SAPA, sondern auch die gelebte Maxime der Stiftung als Schweizer Archiv der Darstellenden Künste. So hat sich das Archiv seit seinen Anfängen als Schweizerische Theatersammlung, als Mediathek Tanz und Collection suisse de la danse immer wieder neu erfinden müssen, um sich an neue Wissensordnungen anzupassen und dadurch in der Schweizer Gedächtnislandschaft bestehen zu können. Dabei ist die Idee des *Living Archives* konzeptuell grundlegend für die Arbeit der Stiftung. Forschung und Vermittlung sind in diesem Sinne zentrale Anliegen von SAPA als Archiv, das sich – nicht nur – der Bewahrung des ephemeren Kulturguts verschrieben hat, sondern gleichzeitig der Diversität ihrer Bestände Rechnung trägt und Historizität als Bedingung für kritische Gegenwartskunst erachtet (Lazardzig 2019). Der Aufruf der Tanzwissenschaftlerin Janine Schulze, »Tanzhistorie darf nicht bewahrt, sie muss bewegt werden« (Schulze 2005: 130), gilt im gleichen Maße für die Bereiche Theater und Performance, die unter dem breiten Überbegriff Darstellende Künste neben dem Tanz den Gegenstandsbereich der Stiftung SAPA definieren. Durch die diversen Aktivitäten wird das immaterielle Kulturerbe lebendig erhalten und aus verschiedenen Blickwinkeln ständig neu verhandelt. Wie bereits erwähnt, können ephemere Kunstformen nur mittelbar über deren Dokumentation bleibend gemacht

werden. Je vielfältiger diese Materialien sind, je mehr Wissen über das Werk, die künstlerische Intention, den Bezugsrahmen, den Entstehungskontext oder die Rezeption vorhanden ist, desto breiter und fundierter kann deren Erforschung erfolgen. Schließlich kann der *Körper als Archiv in Bewegung* im Archiv nur bestehen, wenn er durch die Hinführung zum aktuellen Diskurs aktiver Bestandteil eben dieses Diskurses wird (Wehren 2016).

Literatur

- Arsenal – Institut für Film- und Videokunst (Hg.) (2013): *Living Archive. Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart*, Berlin: b_books.
- Derrida, Jacques (2002): Dem Archiv verschrieben, in: Knut Ebeling/Stephan Günzel (Hg.), *Archivologie, Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 29-60.
- Greco-Kaufmann, Heidy (2018): *Verschollene Manuskripte, verborgene Quellen und rätselhafte Dokumente: Archive als Schatzkammern der Theaterhistoriographie*, [online] www.symbolforschung.ch/files/pdf/Greco_Verschollene_Mss.pdf [15.4.2019]
- Huschka, Sabine (Hg.) (2009): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld: transcript.
- Lazardzig, Jan (2019): *Theater archivieren – Drei Thesen zu einer zeitgemässen Überlieferungsstrategie des theaterkulturellen Erbes*, Vortrag im Rahmen der Veranstaltung »Was bleibt«, Deutsches Theater Berlin, 29. Januar 2019.
- Leigh Foster, Susan (1995): *Corporalities: Dancing Knowledge, Culture and Power*, London: Routledge.
- Schulze, Janine (2005): Tanzarchive: »Wunderkammern« der Tanzgeschichte?, in: Inge Baxmann/Franz Anton Cramer (Hg.), *Deutungsräume. Bewegungswissen als kulturelles Archiv der Moderne*, München: Klaus Kieser, S. 119-131.
- Wehren, Julia (2016): *Körper als Archiv in Bewegung. Choreografie als historiografische Praxis*, Bielefeld: transcript.

Choreografien rekonstruieren

Studierende tanzen Fumi Matsudas *FlächenHaft*

Angelika Ächter

Archiv in Bewegung ist die Bezeichnung einer Reihe von Veranstaltungen der Stiftung SAPA, Schweizer Archiv der Darstellenden Künste, in denen Choreografien von Schweizer Tanzschaffenden rekonstruiert und neu interpretiert werden. So auch das Werk *FlächenHaft* von Fumi Matsuda aus dem Jahr 1985, das am Eröffnungsabend des Symposiums *Sens(e)ation der Gesellschaft für Tanzforschung (gtf)* im Foyer der Zürcher Hochschule der Künste von Studentinnen der Höheren Fachschule für Zeitgenössischen und Urbanen Bühnentanz HF ZUB getanzt wurde.

Als wissenschaftliche Mitarbeiterin von SAPA ist die Autorin an der Entwicklung dieses beschriebenen Formates beteiligt, das, im Sinne eines *Living Archives*¹, zeitgenössische Perspektiven auf ausgewählte Bestände des Archivs sucht, diese neu belebt und sichtbar macht. Für die Durchführung von *FlächenHaft* handelte sie entsprechend in doppelter Funktion: Einerseits als wissenschaftliche Mitarbeiterin von SAPA und andererseits als Dozentin für Tanzgeschichte der HF ZUB. Somit konnte sie zwar auf die jeweiligen Ressourcen der beiden Institutionen zurückgreifen, um die Aufführung zu ermöglichen, musste gleichzeitig aber auch deren unterschiedlichen Bedürfnissen gerecht werden.

¹ Siehe Artikel von Annika Hossain *Archiv in Bewegung: Das Schweizer Archiv der Darstellenden Künste (SAPA) als Living Archive*, S. 39-46.



Abb 1: *Rekonstruktion FlächenHaft*, 1985, Fumi Matsuda. Im Rahmen des Symposiums *sens(e)ation der gtF*, ZHdK 2019, Foto: Annika Hossain © Stiftung SAPA

In ihrer Rolle als Theorie-Dozentin im Kontext einer Bühnentanzausbildung unterrichtet die Autorin eine an der Praxis orientierte, angewandte Tanzgeschichte. Dabei sieht sie die unmittelbare körperliche Erfahrung als wichtige Ergänzung zur Theorie der Ballettgeschichte und der Geschichte des Modernen und Zeitgenössischen Tanzes sowie der urbanen Tanzkultur. In der Verbindung von theoretischer Wissensvermittlung und praktischen Übungen sollen die sich im Verlauf der Kulturgeschichte verändernden Körper- und Tanzkonzepte für die Studierenden physisch erfahrbar werden. Darüber hinaus soll eine intellektuelle Verortung erleichtert werden. Neben dem körperlichen Kopieren von Tanzpositionen, Bewegungen und szenischen Bildern von Werken namhafter Choreograf*innen dürfen die Studierenden unterschiedliche Arbeitsweisen kennenlernen, um dadurch Rückschlüsse auf Inhalte und Ästhetik der Werke ziehen zu können. Theorie und Praxis werden also dialogisch miteinander verbunden betrachtet. Die Verknüpfung von Theorie und Erfahrung wird somit zur Grundlage für das künstlerische Schaffen der zukünftigen Tänzer*innen.

Im Anschluss an die Proben- und Auftrittserfahrungen beim Projekt *FlächenHaft* wurden folgende Fragen von den teilnehmenden Studentinnen schriftlich beantwortet: *Welchen Sinn macht diese Erfahrung für dich im Rahmen der Tanzgeschichte? Und Wie erlebst du ein Stück aus den 1980er Jahren aus der heutigen Perspektive von 2019?* Die vielfältigen und zum Teil differenziierten Antworten fließen als Erfahrungswert in die weitere Beschreibung ein und geben Zeugnis davon ab, was das praktische Erleben von Tanzgeschichte für Tänzer*innen in der Ausbildung bedeuten kann.



Abb 2: *FlächenHaft*, Fumi Matsuda, 1985, Videostill © Stiftung SAPA

Für das konkrete Projekt wurden die Studentinnen wie folgt vorbereitet: Im Rahmen der Veranstaltung zur Tanzgeschichte wurden eine Videoaufzeichnung des Stückes angeschaut sowie Bewegungssprache und Komposition besprochen. Auch bekamen die Studierenden Informationen über Fumi Matsudas künstlerischen Werdegang als Tänzerin, Choreografin, Pädagogin und Autorin. Aus Japan kommend, begann die Künstlerin 1973 mit ihrem Tanzschaffen in Zürich. Dreißig eigene Werke sind entstanden, darunter viele Theaterchoreografien. Ihre Tanzkunst wird im Schweizer Archiv der Darstellenden Künste der Stiftung SAPA archiviert. 2003 verlieh ihr *Pro Tanz* den schweizerischen Tanz- und Choreografiepreis für ihr choreografisches und pädagogisches Gesamtwerk. In der Broschüre zur Preisverleihung erschien ein Text der Tanzwissenschaftlerin Ursula Pellaton, Fachreferentin für klassischen Tanz bei der Stiftung SAPA, den die Studentinnen erhielten:

In FlächenHaft gab es nur unpersönliche, alltägliche, nichtssagende, beliebige Bewegungen. Durch Wiederholung, Varianten und Verschiebungen dieser Floskeln und dem gekonnten Einsatz simpler Raummuster schuf sie ein dynamisches Gesamtbild. Konsequenterweise und je schuf sie sich also ihren eigenen Minimal Dance [...]. (Pellaton 2003: o.S.)

Fumi Matsuda kam nach Vorgesprächen in den Unterricht an die HF ZUB, erzählte von ihrer Arbeit, zeigte Videoausschnitte von *FlächenHaft*, die sie kommentierte, und begann mit den Proben, die insgesamt fünf Unterrichtseinheiten à 90 Minuten umfassten. Auf der Grundlage ihres sechzigminütigen Originals mit sechs Tänzerinnen erarbeitete sie eine sechsminütige Version mit acht Studentinnen des zweiten Semesters. Teile der Choreografie aus den 1980er Jahren wurden anhand einer Videoaufnahme der Premiere am *Theaterspektakel Zürich* 1983 und der digital bearbeiteten Version von SAPA rekonstruiert und neu zusammengesetzt. Matsuda betonte dabei die Wichtigkeit der archivierten Filmvorlage, ohne die sie die Rekonstruktion des Werkes nicht hätte durchführen können. So war die filmische Vorlage sowohl für die Choreografin als auch für die Studentinnen hilfreich: »Ich fand es gut, dass sie uns allen zu Beginn der Probenarbeit einen Filmausschnitt gezeigt hat. So konnten wir uns viel besser etwas darunter vorstellen. Ich muss zugeben, dass es leichter ausgesehen hat als es dann schlussendlich war«, schrieb die Studentin A in ihrer Reflexion zum Projekt. Bei der Einstudierung der Choreografie zeigte sich, wie Matsuda in den 1980er Jahren arbeitete. Das Schrittmaterial gab sie vor und ließ es durch ihre Tänzerinnen interpretieren. Die Anzahl der Wiederholungen von Bewegungsmustern und Bahnen musste solange ausprobiert werden, bis die kompositorische Anlage für Matsuda stimmte. So verfuhr sie auch mit den Studentinnen und löste dadurch Ungeduld aus, weil sich der Ablauf immer wieder etwas änderte oder Matsuda sich nicht erinnern konnte. Die Studentin B sprach dies in ihrem Feedback an: »Jedoch war die Struktur des Stückes sehr komplex und so war es anstrengend, diese im Kopf zu behalten, da man auch auf die aktive Mitarbeit der anderen Mitwirkenden angewiesen war.« Wie wichtig auch die sprachliche Verständigung beim Einstudieren der Schritte war, machen Studentinnen deutlich, die sich zu diesem Punkt kritisch äußerten. »Da Fumi Matsuda aus Japan stammt, war die Kommunikation zwischen uns Studentinnen und ihr ein wenig holprig und stellte im Laufe der Proben konstant eine leichte Schwierigkeit dar.« Dieser Aspekt zeigte,

dass die Sprache auch in der eigentlich physischen Kunstform eine enorme Wichtigkeit besitzt.

Es war nicht immer einfach mit Fumi Matsuda zusammen zu arbeiten, [...], weil ihr Alter, ihr fehlender Wortschatz und ihre Schwierigkeit sich auszudrücken ein kleines Hindernis für uns Schüler waren. [...] Doch mit der Zeit, mit viel Geduld und Willenskraft aktiv mitzudenken, habe ich angefangen Fumi zu verstehen und habe gemerkt, dass in ihr viel Wissen steckt und sie ganz genau weiss, von was sie redet, auch wenn ab und zu die Erinnerung fehlte. Ihr Körper und ihre Bewegungen waren erarbeitet und nicht dem Zufall überlassen. Das hat mir persönlich als Tänzerin sehr gefallen. (Studentin C)

FächenHaft ging von einer klaren Idee aus, und es war wichtig für die Studentinnen, diese zu kennen. Die Thematik der Choreografie und die Motivation dafür beschrieb Matsuda wie folgt:

Vor 35 Jahren habe ich die Überschwemmungen gesehen, die der Rhein verursacht hat. Ich wurde davon inspiriert diese tänzerisch umzusetzen. Ich wollte den Prozess, die unaufhaltsame Verflachung mit Beton und die Natur darstellen. Unvorstellbar ist es für mich, ohne die Bequemlichkeiten des heutigen Lebens auszukommen. Ungern werde ich mir bewusst, dass ich mich an der Zerstörung der Natur beteilige, dass ich auch dazu beitrage, die Umwelt den Anforderungen des Zivilisationsprozesses unterzuordnen. Da diese Umweltthemen jetzt gerade aktuell geworden sind, konnte ich das Verständnis und die Motivation der Studentinnen der HF ZUB gewinnen.²

Die Studentin D schrieb zu dem Stück, es beruhe auf der Idee, »Tänzerinnen als Walzen zu zeigen, die die Natur wegbetonieren.« Dies sei ein sehr aktuelles Thema, besonders in Bezug auf die heutige Klimakrise: »Demnach sehe ich keinen Unterschied zwischen 1985 oder 2019. Das Stück kann in jedem Jahrzehnt in seiner Form existieren.« Sie spricht damit die Aktualität des Stückes an, die von einer anderen Studentin, E, ähnlich erlebt wird: »It is still a present topic specifically now that climate change is a huge matter worldwide. Therefore, *FlächenHaft* was contemporary in 1985 and still is contemporary in 2019.«

2 E-Mails vom 15.03.2019 und 11.01.2020 von Fumi Matsuda an Angelika Ächter.

Die Aktualität des Themas mit seinen Interpretationsmöglichkeiten und die Tanzsprache in *FlächenHaft* wurde von vielen Studentinnen als zeitlos benannt. Folgende Beispiele vermitteln einen Eindruck davon:

Ich finde, dass dieses Stück, auch wenn es vor mehr als 30 Jahren erarbeitet wurde, sehr gut in die heutige Zeit passt. Ich fühle es wie ein Kleidungsstück aus der Jugend meiner Mutter, dass plötzlich wieder ›in‹ und cool geworden ist. Ich denke sogar, dass es nie zu altmodisch sein wird, es passt einfach immer und bringt auch Abwechslung in die chaotische und komplizierte Welt von heute, denn es ist klassisch und modern zugleich. (Studentin C)

Betrachtet man das Stück, das 1985 entstanden ist, aus der heutigen Zeit, würde ich sagen, dass das Stück zeitlos ist. Die Musik ist minimalistisch, mit einem starken Beat, die Choreografie sehr simpel. Musik wie auch Choreografie sprechen für keine bestimmte Epoche. Heutzutage ›überlädt‹ man gewisse Stücke. Man möchte zeigen was man alles kann und möchte möglichst ›krasse moves‹ hineinpacken und ganz eigene Bewegungen erfinden. Dabei übersieht man so simple Bewegungen wie das Laufen, mit dem man durchaus ein schönes Stück kreieren und damit das Publikum von heute ansprechen kann. (Studentin F)

Während diese Studentin in ihrer Reflexion den Bogen zur heutigen Zeit spannte und sie ihre persönliche Interpretation der aktuellen Tanzkultur miteinfließen ließ, führte bei der Studentin B die rein weibliche Besetzung im Stück zu einer weiteren Assoziation. Für sie ist der Feminismus im 21. Jahrhundert »eine bedeutende gesellschaftliche und politische Strömung.« *FlächenHaft* erinnere sie sehr an diese »soziale Bewegung, die danach strebt, die Gleichberechtigung der Geschlechter zu erreichen.« Einer anderen Studentin kam des Weiteren die Ausbreitung der Digitalisierung in den Sinn: »Solche Parallelen zu entdecken, welche die Aktualität eines Themas zu verschiedenen Zeitpunkten aufzeigen, ist sehr spannend.«

Was Fumi Matsuda »fehlenden tänzerischen Glanz«³ nannte und sich dabei auf die Schlichtheit und das Unspektakuläre ihrer tänzerischen Bewegung bezog, beschrieb die Studentin F sehr positiv: »*FlächenHaft* besteht aus sehr einfachen und minimalen Bewegungen. [...] Es kann ziemlich schwer

3 E-Mail vom 10.05.2019 von Fumi Matsuda an Angelika Ächter.

sein, etwas Einfaches, wie ›Laufen‹ ausdrucksstark zu zeigen. Das war zum Teil sehr herausfordernd.« Studentin C sah »in der Klassizität des Stücks die Schönheit und Einzigartigkeit der einfachen Sachen.« Das Stück bestehe hauptsächlich aus simplen Schritten, welche kombiniert sehr elegant erscheinen. Während Studentin G ihren Zweifel und ihre Verunsicherung mit dem Minimalismus so ausdrückte: »So hatte ich oft das Gefühl, viel zu wenig zu machen und ich konnte mir nicht vorstellen, dass es gut aussehen würde. Nach der Aufführung habe ich dann aber von vielen Leuten gehört, dass es super ausgesehen hat.«

Die praktische Erfahrung mit dem Stück ermöglichte es den Studierenden, auch Parallelen zur internationalen Tanzgeschichte zu ziehen. Die minimalistische Tanzsprache ließ sie an die belgische Postmoderne denken. »Mir kamen gleich Bilder der Choreografin Anne Teresa De Keersmaeker in den Sinn«, schrieb Studentin D. Matsudas Worte klangen dazu wie eine Erklärung: »Damals in den 1980er Jahren war gerade ›Minimal Tanz, Minimal Kunst‹ in. *FächenHaft* war ein Versuch von mir.«⁴

Zusammenfassend lässt sich resümieren, dass die Erfahrung mit einer Rekonstruktion für alle Studentinnen einen Mehrwert zur reinen Tanztheorie ergeben hat, was sich aus den vielen positiven Feedbacks und den zum Teil differenzierten Anmerkungen herauslesen lässt. Die Studentin D formulierte es beispielsweise so: »Durch die praktische Umsetzung erhielt ich einen Einblick in eine für mich unbekannte Tanzform und neue Arbeitsweise, von welcher ich bisher nur theoretisch hören durfte«. Und die Studentinnen H und E meinten dazu:

In our class ›History of dance‹ we had already in some occasions, when learning about a pioneer, choreographer or dancer, recreated movements by watching and copying from a video for example. However, this was the first time we actually had the choreographer in bone and flesh in the classroom with us and she was showing us the movements and telling us how they were intended to look like. (Studentin H)

So erlebt man Geschichte hautnah. Man kann sie nicht nur theoretisch auswendig lernen, sondern auf praktische Weise ein Stück davon selbst erfahren, und sie dadurch in unseren heutigen Kontext setzen. (Studentin E)

4 E-Mail vom 10.05.2019 von Fumi Matsuda an Angelika Ächter.

Eine erste Fassung der Rekonstruktion wurde im Mai 2019 im Rahmen von *Zürich tanzt*, dem Zürcher Beitrag zum schweizweiten Tanzfest, vor befahrenen Zuggleisen der SBB aufgeführt.



Abb 3: Die erste Rekonstruktion von *FlächenHaft*, 1985, Fumi Matsuda.
Im Rahmen von *Zürich tanzt* 2019, Foto: Annika Hossain © Stiftung SAPA

Eine weitere produktive Zusammenarbeit zwischen Archiv, Tanzstudierenden und Choreograf*innen zeigte sich im selben Jahr auch durch die Neuinterpretationen von *Illusions* (1986) und von *99 % aus leerem Raum* (1989) von Erwin Schumann. Im vorangegangenen Jahr waren es Auszüge der Stücke *3 Bewegungsstücke quasi an Ort* (1983) von Monica Klingler und *Les twists* (1987) von Franz Frautschi, die ebenfalls im Rahmen von *Zürich tanzt* aufgeführt wurden. Bereits 2017 interpretierten Studierende der HF ZUB in den Räumlichkeiten von SAPA kurze Sequenzen aus *simple proposition* (2004) der Company Cie7273 und gestalteten eine Neuinterpretation von Sigurd Leeders *Danse Macabre* (1935) mit eigenen urbanen Tanzelementen.

Literatur

- Pellaton, Ursula (2003): Schweizer Tanz- und Choreographiepreis 2003, in: ProTanz. Botschaft für Tanz. Broschüre.
- Zitate der Studierenden: Unveröffentlichte Schriftliche Hausarbeiten im Fach Tanzgeschichte der HF ZUB (2019).

Performative Tanzarchive

Ein Zugang zu tänzerischen Praktiken inmitten von (Im)Materialitäten

Vicky Kämpfe

In diesem Tagungsband wird unter anderem das Verhältnis tanzkünstlerischer und wissenschaftlicher Arbeitsweisen in den Fokus gerückt. Anhand dieses Themas verdeutlicht sich das Potenzial der ästhetischen Wissensform und die Bedeutung forschungspraktischer Methoden für tradierte wissenschaftliche Erkenntniswege. Der Begriff des Immateriellen – insbesondere auch mit Blick auf das Kulturerbe Tanz – ermöglicht in diesem Zusammenhang, tänzerische Praktiken als ein ästhetisch-performatives Agieren zu überdenken. Insbesondere, da dieses vermeintlich Immaterielle notwendig jeglichem materiellen Existieren und wissenschaftsrelevanten Erkennen zugehört. Um diesem Argument nachzugehen, werde ich auf das *Performative Tanzarchiv* als einen forschungspraktischen Denk- und Analyseweg aus dem universitären Seminarbetrieb Bezug nehmen. Aus den Erfahrungen des Seminars heraus setze ich den Fokus auf Indikationen des (vermeintlich) Immateriellen und werde den Begriff Bewegungsmaterial – in der gebotenen Kürze – zumindest andeuten (Kelter/Skrandies 2016).

Performativität, Empraxis und Tanzwissen

Der Arbeit im Tanzarchiv gehen die bekannten Fragen zu performativem Wissen bzw. zu Wissen in Bewegung (Gehm et al. 2007; Klein 2004) voraus: die Frage, in welcher Weise Tanz überhaupt wahrgenommen, erfasst und bestimmt werden kann sowie danach, ob es sich dabei um Erfahrungswissen, verkörpertes Wissen oder ästhetisches Wissen handelt. Darüber hinaus

wird es notwendig zu reflektieren, ob das Einordnen in tradierte Wissens-kategorien möglich und ob es notwendig zu tun ist; aber auch, welche Rückwirkungen dieser methodische Zugriff sowohl auf die tänzerische als auch auf die forschende Praxis hat. Ausgehend von diesen Fragestellungen sieht sich der/die Forschende zunächst performativen Situationen gegenüber, die in erster Linie körpergebundene und im Raum-Zeitlichen verortete Wissensbestände durch bzw. in Bewegungen aufweisen. Sie sind darüber hinaus mit Veränderungsprozessen assoziiert sowie mit der sogenannten Flüchtigkeit tänzerischer Momente. Dem gegenüber bedeutet performatives Wissen im eigentlichen Sinne, dass das Agieren – das Performen – auf Sprachlichkeit basiert. Das findet seine Begründung in Zuordnungen wie Sinn, Konzept, Struktur und dessen Umsetzung als ein räumlich-zeitliches Agieren (Fischer-Lichte 2016).

Ausgehend von dieser begrifflichen Ambiguität liegt der Schluss nahe, dass es insbesondere praktische Ansätze sein können, um Zugang zu Wissen in der konkreten Ausübung zu bekommen. Das kann ein empraktisches Erfahren leisten. Diese Methode fokussiert das Erfassen oder Erarbeiten als ein körpereigenes Ausüben der Tanzpraktiken. Damit können verschiedene Bewegungsformen im eigenen Erfahren differenziert werden. Als differenzierende Kategorien und konstitutiv für empraktische Erfahrung erweisen sich die tanzspezifischen Indikationen Körperarbeit, Bewegungsqualität, Materialitäten, Bewegungsraum und sinnästhetische Erfahrungen. Sie verweisen wiederum auf implizite Wissensbestände und damit auf Prozesse von Inkorporierungen sowie von Wahrnehmung und Institutionalisierung innerhalb performativer Situationen. Tänzerisches Agieren offenbart sich zugleich als Form seines Bewahrens und Vermittelns. Dabei umfassen tänzerische Praktiken sowohl die tradierten Tanzbestimmungen des Populären und Künstlerischen, als auch Trainings- und Bewegungspraktiken.

Eng damit verbunden ist die Frage nach Erkenntnisbildung und Wissensvermittlung, ausgehend von empraktischer Erfahrung. Das betrifft in erster Linie die für die wissenschaftliche Nutzbarkeit vermeintlich notwendige Verbalisierung. Das scheitert – bisher – an der vielbesagten (Un)Möglichkeit der Versprachlichung nicht kognitiven Wissens (Gehm et al. 2007; Klein 2004). Zum anderen fordert das Sprechen zu Tanz letztendlich dessen Bestimmung ein. Für die vorliegende Forschungssituation bestimme ich Tanz als intuitive, bewusste oder unreflektierte Bewegung innerhalb ästhetisch gesetzter Werte, die sich über die körperlich-technische Tanz-Be-

wegung hinaus in einer im Moment begründeten Weise ihres Performens realisiert. Aus der körperlichen Praxis des Übens und Tanzens heraus entwickelt sich der Bezug auf ästhetische Werte des performativen Agierens.

Wie kann ein solches umfassendes und vielschichtiges Tanzwissen entsprechend bestimmbar sein? Aus dem bestehenden Diskurs heraus und bestätigt aus eigener empraktischer Erfahrung erweist es sich als sinnvoll, drei Ebenen zu differenzieren: Wissensbestände von, über und durch Tanz. »Von Tanz« meint das Beschreiben durch analytische Methoden und generiert ein systematisches Wissen zu Tanzformen und Tanzgenese. »Über Tanz« meint das zirkulierende diskursive Wissen und stellt damit ein strukturelles Wissen zur Verkörperung des Sozialen und Politischen zur Verfügung. »Durch Tanz« meint das eigene körpermechanische, sinnliche und/oder emotionale Erfahren – ein implizites Wissen, da das Ausagieren tänzerischer Praktiken spezifische Bestimmungen ihres Ausübens sowie körperliche Dispositionen der Körperhexis und der Habitusformen erfordert. Damit sind sie an diese im Körperlichen archivierten Wissensbestände gebunden. Das Konzept des *Performativen Tanzarchivs* setzt als Methodik daran an.

Performatives Tanzarchiv

Mit dieser Methode zur Erfassung, Archivierung und Vermittlung von Tanzwissen wird auf theoretischer und praktischer Ebene darauf fokussiert, in welcher Weise ein solches implizites Wissen erfahrbar ist und als Wissensbestand zur Verfügung steht. Weiterführend wird relevant, inwiefern Bewegung bzw. Tanz als Reflexionsmatrix funktionieren kann und inwiefern Tanz selbst bzw. sein Erleben tatsächlich sprachfremd ist. Durch die vorangegangene theoretische Bestimmung der Ebenen von Wissensbeständen zu Tanz wurden drei komplexe Wissensbereiche erkennbar. Für deren Erfassung sind sowohl tradierte als auch empraktische Zugänge vonnöten. Das *Performative Tanzarchiv* arbeitet somit auf theoretisch beschreibend-analytischer Ebene; auf performativer Ebene als empraktische Erfahrung, als auch auf reflektierender und ästhetisch kreativer Ebene.

Dementsprechend setzen sich die Studierenden zunächst mittels tradierter wissenschaftlicher Zugänge mit den verschiedenen Themenbereichen auseinander: Dazu gehört die Erarbeitung der theoretischen Konzepte und Zugänge zu Wissensformen (Körperwissen/Tanzwissen), zu Körper-

lichkeit und Inkorporierungsprozessen sowie zur Spezifik von Tanz und zu den Indikationen von Archiven aus dem Forschungsdiskurs heraus. Es werden des Weiteren verschiedene Bewegungs- bzw. Tanzpraktiken über Text-, Bild- und Videodokumentationen erfasst; idealerweise besteht Möglichkeit, Tanz-Aufführungen und -Performances einzubeziehen. Dieser Zugang umfasst zum einen die Beschreibung dessen, was wahrgenommen wurde und zum anderen die Analyse dieser medialen Vermittlung in Form von Diskurs-, Bild- und Videoanalyse. Schließlich werden Tanzpraktiken über das körpereigene Ausüben erfahren. Das meint einerseits die konkrete Tanzpraxis, indem professionell Tanzende Tanzformen in Praxisstunden vermitteln, beispielsweise Höfischen Tanz und Klassischen Tanz, über Modern Dance, Jazz und Stepp zu gesellschaftlich verankerten Tanzformen des Paartanzes, populäre Tanzformen oder dem eigenen Kulturkreis im Allgemeinen nicht zugehörige Tanzformen; zum anderen ein körpereigenes Erfahren konkreter Tanzweisen in Rekonstruktionsversuchen. Gut handhabbar sind dafür im Seminarkontext Videoaufzeichnungen von Choreografien, die mithilfe der Laban-Bewegungsanalyse (LMA) analysiert und nachgestellt werden. Eine weitere Möglichkeit ist das choreografische Erarbeiten von Bewegungssequenzen. Gut einsetzbar erwies sich in diesem Rahmen der von Gabriele Klein bereitgestellte choreografische Baukasten (Klein 2011).

Parallel dazu sollte eine kritische Reflexion der Erfahrungswege, der Wahrnehmungen und der theoretischen Konzepte stehen. Als situative Reflexionsmatrix im direkten Anschluss an die Praxisstunde dienen die Beziehungen zwischen Bewegung und Raum, Musik und Klanglichkeiten, die Bedeutung von Körperlichkeit, Kleidung und Elementen, die Atmosphäre und stilistischen Besonderheiten sowie Kommunikation miteinander. Als sinnvolle Kategorien für eine reflektierte Auseinandersetzung mit dem situativ Erfahrenem erweisen sich: Bewegungstechniken und Körpermechanik; das Verständnis von Körperlichkeit; eine Verortung in der sozialen Hierarchie bzw. im sozialen Habitus, was sich letztendlich auf den gesamten gesellschaftlichen Kontext bezieht, soweit dieser erfahrbar ist; emotionale und affektive Gebundenheit sowie Kommunikationsformen innerhalb der Tanzsituation (Tanzplan Deutschland 2011). Darüber hinaus kann die Reflexion auf der Ebene des kreativen Ver- bzw. Bearbeitens (weiter) geführt werden.

Mit Blick auf die Wissenschaftlichkeit des *Performativen Tanzarchivs* sollten diese Reflexionsmöglichkeiten empirischer Erfahrungen immer wieder konkretisiert werden – es geht dabei um angemessene Kategorien und

Sprachlichkeit für Beobachtung und Verbalisierung; meint aber auch, welche Verfahren und Methoden mit welcher Differenziertheit im Rahmen der Archivarbeit angewendet werden. Ein weiterer Aspekt bezieht sich auf den Prozess des Archivaufbaus selbst: er resultiert aus Institutionalisierungs-, bzw. Formalisierungsstrategien nach gesetzten Auswahl- und Zugangskriterien sowie des Beschreibens und Kategorisierens nach normierenden Dispositionen. Schließlich steht zur Diskussion, welche Rückwirkungen der wissenschaftliche Zugriff auf tänzerische Praktiken haben kann.

Anhand der skizzierten Arbeitsweisen wird die Gebundenheit des Performativen an materielle, mediale, infrastrukturelle und personelle Komponenten offensichtlich. So sind Medien und Materialien notwendig, durch die sich tänzerische Situationen konstituieren. Sie sind zugleich Grundlage für die Archivarbeit. Zu dieser Vielschichtigkeit von Medien und Materialien zählen Sprache und Verbalisierungen in Form von Diskursen und Erzählungen zu Tanzformen, Training, Ausübung und Aufführung. Ebenso sind Bilder, Abbildungen und Bild(haftes) Teil des Diskurskanons und der tänzerischen Situationen. Daneben sind es Dokumente, die sich auf Medien und Objekte der historischen und gegenwärtigen Diskurse zu Tanz beziehen. Die Bewegung selbst gehört dazu: durch Bewegung werden die für Tanz konstitutiven Befindlichkeiten, Körpertechniken sowie Vermittlungs- und Erkenntnisprozesse erst ausagiert und wahrnehmbar. Eine weitere Komponente sind Räume, Körper, Materialien und Geräte in den Tanzsituationen. Schließlich sind es Tanzende *in persona*, die Bewegungsformen ausüben und vermitteln.

Indikationen des Immateriellen

Im Zusammenspiel der empraktischen Erfahrungen aus den Tanzsituationen und den Bestimmungsversuchen auf theoretischer Ebene zeichnet sich eine wissenschaftstheoretische Bruchstelle darin ab, worin der tänzerische Moment nun liegt und inwiefern er ein immaterieller ist. Fragt man weiterführend danach, ob das Immaterielle eine notwendige Bedingung der Performance tänzerischer Praktiken ist und wie das Immaterielle überhaupt isoliert bestimmt werden kann, so verschiebt sich der Fokus auf Prozesse im Raum-Zeitlichen, die notwendig an Materialitäten gebunden sind. Es offenbart sich eine andersgelagerte Verwebung: in tänzerischen Situationen

vorzufindende Materialitäten bzw. Körperlichkeiten sind Teil von Werdens-Prozessen durch Körperarbeit innerhalb von Raum- und Zeitmomenten sowohl als und im Bewegen. Sie werden als tänzerische Praktiken in einer ästhetischen Wertsetzung ausagiert und wahrnehmbar. Es scheint in der Konsequenz folgerichtig, danach zu fragen, wie Materialitäten – die trainierten Körper – Tanz bzw. als Tanz erfahren werden.

Die Bestimmung als ein Immaterielles kann die besondere Charakteristik des Tanzes nicht umfassend begreifen – dieses stets im Werden befindliche »Kompositum Bewegungsmaterial«. Dieses wird von Skrandies in seiner im Momenthaften, doch an Materialitäten gebundenen Bestimmung des Prozesshaften beschrieben: »Bewegen ist Werdensmodus von Material [...] Material ist Stabilisierung von Bewegung, eine ihrer vorübergehenden Verdichtungen.« (Kelter/Skrandies 2016: 9) Den Aspekt Körperlichkeit einbeziehend formuliert er weiterführend: »Bewegung in Tanz materialisiert sich in einer leiblichen Ortsspezifität, verdichtet und stabilisiert diesen Ort auf eine ästhetische Weise« (2016: 9). Was bedeutet es diesem Gedankengang folgend, Bewegung vom Material her zu denken bzw. was wäre Material ohne Bewegung und was Bewegung ohne Material? Daran ansetzend konstatiert Skrandies mit dem Begriff Bewegungsmaterial, dass sich Bewegung erst an und in Materialitäten sowie durch diese zeigt. Das der Bewegung notwendige (Bewegungs-)Material wird Tanz in und durch Bewegung.

Damit beschreibt sich Tanz als ein ephemerer Moment, doch in steter Wechselwirkung und mit Referenzen der Produktion und Rezeption, die wiederum an Medialitäten bzw. Materialitäten gebunden sind. Das bedeutet eine Agentialität der dinghaften, personellen, medialen, aber auch institutionellen und ästhetischen Aspekte innerhalb von Tanzsituationen. (Kelter/Skrandies 2016: 12f.) Weiterführend argumentiert Skrandies, dass im Tanz Idee und Form erst mit und im Material bzw. Körper entsteht – indem mit tänzerischer Bewegung und notwendig zugehörigem (Bewegungs-)Material gearbeitet wird. Material und Körperlichkeit sind seiner Argumentation nach bereits Teil des Entstehens künstlerischer bzw. tänzerischer Momente. Er bezieht sich auf die Arbeitsweise Pina Bauschs, den Modernen Ausdruckstanz und auf Forsythes choreografische Praxis. Dieses »Entstehen« verortet Skrandies in sich verändernden Relationen von Elementen und Akteuren: die realisierten, durch (Arbeits-)Räume, Instrumente und Techniken bedingten »Verfahren«; die »Werdensprozesse« zwischen Form und Ideen, wobei Material und Medien stets infrastrukturellen und historischen Kon-

texten entstammen; das »Stillstehen« der Werdens-Zusammenhänge in den »Szenarios« der Choreografie (2016: 19). Tanz findet sich schlussfolgernd als immer wieder neu zu beschreibender Moment in permanenten Prozessen des Werdens von Bewegung in, durch und als Materialität bestimmt.

Was in dieser Argumentation deutlich wird: das Spezifische des tänzerischen Materials liegt nicht im Materiellen oder Immateriellen, sondern in der Beziehung des Tanzenden innerhalb eines Moments einer Raum-Zeit-Körperlichkeit-Materialitäts-Bestimmung sowie abhängig von den Medialitäten der Wahrnehmung(en) dieses Moments. Tänzerische Bewegung und choreografisches Arbeiten implizieren gerade in steten Werdens-Prozessen die Gebundenheiten an Körperlichkeit, an Raum-, Klang- und Zeitlichkeiten, aber auch an Emotionalität und Affekte, ebenso wie Wahrnehmung und Kommunikation. Hinzu kommen weitere umfassendere Materialitäten, die mit, in und durch Tanz entstehen: beispielsweise Systematisierungen und Vermittlungsmedien wie Notationen, Schriften, Werke, Video, Bilder der choreografierten Form und realisierten Körperarbeit; es verbleiben Spuren, Geräusche und Erinnerungen; es bedarf Schulen, Institutionen, Bühnen, darüber hinaus geeigneter Bauten und technischer Strukturen; damit gehen einher Tanz-Produkte wie Events, Merchandising, Kleidung, Medienträger.

Das Paradoxon Immaterialität

Aus den Argumentationen heraus kann formuliert werden, dass die Trennung der Qualitäten Materialität und Immaterialität nicht aufrechtzuhalten ist. Zum einen sind die Abgrenzungen zwischen den Kategorien materiell – immateriell – personell nicht eindeutig zu bestimmen; zum anderen ist das Immaterielle an sich für uns Wahrnehmende nicht existent. Kein Erbe, kein implizites Wissen, keine Wahrnehmungen, Gedanken und Emotionen, die nicht an Materialitäten und Prozesse gebunden sind. Das Konzept des Immateriellen wurde als eine Begrifflichkeit geschaffen, um dem menschlichen Verstand das Miteinander von Personen-Dingen-Raum-Zeit begreiflich zu machen. Doch ist das Materielle nicht existent ohne das Immaterielle und besteht das Immaterielle im zwischen und mithin des Materiellen. Weiterführend stellt sich dann mit Blick auf das immaterielle Kulturerbe die Frage: wenn der Tanz nun gar nicht immateriell ist – wie argumentieren wir

und werden der Vermittlung und Erfahrbarkeit seiner vermeintlichen Vergänglichkeit gerecht?

Das *Performative Tanzarchiv* ist ein Weg mit noch vielen und unbeantworteten Fragen, ein Weg, der einem steten Werdens-Prozess unterliegt wie der Tanz selbst.

Literatur

- Diehl, Ingo/Lampert, Friederike (Hg.) (2011): *Tanztechniken 2010 – Tanzplan Deutschland*, Leipzig: Henschel.
- Fischer-Lichte, Erika (2016): *Performativität. Eine Einführung*, 3. Aufl., Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839411780>
- Fleischle, Braun/Obermaier, Krystyna/Temme, Denise (Hg.) (2017): *Zum immateriellen Kulturerbe des Modernen Tanzes. Konzepte – Konkretisierungen – Perspektiven*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839438022>
- Gehm, Sabine/Husemann, Pirkko/Wilcke, Katharina von (Hg.) (2007): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839408087>
- Hardt, Yvonne/Stern, Martin (2011): *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/transcript.9783839419236>
- Kelter, Karin/Skrandies, Timo (Hg.) (2016): *Bewegungsmaterial. Produktion und Materialität in Tanz und Performance*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839434208>
- Klein, Gabriele (Hg.) (2004): *Bewegung. Sozial- und kulturwissenschaftliche Konzepte*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839401996>
- Klein, Gabriele (Hg.) (2015): *Choreografischer Baukasten. Das Buch*, 2. Aufl., Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839446775>
- Quinten, Susanne/Schroedter, Stephanie (Hg.) (2016): *Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis. Choreographie – Improvisation – Exploration*, Bielefeld: transcript. <https://doi.org/10.14361/9783839436028>

Sketch of Togetherness – Episteme temporärer Begegnungen

Lea Moro, Alexandra Hennig, Mona De Weerd

Begegnungen als künstlerische Praxis

Mit *Sketch of Togetherness* entwickelt die Choreografin Lea Moro ein serielles performatives Projekt, das die reale körperliche Begegnung von zwei einander unbekannten Personen in den Fokus rückt. *Sketch of Togetherness* widmet sich den Dynamiken und Möglichkeiten des Sich-Kennenlernens und Begegnens, wird für jeden Spielort neu erarbeitet¹ und funktioniert nach folgendem Prinzip: Ein*e Akteur*in aus dem Tanz, entweder Lea Moro selbst oder ein*e andere*r Choreograf*in bzw. Tänzer*in/Performer*in, trifft auf eine Person – den Gast – aus einem anderen Berufsfeld, mit dem er*sie einen gemeinsamen Tag verbringt. Ihr Zusammensein wird verhandelt und die Möglichkeiten, einander zu begegnen, auf die Probe gestellt. Der jeweilige Gast bestimmt, wie der Tagesablauf strukturiert wird, schlägt gemeinsame Aktivitäten vor und führt an spezifische Orte seiner*ihrer Wahl. Dabei wird nicht nur die Begegnung mit dem*der Anderen, sondern auch mit dem geografischen Anderswo ins Zentrum gerückt.² *Sketch of Togetherness* arrangiert somit Begegnungen zwischen zwei Menschen, die vermutlich nie aufeinandertreffen würden, weil sie aus verschiedenen Generationen stammen, unterschiedlichen Berufen nachgehen, an verschiedenen Orten leben und bis

1 Die *Sketch*-Inszenierungen entstehen jeweils in lokaler Koproduktion mit Theaterinstitutionen oder Festivals. Vgl. die Koproduktionspartner der jeweiligen *Sketches* auf <https://www.leadmoro.com/projects/sketch-of-togetherness/?lang=de>

2 Vgl. die Dokumentationen dieser ersten Begegnungen auf <https://www.leadmoro.com/projects/sketch-of-togetherness/?lang=de>

zum Projektbeginn keine Berührungspunkte miteinander teilen. Im Fokus stehen Fragen wie: Wann und wie können wir uns auf andere Menschen und vielleicht auch auf konträre Wertvorstellungen, Weltanschauungen, Wahrnehmungen und Sichtweisen einlassen? Wie öffnen wir uns für ein neues Thema, einen fremden Gedanken, eine andersartige Welt?

Die Kamera fängt das erstmalige Aufeinandertreffen der beiden Protagonist*innen, deren Gespräche und die zwischen ihnen entstehenden Dynamiken ein. Welche materiellen, physischen und sinnlichen Qualitäten von Begegnung lassen sich beobachten? Bei diesen Begegnungen rücken die Dimensionen des Leiblichen, Sinnlichen und Affektiven in den Fokus, die sich als sicht- und wahrnehmbare Dynamiken zwischen den beiden Personen manifestieren. Sichtbar z.B. in den Körperhaltungen, der Mimik und Gestik oder in der Weise, wie sich die Körper zueinander in Relation setzen, erfahrbar aber auch in den Gesprächsverläufen, den Themen, die adressiert werden, der Art, »wie« etwas gesagt und verhandelt wird (Tonfall, Redetempo, Pausen, Unterbrechungen, Zögern, wer ergreift wann das Wort). Wahrnehmbar darüber hinaus darin, wie die Personen über sich selbst, über ihr eigenes Leben, ihren (Berufs-)Alltag, besondere und prägende Ereignisse etc. erzählen, was sie in diesen Selbsterzählungen von und über sich preisgeben oder auch zurückhalten und wie sie sich zu dem verhalten, was sie in Punkto Geschlecht, sozialer Klasse, Beruf etc. repräsentieren. Gezielt geführt und aufgezeichnet werden im Sinne einer Biografieforschung persönliche Interviews mit Fragen zur Wahrnehmung und Beschreibung des eigenen Körpers, der Persönlichkeit und des Charakters, aber auch mit Fragen zum persönlichen wie gesellschaftlichen Verständnis von *togetherness* (Miteinander).

Begegnungen in Szene setzen

Im Anschluss an den gemeinsamen Tagesausflug folgt die Inszenierungsarbeit. Diese beinhaltet:

- Postproduktion: Videomaterial des Tagesausflugs zu dokumentarischen Kurzfilmen schneiden, Audiospuren aus dem Interviewmaterial generieren, Musikauswahl für die Aufführung treffen;

- Inszenierungsarbeit: Dramaturgie, Szenenabfolge festlegen, Erarbeitung und Proben der Choreografie und der Sprechanteile bzw. Live-Dialoge.

Bei der Inszenierungsarbeit gilt es herauszufinden, wie sich alltagspraktische Erfahrungen und biografische Elemente, solche *sens(e)ations* also, in einen künstlerisch-performativen Kontext übersetzen, wie sie sich darstellen und vermitteln lassen. Die Inszenierungs- und Probenprozesse konzentrieren sich auf wenige Tage, wobei Proben bedeutet, gemeinsam mit dem jeweiligen Gast die dramaturgische Struktur durchzugehen, die Choreografie zu lernen, Übergänge zu gestalten, räumliche Setzungen vorzunehmen. Dabei entstehen neue Formen der Kollaboration, weil hier auch die jeweiligen Gäste aus anderen Berufsfeldern inszenatorische Ideen beisteuern und den Prozess wie auch die Inszenierung mit ihrem Wissen und ihren Erfahrungen mitgestalten.

Die *Sketch*-Aufführungen verdichten das während des Tagesausflugs generierte filmische und auditive Material zu Filmsequenzen und Tonspuren und beinhalten performativ-tänzerische, theatrale und dialogische Elemente bzw. Gespräche. Dabei handelt es sich nicht um Wiederholungen der ersten Begegnungen, sondern um Weiterführungen und Ästhetisierungen dieser in einer Live-Situation. Die Aufführungen folgen einer spezifischen dramaturgischen Struktur, die den beiden auftretenden Personen als Gerüst dient und Sicherheit und Orientierung liefert. Dennoch sind sie nicht gänzlich durchgeprobt und lassen Raum für Spontaneität, Ungeplantes und Unvorhersehbares. Was artikuliert sich innerhalb des Aufführungsdispositivs, in diesem gerahmten und doch von gewisser Unvorhersehbarkeit geprägten Raum, zwischen den beiden *Sketch*-Protagonist*innen?

Sketch of Togetherness #3: Eine Begegnung zwischen Alberto Veiga und Lea Moro.

»It's more difficult to dance than to build a house!«

Zürich, 06. September 2019. Der Architekt Alberto Veiga erreicht das Tanzhaus Zürich am Morgen der Aufführung von *Sketch of Togetherness #3* um 10.15 Uhr. Während der ersten gemeinsamen Probe der Choreografie, die er von Lea Moro zuvor als Videobotschaft erhalten hatte mit der Aufforderung,

sie zu lernen, fällt ein bemerkenswerter Satz: »It's more difficult to dance than to build a house!«

Tanzhaus, Studio 2, 20:05 Uhr: Während die Besucher*innen in den Raum strömen, erklingt Monteverdis *Lamento della Ninfa*. Später erfahren wir, dass dieses klassische Musikstück Alberto Veiga in den letzten fünf Jahren während seiner Arbeitsroutine, genauer als musikalische Untermalung bei der Erstellung seiner morgendlichen To-Do-Liste, begleitet hat. Dies ist eine von vielen persönlichen Offenbarungen, zu denen die zwei *Sketch*-Akteur*innen sich an diesem Abend vor den Zuschauer*innen hinreißen lassen werden. Über den Zeitraum der Aufführung werden sie sich selbst und einander ein Stück verändert haben. Sie sind das Wagnis eingegangen, sich selbst unbekannt zu werden und mit den Augen des Gegenübers als jemand anderes zu sehen.

Sie setzen zum gemeinsamen Duett an: Nach vorne gestreckte Unterarme, tanzende Finger, die in einem großen Bogen über das Gesicht wandern und sich öffnen (Abb. 1) – ein Griff mit der Hand auf die Schulter, eine Kniebeuge – Plié. Der rechte Zeigefinger wird nicht ohne Verlegenheit zur Nase geführt – ihre Blicke begegnen sich (Abb. 2), sie breiten die Arme aus und kreisen fliegend durch den Raum. Das gemeinsam getanzte Duett verbindet die Beiden, es entfaltet durch das Aufeinander-Bezogen-Sein und im Moment des Aufeinander-Achtens verbindendes Potenzial.

Begleitet werden sie von ihren eigenen Stimmen aus dem Off. Innere Monologe, die sich selbst den Spiegel vorhalten. Lea Moro spricht über die ausgeprägten Venen ihrer Arme, die sie von ihrer Mutter habe, als Zeichen von Lebendigkeit und Vitalität. Die Stimme Alberto Veigas ertönt, während er selbst in für ihn sichtlich ungewohnter, wenn auch durchaus tänzerischer Weise um die eigene Achse dreht. Gleichzeitig ertönt von der Tonspur folgender Satz: »My brain is part of my body, too.« Diese Bewegungssequenz lebt von den kleinen Unsicherheiten und Fehlern, die nie zu Fehlritten werden, sondern Möglichkeitsräume im Moment der Erfahrung eröffnen: Gemeinsam überschreiten Lea Moro und Alberto Veiga als Kompliz*innen auf unbekanntem Terrain die Stellvertretung ihrer Selbst, sie geben einander Halt und scheuen nicht davor zurück, souverän ins Wanken zu geraten.



Abb. 1 und Abb. 2: Lea Moro und Alberto Veiga im getanzten Duett während der Aufführung von *Sketch of Togetherness #3*, 06.09.2019 Tanzhaus Zürich © Tina Ruisinger

Die Beiden begegnen an diesem Abend auch ihren eigenen Professionen auf eine neue Weise: ein Haus zu bauen, das man verlässt, sobald es fertig ist, steht hier der Praxis gegenüber, eine Choreografie zu entwickeln, die sich im Moment der Aufführung beständig transformiert. Als Choreografin und als Architekt teilen sie das Wissen um Prozessualität, Unvorhersehbarkeit, Unabgeschlossenheit und Wandel. Positioniert auf zwei schlichten Rollhockern stellen sie Fragen an ihr Gegenüber, in deren Antworten Momente des Zögerns, kleine Pausen und Abschweifungen verraten, dass sie tatsächlich überlegen: Alberto sagt: »Lea, if you would not be a choreographer, what would you do?« Lea fragt: »Alberto, if you would have the freedom to build anything you want, wherever you want. What would you build?«

Einblicke ihres gemeinsamen Tagesausflugs werden per Videoprojektion eingeblendet. Während sie einander auf der Studiobühne gegenüber sitzen, schauen sie sich selbst bei ihrer ersten Begegnung zu: Auf den Rücksitzen eines Taxis begleitete Lea Moro Alberto Veiga ein Jahr zuvor bei seinem allmorgendlichen Weg zum Flughafen. Die Strecke Barcelona – Zürich ist er unzählige Male geflogen. Mit der Eröffnung des Tanzhauses Zürich schließt sich so ein Kapitel seines Alltags. Zwischen dieser Taxifahrt und der Aufführung liegt ein knappes Jahr – die beiden *Sketch*-Akteur*innen schauen einander und einem schon jetzt historischen, weil früheren Version ihrer Selbst zu. In dem Moment des gemeinsamen Betrachtens der Dokumentation liegt insofern auch eine Rückversicherung: diese Beiden teilen eine gemeinsame Geschichte außerhalb des Theaterraumes, die ihrer ersten Begegnung – der Aufführung ist bereits etwas vorausgegangen.

Dass wir selbst mit der Zeit immer wieder zu jemand anderem werden, dass wir viele Gesichter haben, wird in *Sketch of Togetherness* auch performativ durch den Akt des Schminkens erfahrbar (Abb. 3). Während Lea Moro einen pinken Streifen über sein Gesicht zieht, bemerkt Alberto Veiga: »I know, that while I am sitting here, the people from my office are recording everything.« In diesem Moment deutet sich an, dass in der Begegnung, vor allem aber in der öffentlichen Exposition von sich selbst immer auch buchstäblich etwas auf dem Spiel steht: die aufgelegte Maske erlaubt es, sich selbst preiszugeben und einander dabei gleichzeitig zu Gesicht zu bekommen. *Sketch of Togetherness* wirkt so als spielerischer Raum, der die Überhöhung des eigenen Selbst in der theatralen Begegnung möglich und performativ erfahrbar macht. Die Akteur*innen stehen sich selbst gegenüber, sie geraten außer-sich.



Abb. 3: Lea Moro und Alberto Veiga schminken sich während der Aufführung von *Sketch of Togetherness* #3, 06.09.2019 Tanzhaus Zürich © Tina Ruisinger

Das erstmalige Aufeinandertreffen aber auch die anschließenden Aufführungen sind somit von *sens(e)ation* geprägte Momente. Dies in einem doppelten Sinne: Es sind für die beiden Protagonist*innen aufregende Ereignisse, singuläre Momente, die eine Zäsur in deren Alltag setzen und ein Eintauchen in andere Lebensrealitäten erlauben. Während des Tagesausflugs erhalten die Tanzschaffenden Einblicke in andere Berufs- und Lebensrealitäten und andere Alltagsrhythmen, in der Aufführungssituation wiederum begeben sich die jeweiligen Gäste in theatrale Kontexte hinein, exponieren sich öffentlich und erleben sich in einer performativen Situation. Dabei finden sinnliche Prozesse statt, denn für die beiden *Sketch*-Protagonist*innen rückt die Wahrnehmung des Anderen, das Zu- und Hinhören in den Fokus. Es eröffnen sich Resonanz- und Reflexionsräume, die Möglichkeiten und Situationen des Miteinanders verhandeln.

Archiv der Begegnungen

Die konzeptionelle Ausgangsposition des Projekts erfordert spezifische künstlerische Formen der Archivierung und Vermittlung, um es als serielles Projekt sichtbar zu machen und um die jeweiligen Erfahrungen zu vermitteln und bewahren zu können. Dokumentarisch-künstlerische Kurzfilme halten das erstmalige Aufeinandertreffen zweier sich fremder Personen und die sich zwischen ihnen ergebenden Dynamiken fest. Programmtexte beschreiben das Spezifische jeder Begegnung und die zwischen den beiden Personen aufgeworfenen Themen und verhandelten Fragen. Je nach Gast wird zudem implizit verhandelt, welches Erfahrungs- und Körperwissen in unterschiedlichen Berufsfeldern produziert wird und wie eine Tätigkeit den Körper prägt, definiert oder abnutzt. D.h., es wird evident, dass in jedem Berufsfeld andere Formen von kognitivem, handwerklichem oder physischem Wissen und unterschiedliche Expertisen produziert werden, aber auch, dass jeweils unterschiedliche Sinne oder Fähigkeiten besonders gefordert sind (z.B. das Riechen und Schmecken bei der Winzertätigkeit, das Haptische/Taktile beim Tanzen, das strategische Denken in der Politik). Somit verweist *Sketch of Togetherness* auch auf die soziokulturelle Situiertheit und physisch-sinnliche Materialität von Wissen.

Das Archiv wächst mit jedem *Sketch*, wobei die Dokumentation auf Lea Moros Homepage³ eine nachhaltige Sicherung und breite Sichtbarmachung des Materials sowie eine Reflexion der im Projekt *Sketch of Togetherness* verhandelten gesellschaftlichen, politischen, sozialen und philosophischen Fragestellungen erlaubt.

Begegnungen mit Ausblick

Weil sich Begegnungen als dynamisches Prinzip der theoretischen Analyse beständig entziehen, nie ganz in Theoremen oder Denkfiguren aufgehen, immer schon ambivalent, radikal subjektiv und kontextabhängig sind, werden sie bei *Sketch of Togetherness* zum Gegenstand der künstlerischen (Er-)Forschung. Über die Praxis, einen ganzen Tag mit einer fremden Person

3 Vgl. das wachsende *Sketch*-Archiv auf <https://www.leamoro.com/projects/sketch-of-togetherness/>

zu verbringen, fordert das Projekt den Luxus der geteilten, unproduktiven und ziellosen Zeit ein. Insofern stellt sich mit *Sketch of Togetherness* auf einer größeren Ebene auch die Frage, wie es möglich sein kann, einander jenseits von ökonomischen Verwertungslogiken zu begegnen und darüber hinaus Differenzen und Gemeinsamkeiten zu zulassen. Über die jeweiligen Begegnungen transportieren sich Einblicke in unterschiedliche Lebens- und Alltagsrealitäten wie auch Berufswelten, in individuelle Biografien sowie in verschiedene kulturelle, politische und soziale Kontexte. Nicht zuletzt ermöglicht jede Begegnung mit einer fremden Person auch neue Perspektiven auf sich selbst, denn Begegnungen mit anderen Menschen lassen auch das Einnehmen und Revidieren eigener Sichtweisen zu. In Begegnungen liegt ein Potenzial des Zur-Disposition-Stellens von Ansichten und Grundsätzen und vielleicht des Abrückens von festgefahrenen Positionen. Im besten Fall, so die ethische Erwartung, weitet sich durch Begegnung und im Dialog der emotionale und kognitive Horizont des Einzelnen.

Sketch of Togetherness versteht sich insofern als ein prozessuales, niemals abgeschlossenes Großprojekt, das durch mehrere Serien (die jeweiligen Begegnungen) auch auf größere politische, kulturelle, gesellschaftliche und intersubjektive Kontexte verweist und Aufschluss über Begegnung »an sich« liefern kann. Temporäre Begegnungen wirken hier als Episteme für das künstlerische Schaffen weit über die einzelnen *Sketches* hinaus. Zwischenmenschliche Beziehungen, die Wahrnehmung des eigenen Selbst sowie des*der Anderen, das Aufeinandertreffen verschiedener Alltagsrealitäten und Lebenswelten, sind Bestandteile des Projekts, das choreografisch und dramaturgisch außerordentlichen *sens(e)ations* nachspürt.

Literatur

<https://www.leadoro.com/projects/sketch-of-togetherness/?lang=de> [online] [06.01.2020]

How We Narrate Dance

Jochen Roller, Friederike Lampert

Dance history happens skin to skin.¹

(Stephen Petronio)

Inside Dance History

Das Forschungsprojekt *Inside Dance History* an der ZHdK untersucht tanzgeschichtliches und tanztechnisches Wissen als *Embodied Practice* von Tänzer*innen und Choreograf*innen. Das Projekt ist der Versuch, ein Narrativ zu generieren, das die Lehr- und Lernrealität von zeitgenössischen Tanzausbildungen an Kunsthochschulen wiedergibt. *Inside Dance History* erforscht die Tanzgeschichte deshalb aus der Perspektive der Tänzer*innen und Choreograf*innen. Der Forschungsansatz unterscheidet sich insofern von der Tanzwissenschaft, als dass der Tanz nicht als flüchtiges Phänomen verstanden wird, das es durch verbale Beschreibung und schriftliche Analyse einzufangen gilt, sondern als *Embodied Practice*, bei der die Aus- und Aufführung von Tanz auch immer die Performance von Körper-Wissen ist. Dabei konzentriert sich die Forschung auf audio-visuelle Formen der digitalen Archivierung als Medium der Wissensweitergabe.

Der vorliegende Beitrag fragt essayistisch nach der Rolle, die Serendipität in der Entstehung von Tanzgeschichte und Tanztechnik spielt. Es handelt sich um situative Zufälle aus dem Tanzstudio, die bedeutsame Merkmale von Tanzformen hervorgebracht haben und oftmals unter einem Schleier verborgen bleiben. In der Form der Anekdote lassen sich solche Situationen materialisieren und weitergeben – das Inside(r)-Wissen wird auf diese Weise zu einem Archiv, das einen direkten Zugang zu tänzerischer Wissenskultur erschließt. Der vorliegende Abdruck ist das Transkript einer *Online Lecture* im Powerpoint-Format.

¹ Stephen Petronio in: Maia Wechsler (2018): *If the Dancer Dances*, DVD, Produktion: Lise Friedman, Maia Wechsler.

Friederike Lampert/
Jochen Roller:

How We Narrate Dance

1

If you google
Graham technique, this
comes up first.

2

Graham technique is based on the
opposition between contraction
and release, a concept based on the
breathing cycle which has become
a ‚trademark‘ of modern dance
forms. Its other dominant principle
is the ‚Spiraling‘ of the torso
around the axis of the spine.

3

Contraction and Release is a
concept based on the breathing
cycle that we find in many
modern and contemporary dance
techniques.

4

What about the other
dominant principle of
Graham technique?

5

The Spiraling of
the torso around
the axis of the spine?

6

Let's google:
spiraling+
Graham+
technique

7

Additionally, since Graham
technique emphasizes spirals in
the body, observing the form and
energy of spirals in nature - in
plants, for instance - may help you
understand how the pelvis and the
spine work together in twisting and
curving the torso.

8



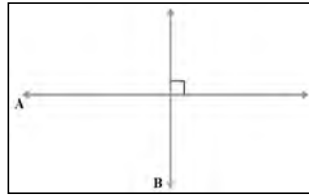
9

„Alignment begins in the lower torso at the base of the spine. The lift of tense buttocks, hips and stomach stretches upwards through the core of the body to the base of the throat. A vertical line between the base of the spine and the base of the throat centers the erect torso.“
(The Martha Graham Dance Legacy Project)

10

„I am certain that movement never lies. There is only one law of posture I have been able to discover - the perpendicular line connecting heaven and earth.“
(Martha Graham)

11



12

So spiraling is
about connecting
heaven and
earth.

13

As a perpendicular
line, the torso can be
expressive, using breath
and contraction.

14



15

Over. Stretch. Stretch.
Curve. Pull. Together.
And one. Curve. And
Pull. Together.
And one.

16

„The spine is the tree
of life. Respect it.“
(Martha Graham)

17

This all makes sense.

18

Maybe too
much sense?

19

Is dance really
so intentional?

20

When did that line
connecting heaven and
earth appear?

21

Before

22

or after

23

Martha discovered that
contraction?

24

Did she find the
movement

25

or the meaning of the
movement?

26



27

„This is not competition. There is no competition. You are in competition with one person only and that is the individual you know you can become. And that is a thing that makes a dancer's life the life of a realist and gives it some of its hazards and some of its wonder. It is a creative process.“
(Martha Graham)

28

A dancer's life has its
hazard and its wonder.

29

It's a creative process.

30

Are we looking for the
hazard or the wonder?

31

Do we actually know
what we are looking for
in a creative process?

32

Is the creative process
about

33

finding the movement

34

or finding the meaning
of the movement?

35

In other words

36

do we think that
making dances is
intentional

37

or intuitive?

38



39

In most narratives
it is intentional.

40

In our funding
applications. In our
dance history books.
In our audience talks.
In our dance reviews.

41

But what if
the hazard of the
creative process
was its wonder?

42

Think Teflon.
Think Velcro.
Think LSD.

43

All haphazardly
discovered by
scientists looking for
a wonder in science.

44

Enter serendipity.

45

A principle based on
the Persian tale „The
3 Princes of Serendip“
in which the princes
make discoveries of
things they are not
looking for.

46

Which does not mean
they are not searching.

47

They just don't know
what they are searching
for.

48

In our funding
applications. In our
dance history books.
In our audience talks.
In our dance reviews.

49



50

„How many leaps did Nijinsky take
before he made the one that startled
the world? He took thousands and
thousands and thousands. And
it's that legend that gives us all
energy and strength to go back into
the studio to work again among
the many that we may be once be
reborn as the one.“
(Martha Graham)

51

If Nijinsky took all
these leaps without
knowing what he was
looking for

52

then why is the written
dance history such
a straight story of
intentions?

53

Enter the anecdote.

54

Our tool of an oral
dance history.

55

The pragmatic revealer
of situational hazards
that later turned into
intentional narratives.

56

As an example, listen to how Bill Forsythe talks about what is presented in the books as a „post-structuralist deconstruction of the ballet code“.

57



58

„We were sort of the people who basically took ballet off balance. It was a ‚why not mentality‘. I was talking to Merce Cunningham once and he did this really goofy thing. Merce said to me: ‚I said to myself: Why not?‘ That was pretty much our attitude. Almost like an algorithm. If this - then what? We didn't know. We try things and then deal with the results.“

(William Forsythe)

59

We try things and then we deal with the results.

60

Dealing with the results of creative processes can naturally lead to defining this process

61

as a „post-structuralist deconstruction of the ballet code“.

62

But from a dancer's view, the written narratives of our dances are too intentional.

63

There are so many stories out there of dances that took on a specific form because they were invented in spaces that were too small.

64

There are so many stories out there of dances that took on a specific form because they were invented by dancers that were too small.

65

There are so many stories out there of dances that took on a specific form because they were invented by dancers whose budget was too small.

66

You can call these dances whatever you like.

67

But you also need to acknowledge the dynamics of the creative process.

68

Which might not be as intentional as you make them.

69



70

„An important key word is narration. How we narrate our life retrospectively. When we narrate our own life we tend to eliminate chance. In retrospective, everything makes sense. This is my path of life and everything looks like it evolved really organically. Of course we also gloss over some things so that something that wasn't actually good for you was in the end good for your life. This retrospective narration eliminates all chance.“ (Svenja Flaspöhler)

71

Serendipity has an antagonist called bahramdipity.

72

Bahramdipity is
the suppression of a serendipitous
discovery by a powerful individual
that favors a narrative based on
intention over a narrative based on
intuition.

73

Creative processes
are full of hazards
and wonders.

74

Think Teflon.
Think Velcro.
Think LSD.

75



76

„LSD has multiply effects. There
is the sensory effects - synesthesia,
hallucination - there is the
euphoria, but LSD and several other
drugs including marijuana also
stimulate brain centers that attach
meaning to external stimulæ.“
(Perry Wilson)

77

Let's keep stimulating
our brain centers by
attaching meaning to
external stimulæ.

78

But also, let's find
a place for serendipity
in our dance history

79

and start to tell the
story of dance from a
dancer's view.

80

Sources:

Glushanok, Peter (1957): *A Dancer's World*, TV-Movie, Pittsburgh, Pennsylvania: WQED.

Suggs, Jeanne (1997): *The Martha Graham Dance Legacy Project*, New York: Suggs Media Productions [online] <https://www.youtube.com/watch?v=vitRYWTQuys> [30.04.2020]

81

Murray, Timothy (2014): *A conversation with William Forsythe*, Cornell University [online] <https://www.cornell.edu/video/conversation-with-william-forsythe-and-timothy-murray> [30.04.2020]

NBC Series (1985-1992): *Golden Girls*, created by Susan Harris

82

SRF Kultur (2019): *Das Unerwartete erwarten – vom klugen Umgang mit dem Zufall*, Sternstunde Philosophie with Svenja Flasspöhler, Miriam Meckel and Barbara Bleisch [online] <https://www.srf.ch/play/tv/sternstunde-philosophie/video/das-unerwartete-erwarten---vom-klugen-umgang-mit-dem-zufall?id=68ecccc5-4127-4c19-b691-0450c9d5493a> [30.04.2020]

83

Wilson, Perry (2017): *Study yields surprise on LSD's mechanism of action* [online] <https://www.youtube.com/watch?v=h7XBJoxWspE> [30.04.2020]

84

Betrachten/Übersetzen

Dancing on the Threshold of Sense

Four Practices and Two Conclusions

Rasmus Ølme

In the following text I will describe four practices from my own recent research in the project *Movement Material* and a series of site specific choreographic works entitled *How to disappear #1-4*. The text is based on a lecture, which was a form of walk and talk, in the sense that I was speaking about what I was doing while doing it. The transformation into written text will surely leave out some layers, but might just as well add some other.

First some thoughts on the threshold of sense: Historically, and still today, the dancing body has been closely related to the sens-prefix: Sensorial, sensitive, sensual, sensational etc. However, and strangely enough, the most common meaning of sense (as in making sense) is less referred to. Quite on the contrary, dance is instead commonly placed in opposition to sense, when understood as the rational and as language. Dance is then positioned to counter the rational and made out to represent the body and that which words cannot express. This unspeakable can take the form of emotion and affect, or a reflection of the soul or spirit. At some time, the dancing body gets to represent the animal side of the human and at other times purely geometrical aspects of a body's physical extension in space. In some way this text also sets up a division between sense and sensibility, by claiming that there is something sensorial beyond language. I would like to emphasize that the form of dance that I am advocating, as the title suggests, happens at the threshold of that divide. The dichotomy that is put in place is a way to create an interface rather than a separation.

Four Practices

I do believe that the moving body produces other forms of intelligible knowledge than what languaged thinking does and the following four practices are frames for such knowledge production.

Warming up without Warming up (WupWoup)

This practice was born out of two concrete reflections of mine. The first one came through physical practice, as I was, for a period in my life, running quite a lot. Once, before going for a run I decided to warm up by doing squats. Later the same week I wanted to do some squats but thought I should warm up first and started to run around the studio. It became clear that the warm up part and the actual exercise part could swap place and could both function as warm up for the other. The second reflection came from the work I was doing with the group *The Swarm* that I put together during my PhD studies.

At the start of our working day we would always take a movement to warm up, although we had no clear plan of what we were warming up for. So how to prepare for something when you don't know what you are preparing for? The warm up became a ritual in itself and we wanted to challenge it by giving ourselves time to warm up, but avoid doing anything we would usually do to warm up. So, *Warming up without Warming up*. This paradoxical task quickly evolved to the question of whether one can do something without knowing what it is. As soon as the conscious mind identifies an action as such and provides definition for it, names it, the action gets lost in its definition. The practice turned into a form of trying to move outside the reach of naming, outside of definition, and constantly transform any definition that showed up. This state of being, of mind and of moving, is not sustainable. It is destined to fail continuously. To be transparent with this failure we decided to announce our failures as they took place, by uttering one of the words: *Here/Now/I*. We chose those words as they are shifters, in the sense that it is their utterance that constitutes them. The *I* is the subject that utters it. The *Here* is the place where the utterance takes place and the *Now* is the moment it is uttered. We experienced that these verbal markers were related to the failure of sustaining the un-named. It was when there was an experience of *Here*, of *Now* or of *I* that the more (self)conscious faculty was at work.

Inside Touch

This practice was also developed during the doctoral research and in collaboration with *The Swarm*. Touch is mostly understood as the sensation one gets when putting a surface of the body in contact with an external surface. *Inside Touch* aims to subvert our experience of touch by proposing that touch also can take place inside the body. When I move I can feel my own movement. What if this kinesthetic sensation is considered as tactile? Similarly to how I can feel the grass by letting the surfaces of my body and the grass meet, my sensation of movement can be understood as feeling different internal surfaces meeting. The practice thus simply consists in shifting one's perception of movement to the tactile domain. Next to the feeling of touch there is the feeling of that which one touches and many times the object that is touched is assigned the qualities of the experienced sense. Instead of saying that I experienced humidity when touching the grass, I will say that the grass is humid. When I feel my arm moving, what are the qualities of the materials that are in touch? I can focus on different material qualities in my body, such as bone, connective tissue or skin, and produce very different perceptions of my movement. This perception of a certain material in turn affects how I move, so that the material sensation I have becomes a movement quality. The movement becomes bone, makes the movement bony, the skin makes it skinny.

While practicing *Inside Touch* we discovered a certain risk of disappearing into sensation and into the body. To counter this introvert tendency we gave ourselves the task to imagine that what we perceive takes space in the space, rather than in the body. This task completed the flipping of touch that the practice proposed. The touched surface was moved from outside the body into it, and the felt sensation was projected into the space rather than felt in the body.

Follow the Movement

This practice developed out of the previous one: *Inside Touch*. It was the main practice in the research project *Movement Material*.¹ While experiencing inner surfaces sliding on each other, it gave me a feeling of being able

¹ Carried out 2016-2018 at the Danish National School of Performing Arts, Copenhagen, and funded by the Danish Ministry of Culture. More info can be found here: <https://ddsks.dk/da/projekter/movement-materia>

to follow the movement by following those surfaces. Almost like sliding your hand along the wall when walking through a dark room, orienting yourself through touch. Using the word “follow” presumes that there is a movement to follow. Instead of producing movement, my movement follows a movement. This meant that in order to start moving I needed to locate the presence of a movement present. I would access this present movement through the tactile kinesthetic sensation from *Inside Touch*, almost like when you through touch manage to feel someone’s pulse by placing your fingers at the right spot. This tuning into sensation of movement and letting it guide my movement became the practice of *Follow the Movement*.

The Expressometer

Also, this practice had a predecessor from the doctoral research in which *The Swarm* was working with a tool we called the *Performometer*. Most performers have some sort of *performance persona* meaning that something happens to you, physically, when performing. Something is turned on, and we wanted to see what happened if that was regulated as a dimmer and not as a switch. What would it mean to perform just a little bit? To turn something on, but just a little bit and regulate its intensity. The *Expressometer* is the later version of the *Performometer*. It is the same idea, but here it is expression that is regulated. It was inspired from a quote in an online lecture by Timothy Morton saying “The minimal level of activity is to allow oneself to be affected”.² My interpretation into practice of this was a relation between impression and expression. The minimal level of the *Expressometer* is to bring my attention to how I’m affected by the current situation I’m in: To allow it to affect me. Jacking the *Expressometer* up is then simply a way to turn that impression into an expression and regulate its intensity.

You make yourself sensitive to the input and play with the level of output. This, however, should not be confused with self-expression. There is no self at the core, longing to find its way out, there is just impressions moving through me and back out again.

2 I’m afraid I’m paraphrasing from memory here, as the quote came from an online lecture posted on YouTube and that I’m unfortunately not able to find back.

Two Conclusions

Moving on to the latter part of the subtitle, the conclusions presented here are understood as results that came out of practicing the above. One can see them as results of the research, although they do not answer an original research question. They result from asking questions to and through practice. The first one is *suspension as a state of doing*. The term suspension had been present during the entire research project *Movement Material* and it is explained in detail in published articles but briefly accounted for here.³ In the practice of *Follow the Movement* there was an experience of a space created between the happening and the experience of the happening. Almost like a slight out-of-body-experience. An observation from afar, yet present in the observed. In that sense the practice produced a different bodily experience, which in a way means a different body.

The second conclusion relates to the title *Dancing on the Threshold of Sense*. It is an experience of making sense through movement. In the beginning of this text I describe what I experience as a lack of recognition of sense-making in dancing. My experience in all of the above mentioned practices was that they were proto-tools for sense-making. A form of balancing – or dancing – on the threshold of sense. In the place where sense emerges and is about to become articulated. In an effort to connect the two conclusions I would say that the balancing/dancing is a form of suspension: Staying suspended on that threshold of sense-making, watching sense emerge, without bringing it to definition.

3 Both articles can be found on: <https://ddsks.dk/da/projekter/movement-material>

Braucht der Tanz das sehende Auge?

Wie ein nicht-sehendes Publikum Tanz erlebt und was der Tanz dadurch gewinnt

Bettina Bläsing

Ist Tanz eine visuelle Kunstform?

Betrachtet man Tanz als kommunikativen Prozess (Orgs et al. 2016), ist die Modalität dieser Kommunikation primär visuell, ihr Medium ist der sichtbare Körper; darin unterscheidet sich der Tanz von der Musik, mit der er aus gemeinsamen Wurzeln entspringt (Trehub et al. 2015). Die Trennung und Weiterentwicklung von Tanz und Musik als separate Kunstformen bringt eine Zuordnung der sensorischen Modalitäten mit sich und ordnet die Musik der auditiven und den Tanz der visuellen Domäne zu. Dennoch bietet Tanz den Zuschauenden weitaus mehr als ein rein visuelles Erlebnis. Laut Boucher (2004) ist die durch das visuelle Erleben von Tanz hervorgerufene ästhetische Erfahrung eine multisensorische, die vor allem auf kinästhetischer Synästhesie basiert. Diese Perspektive findet sich auch in der wissenschaftlichen Fokussierung auf die kinästhetische Empathie der Zuschauenden, ihr körperlich-emotionales Miterleben der Bewegungen der Tänzer*innen (Reason/Reynolds 2010: 50). Die innere Simulation beobachteter Bewegung ist belegt durch neurowissenschaftliche Befunde, die zeigen, dass die Ausführung, Beobachtung und mentale Simulation von Bewegung zum großen Teil auf der Aktivierung derselben Hirnregionen beruhen und dass deren Aktivierungsgrad beim Zuschauen von der eigenen Bewegungserfahrung abhängt – ein Zusammenhang, der den Tanz während der letzten Dekade in den Fokus der kognitiven Psychologie und Neurowissenschaft gerückt hat (Bläsing et al. 2012). Dies gilt jedoch vor allem für die visuelle Wahrnehmung,

für andere Sinnesmodalitäten, auch für die auditive, existieren vergleichbar wenige Studien (Kennel/Pizzera 2016).

Bedeutet das, dass sich Tanz als ästhetisches Erlebnis nur den Sehenden erschließt? Offensichtlich besteht durchaus ein Interesse daran, mittels Audiodeskription und »Touchtour« auch Personen mit Sehbeeinträchtigung und Blinden einen Zugang zu Tanzproduktionen zu ermöglichen, wie etwa bei der Aufführung von Akram Khans *Giselle* in Sadler's Wells im September 2019 (Whittenburg 2019). Auf den ersten Blick scheint die Idee eines nicht-visuellen Zugangs zum Tanz schwierig umzusetzen, tänzerische Qualität und Perfektion sind einer blinden Person schwer zu vermitteln, insbesondere, wenn diese über keinerlei visuelle Erfahrung verfügt; und die meisten Tanzschaffenden wissen wohl wenig darüber, wie Blinde die Welt erleben. Dabei haben auch Blindgeborene Zugang zu allen wesentlichen Aspekten, die den Tanz ausmachen: der menschliche Körper, eigene und fremde Bewegung, soziale Interaktion, Emotionen, Raum, Geometrie, Klang, Rhythmus sind auch auf andere Weise zugänglich und entziehen sich somit Nicht-Sehenden nicht, wenn sie sich auch möglicherweise anders präsentieren, wenn man sich ihnen auf andere als die visuelle Weise nähert. Ein solcher nicht ausschließlich visueller Zugang hat das Potential, auch dem sehenden Publikum ein erweitertes ästhetisches Erleben von Tanz zu ermöglichen.

Tanz hören

Menschliche Bewegung ist nicht nur sichtbar, sie ist auch hörbar, und Choreograf*innen nutzen solche akustischen Körpersignale als dramaturgische Mittel. Ein Beispiel sind William Forsythes *breath scores*, die neben dem hörbaren Atem auch durch Stimme, Schritte, Bodenkontakte, Körper und Kleidung verursachte Geräusche beinhalten (Vass-Rhee 2010: 389). Akustische Ereignisse, die direkt durch die Körper der Tänzer*innen erzeugt werden, stehen dabei auf gleicher Ebene mit sichtbaren Bewegungen; in Kombination ergeben sie eine performative Intermodalität, mit der Forsythe insbesondere 2003 bis 2005 intensiv experimentierte. Freya Vass-Rhee, Kognitionswissenschaftlerin und Forsythes Dramaturgin, beschreibt dies so: »Forsythes intermodale Choreografien sind getanzte Musik, die den Tanz bis in die anderen, inneren Räume des Körpers ausdehnt und dies durch Gehör und Sehsinn übersetzt.« (2010: 410) Diese Praxis, so betont Vass-Rhee (2010:

394), ist extrem anspruchsvoll, sie fordert von Forsythes Tänzer*innen neben der Virtuosität der Bewegung auch eine Virtuosität der Wahrnehmung, die Verteilung ihrer Aufmerksamkeit zwischen inneren und äußeren Körperräumen und zwischen den eigenen Körperbewegungen und -geräuschen und denen der anderen. »Der Körper, der im Tanz so häufig still bleibt, darf hier ›für sich selbst sprechen‹ und tut dies auf seine eigene Weise«, so Vass-Rhee (2010: 410).

Da, wo der tanzende Körper »an sich« still bleibt, kann Bewegung mithilfe neuer Technologien von der visuellen in die auditive Domäne übersetzt oder als erweitertes audiovisuelles Ereignis inszeniert werden. In aktuellen multidisziplinären Projekten werden die Wirkungen digitaler Technologien im Tanz untersucht und die künstlerischen und technischen Potenziale dieser Verbindung ausgelotet, um neue Wege für die Gestaltung, Erforschung und Archivierung von Tanz zu entwickeln (Whatley 2014). Die Sonifikation bietet hier ein breites Spektrum von Möglichkeiten: Bewegungsdaten, die mittels optischer Motion Capture-Systeme oder direkt am Körper befestigter Sensoren erhoben werden, können in Echtzeit in akustische Signale oder Klänge umgesetzt werden (Niewiadomski et al. 2019). Dabei liegt die Herausforderung in der Wahl der passenden »Übersetzung« – was soll sonifiziert werden, zu welchem Zweck, und wie? Welche Aspekte der Bewegung von Interesse sind und wie sie sich anhören sollen, hängt von den Adressaten und der Funktion der Sonifikation ab. Sie kann als künstlerisches Medium Klangkompositionen aus Körperbewegung schaffen, als Analysewerkzeug ausgewählte Merkmale der Bewegung in den Vordergrund stellen, oder im Sinne eines akustischen Feedbacks das Lernen und Training von Bewegungsabläufen im Tanz unterstützen (Großhauser et al. 2012). Sie kann aber auch zur Unterstützung der nicht-visuellen Kommunikation zwischen Tänzer*innen beitragen. Katan (2016) berichtet von einem Workshop mit Tänzer*innen mit Sehbeeinträchtigung, in dem die Sonifikation der Bewegung als Mittel der Kommunikation untersucht wurde. In dieser Studie gaben alle Tänzer*innen an, dass ihnen das Kontrollieren von Klang durch Bewegung Spaß machte und sie zum Ausprobieren von Neuem inspirierte, dass es jedoch nicht zum besseren Verständnis der Bewegungen oder zur Verständigung untereinander beitrug.

Tanz in Worte fassen

Für die Audiodeskription ist der Tanz möglicherweise die schwierigste Disziplin – anders als bei der bildenden Kunst sind die Kunstwerke flüchtig und ständig in Bewegung, anders als bei Film und Schauspiel sind sie nahezu durchgehend nonverbal. Ein Hauptproblem entsteht durch die zeitliche Struktur des Tanzes als dynamische, ephemere Kunst: was das menschliche Auge in Millisekunden erfasst, lässt sich mit Worten in wesentlich längerer Zeit oft nur unzulänglich beschreiben. Bei der Audiodeskription von Tanz geht es darum, zu filtern und auszuwählen, was relevant ist und welche Detailfülle angemessen ist – hier konkurrieren die Präzision und Reichhaltigkeit der Beschreibung mit der zeitlichen Passung zum Fluss von Bewegungen, Handlung und Musik. Mehr noch, viele Inhalte, die der Tanz vermittelt, sind nicht deklarativ und konkret, sondern emotional, assoziativ und metaphorisch. Gerade solche Inhalte sind jedoch in der Audiodeskription nicht leicht zu vermitteln, denn die Sprache soll hier sachlich, objektiv und wertungsfrei bleiben, sie soll informieren, was zu sehen ist, ohne dies zu interpretieren. Es bleibt fraglich, ob eine solche Beschreibung dem Tanz gerecht werden kann. Eleanor Margolies (2015) fordert, dass Audiodeskriptor*innen für Tanz ähnlich geschult sein sollten wie Übersetzer*innen von Lyrik, deren Aufgabe es ist, nicht nur konkrete semantische Inhalte zu vermitteln, sondern die ästhetischen Aspekte der Sprache, ihren Klang und Rhythmus und die assoziativen Bilder, die beim Lesen erzeugt werden. Kompensation und Reduktion, so Margolies (2015), beinhalte immer einen Verlust, könne aber hin und wieder auch gelungen und metaphorisch sein.

Die Schriftstellerin und Literaturwissenschaftlerin Georgina Kleege verlor bereits als Kind ihre Sehfähigkeit, schloss jedoch ihre Ausbildung im Modernen Tanz an der Martha Graham School in New York ab. Audiodeskription sieht Kleege (2014) als generell problematisch an, und das Diktum, dass die Deskription nicht subjektiv, emotional und wertend sein darf, empfindet sie als wenig sinnvoll. Sie bezweifelt, dass Worte, die ein Kunstwerk beschreiben, ein Bild vor dem geistigen Auge einer blinden Person heraufbeschwören können, welches dann Gegenstand einer unabhängigen persönlichen ästhetischen Bewertung sein kann – sie bezweifelt sogar, selbst so etwas wie ein »geistiges Auge« zu haben (2014: 8). Kleege vergleicht die Audiodeskription von Tanz mit der Tanzkritik, die gerade persönliche Eindrücke und Wertungen sowie eine kompetente fachliche Einordnung vermitteln

soll und die somit eher das individuelle Erleben des Stückes als seine sachliche Beschreibung zum Inhalt hat. Kleege postuliert, dass ein persönlich gefärbter Text über eine Tanzproduktion, geschrieben mit Kompetenz und Leidenschaft für den Tanz, das nicht-sehende Publikum stärker anspricht als eine betont emotionslose Beschreibung der dargestellten Handlungen. Letztendlich stellt Kleege (2014: 11) jedoch die Frage, ob Sprache generell ein geeignetes Medium sein kann, um nicht-sehenden Menschen Tanz zu vermitteln, und fragt: »Wenn Worte das Problem sind, kann Tanz durch andere Modalitäten erlebt werden, die einem blinden Publikum ein unmittelbareres Erleben ermöglichen?«

Tanz fühlen

Bei einer Touchtour haben die Teilnehmenden Gelegenheit, vor der Vorstellung den Bühnenraum zu begehen, wichtige Objekte, Requisiten und Kostüme zu betasten, eventuell auch den Tänzer*innen zu begegnen, mit ihnen zu reden, ihre Stimmen zu hören, ihnen die Hand zu geben. Ergänzt werden solche vorbereitenden Touren in manchen Fällen durch das Angebot, einfache Bewegungsfolgen aus der Choreografie selbst durch Beschreibung und haptische Führung auszuprobieren und zu lernen. Während eine Touchtour zeigen kann, wie sich der Raum, das Bühnenbild, Kostüme und Requisiten und vielleicht einzelne Bewegungen anfühlen, vermittelt sie wenig von den Eindrücken, die das sehende Publikum während der Tanzdarbietung erlebt. Die »on-stage«-Perspektive, die eigentlich die der Tänzer*innen ist, kann auch für Sehende interessant und bereichernd sein, sie ist jedoch nur bedingt geeignet, Nicht-Sehenden und Sehenden auf vergleichbarer Ebene das ästhetische Erleben von Tanz zu ermöglichen. Letzteres war das Ziel der Choreografin Victoria Marks: eine Choreografie zu schaffen, die weder visuelle noch sprachliche Information benötigt, sondern die primär auf Berührung als vermittelnde Sinnesmodalität beruht und die somit für sehende und nicht-sehende Menschen gleichermaßen zugänglich sein sollte (Kleege 2014). Durch Berührungen wurden Teilnehmer*innen in kurze, sich wiederholende Bewegungsfolgen einbezogen, wobei die Tanzpartner*innen wechselten. Ziel der Choreografin war dabei, die Grenze zwischen Publikum und Künstler*innen durchlässig zu machen und die durch taktile und kinästhetische Informationen vermittelten Lernprozesse und die mit ihnen

verbundenen emotionalen Reaktionen in den Fokus zu stellen. Kleege (2014) beschreibt, dass sie als Teilnehmerin vor allem die verschiedenen Qualitäten der wechselnden Tanzpartner*innen intensiv wahrgenommen habe und dass das Lernen durch das gemeinsame Ausführen der sich wiederholenden Bewegungen in ihr eine positive, freudige Spannung erzeugt habe, die sie an ihr Tanzstudium erinnerte. Sie fügt jedoch hinzu, dass nicht alle Teilnehmer*innen die körperliche Nähe und die Situation des Berührt- und Bewegtwerdens als angenehm erlebten. Generell, so reflektiert sie, weckte die Situation der Berührung und gemeinsamen Bewegung stark emotional gefärbte Erinnerungen und war so in mehrfachem Sinn »berührend«.

Tanz als nicht-visuelles, multisensorisches Erlebnis

Piet Devos, der wie Georgina Kleege als Kind erblindet ist, jedoch zunächst keine besondere Affinität zum Tanz hatte, beschreibt in einem Essay seine Erfahrungen mit zwei Tanzproduktionen (Devos 2018), die er auf Einladung von zwei Tanzkünstlerinnen erlebt hat: *NEWS* (2007), ein von Deborah Hay choreografiertes Solo ohne Musik, getanzt von Bettina Neuhaus, und Eline van Arks *De Onzichtbare Danser* (2013-2015), das ausschließlich für ein nicht-sehendes Publikum choreografiert wurde. Beide Tanzproduktionen erlebt der Autor als intensive multisensorische Erfahrungen, die nicht nur sein Denken über den Tanz maßgeblich beeinflussen, sondern auch über die mögliche Rolle eines nicht-sehenden Publikums als Adressaten und Ideengeber. Während der Vorstellung von *NEWS* hört der Autor die Fußschritte der Tänzerin, das Rascheln ihrer Kleidung, ihren Atem, ihre Stimme, Flüstern und vogelähnliche Schreie. Das körperliche Erleben von Klang, Raum und der Präsenz und Bewegung der Tänzerin formen sich zu einer intensiven ästhetischen Erfahrung des Einbezogeneins. Das Erlebte beschreibt Devos (2018: Abs. 9) als »unkonventionellen Dialog«, die Bewegungen der Tänzerin rufen in seiner Vorstellung überraschende akustische Figuren und geometrische Muster hervor, die den gesamten Raum neu formen. »*NEWS*«, so resümiert Devos (2018: Abs. 11), »hat mir die Fluidität körperlicher Formen und Kategorien bewusster gemacht – eine fundamentale Unbeständigkeit, die durch das visuelle, nicht-körperliche Denken normalerweise verborgen bleibt«. Mehr noch, diese unmittelbaren Sinneswahrnehmungen wecken starke Emotionen und rufen unmittelbare körperliche Reaktionen hervor

wie Lachen, Aufschrecken oder das Mitfühlen von vermeintlichen Schmerzen, und schließlich das Bedürfnis, die Hand auszustrecken und die Tänzerin zu berühren.

Noch einen Schritt weiter geht die Choreografin Eline Van Ark mit einem Projekt, das Devos (2018: Abs. 2) als »choreografisches Experiment« bezeichnet: der Entwicklung einer nicht-visuellen Choreografie. Während der ersten Proben zu *De Onzichtbare Danser* (2013) hatte Van Ark blinde Gäste als »Hör-Expert*innen« eingeladen, um von ihnen zu erfahren, welche Aktionen der Tänzerin sie akustisch ansprechend fanden und welche nicht. Van Ark nutzte so die Sehbeeinträchtigung ihrer Gäste als »positive Resource« für den choreografischen Prozess, als Quelle spezieller Erfahrung sensorischer Praxis. Während einer Serie von offenen Proben, zu denen auch Devos eingeladen war, experimentierte Van Ark mit räumlichen Arrangements der Stühle sowie mit der Frequenz, Art und Intensität der Berührungen durch die Tänzerin Aïda Guirro Salinas. Bei der schließlich gewählten Version saß das Publikum im Kreis um die Tänzerin, mit einem freien Platz für die Auf- und Abgänge. Van Ark entschied sich gegen direkte körperliche Berührungen, jedoch für ein Spiel mit der Wahrnehmung von Nähe, vermittelt durch subtile Geräusche und Luftzug, Schritte, Bewegung und Atem. Eine besondere Rolle spielte bei dieser nicht-visuellen Choreografie die Wiederholung akustischer Muster, die den Zuhörenden erlaubte, bereits Gehörtes wiederzuerkennen und mit Bedeutung zu füllen. Als besonders beeindruckend erlebte Devos die Entwicklung einer gemeinsamen multisensorischen, nicht-visuellen Ästhetik innerhalb des Probenpublikums, das aus Personen mit und ohne Sehbeeinträchtigung bestand, wobei die Sehenden die Proben mit verbundenen Augen erlebten. Devos (2018: Abstract) resümiert: »Blindheit verleiht dem Tanztheater eine intensive affektive sensorische Reichhaltigkeit, die sich vom Formalismus und der distanzierten Beurteilung eines konventionelleren, primär visuellen Zugangs zum Tanz abhebt.«

Fazit

Tanz-Expertise beinhaltet verschiedene Arten von Erfahrung: die motorische durch eigenes Training, die perzeptive durch das häufige Erleben von Tanzproduktionen aus der Publikumperspektive, und die konzeptuelle, durch den Erwerb von Wissen über den Tanz und seine Kulturgeschichte

(Orgs et al. 2018). Personen mit von der Norm abweichenden Körpern und Sinnessystemen haben zu mindestens einem dieser Aspekte einen ganz eigenen Zugang. Tanz-Expert*innen wie Georgina Kleege, die als blinde ausgebildete Tänzerin über eine bemerkenswerte Doppel-Expertise verfügt, können wertvolle Einblicke in die nicht-visuelle Erlebenswelt des Tanzes vermitteln, als multisensorisch orientierte Akzente für kreative Prozesse. Ein offener und informierter Dialog zwischen Tanzschaffenden und einem nicht-sehenden Tanzpublikum trägt dazu bei, den Tanz auf immer neue Weise mit allen Sinnen erfahrbar zu machen, und kann so neue Maßstäbe für eine unmittelbar erlebbare Ästhetik setzen.

Literatur

- Bläsing, Bettina/Calvo-Merino, Beatriz/Cross, Emily/Jola, Corinne/Honisch, Juliane/Stevens, Catherine (2012): Neurocognitive Control in Dance Perception and Performance, in: *Acta Psychologica*, Jg. 139 Nr. 2, S. 300-308. <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2011.12.005>
- Boucher, Marc (2004): Kinetic Synaesthesia: Experiencing Dance in Multimedia Scenographies, in: *Contemporary Aesthetics*, Jg. 2 Nr. 1, S. 13.
- Braun, Sabine (2008): Audiodescription research: state of the art and beyond, in: *Translation studies in the new millennium*, Jg. 6, S. 14-30.
- Devos, Piet (2018): Dancing beyond sight: How blindness shakes up the senses of dance, in: *Disability Studies Quarterly*, Jg. 38 Nr. 3. <https://doi.org/10.18061/dsq.v38i3.6473>
- Großhauser, Tobias/Bläsing, Bettina/Spieth, Corinna/Hermann, Thomas (2012): Wearable sensor-based real-time sonification of motion and foot pressure in dance teaching and training, in: *Journal of the Audio Engineering Society*, Jg. 60 Nr. 7/8, S. 580-589. www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=16369
- Katan, Simon (2016): Using Interactive Machine Learning to Sonify Visually Impaired Dancers' Movement, in: *Proceedings of the 3rd International Symposium on Movement and Computing*, S. 1-4. <https://doi.org/10.1145/2948910.2948960>
- Kennel, Christian/Pizzera, Alexandra (2016): Auditory Action Perception, in: Markus Raab/Babett Lobinger/Sven Hoffmann/Alexandra Pizzera/Sylvain Laborde (Hg.), *Performance Psychology. Perception, Action, Cognition*,

- and Emotion*, Academic Press, S. 235-251. <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-803377-7.00015-6>
- Kleege, Georgina (2014): What does Dance do, and who says so? Some Thoughts on blind Access to Dance Performance, in: *British Journal of Visual Impairment*, Jg. 32 Nr. 1, S. 7-13. <https://doi.org/10.1177/0264619613512568>
- Margolies, Eleanor (2015): Going to Hear a Dance: On Audio Describing, in: *Performance Research*, Jg. 20 Nr. 6, S. 17-23. <https://doi.org/10.1080/13528165.2015.1111044>
- Niewiadomski, Radosław/Mancini, Maurizio/Cera, Andrea/Piana, Stefano/Canepa, Corrado/Camurri, Antonio (2019): Does embodied Training improve the Recognition of mid-level expressive Movement Qualities Sonification? in: *Journal of Multimodal User Interfaces*, Jg. 13, S. 191-203. <https://doi.org/10.1007/s12193-018-0284-0>
- Orgs, Guido/Calvo-Merino, Beatriz/Cross, Emily (2018): Knowing Dance or knowing how to dance? Sources of Expertise in aesthetic Appreciation of human Movement, in: Bettina Bläsing/Martin Puttke/Thomas Schack (Hg.), *The Neurocognition of Dance – Mind, Movement and Motor Skills*. London: Psychology Press, S. 238-257.
- Orgs, Guido/Caspersen, Dana/Haggard, Patrick (2016): You move, I watch, it matters: Aesthetic communication in Dance, in: Sukhvinder S. Obhi/Emily Cross (Hg), *Shared representations: Sensorimotor foundations of social Life*. Cambridge University Press, S. 627-654. <https://doi.org/10.1017/CBO978110727935310.1017/CBO978110727935310.1017/CBO978110727935310.1017/CBO978110727935310.1017/CBO978110727935310.1017/CBO978110727935310>
- Reason, Matthew/Reynolds, Dee (2010): Kinesthesia, Empathy, and related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of watching Dance, in: *Dance Research Journal*, Jg. 42 Nr. 2, S. 49-75. <https://doi.org/10.1017/S0149767700001030>
- Trehub, Sandra/Becker, Judith/Morley, Iain (2015): Cross-cultural Perspectives on Music and Musicality, in: *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 370(1664), 20140096. <https://doi.org/10.1098/rstb.2014.0096>
- Vass-Rhee, Freya (2010): Auditory Turn: William Forsythe's vocal Choreography, in: *Dance Chronicle*, Jg. 33 Nr. 3, S. 388-413. <https://doi.org/10.1080/01472526.2010.517495>

Whatley, Sarah (2014): Digital Inscriptions and the dancing Body: Expanding Territories through and with the Archive, in: *Choreographic Practices*, Jg. 5 Nr. 1, S. 121-138.

Whittenburg, Zachary (2019): How Can Blind and Partially Sighted Audiences Get a Complete Dance Experience? in: *Dance Magazine* [online] <https://www.dancemagazine.com/how-can-blind-and-partially-sighted-audiences-get-a-complete-dance-experience-2640405546.html> [19.09.2019]

Situiertes Wissen und Berührung

Eine (Auto)Ethnografie im zeitgenössischen Tanz

Anna Chwialkowska

Ich performte meinen Zeitungspapierkörper und war gerade dabei, sehr langsam die Ferse des rechten Fußes auf dem Boden abzusetzen, als sich mir der Trainer näherte und die Unterseite dieses Fußes berührte. Zunächst versuchte ich, diese sanfte Berührung mit den Fingern als Stimulus anzunehmen und meinen Fuß davon beeinflussen zu lassen. Doch seine Finger verharrten an gleicher Stelle. Die Berührung war in ihrer Intensität nicht unangenehm – ihre Dauer aber verunsicherte mich: So sehr ich auch dachte, meinen Fuß nun aufgeweckt zu haben, gab mir die anhaltende Berührung zu verstehen: »Irgendetwas machst du falsch.« Da ich mich in meiner Bewegung nicht von der Berührung aufhalten lassen wollte, bewegte ich meinen Fuß weiter Richtung Fußboden, wodurch ich begann, die Hand des Trainers unter meinem Fuß langsam zu zerdrücken. Ich hoffte, damit seine Berührung zu beenden, doch davon ließ er sich nicht beirren. Beinahe hätte ich seine Hand gewaltsam zerquetscht, bis er sie schließlich doch zurückzog.

Körperwissen im Tanz

Dieses Beispiel verdeutlicht, wie der Trainer eines *Body Weather*-Workshops, an dem ich im Sommer 2018 teilgenommen habe, versucht, mir über seine Berührung etwas zu kommunizieren, das als »taktil-kinästhetische Kommunikation« beschrieben werden kann (Quinten 2016: 42). Susanne Quinten definiert damit Kommunikation durch Berührung: »Tanzende tauschen im direkten Körperkontakt Informationen aus, was wiederum auf das motorische System des berührten Körpers Auswirkungen haben kann«. (2016: 40) Diese Überlegungen basieren auf einem außersprachlichen Verständnis von Körperwissen, das sowohl »in« als auch »aus« dem Körper agiert. Es

beschreibt nonverbale Prozesse der Wissensgenerierung, welches über den leiblichen Zugang zur Welt entsteht. Im Tanz geht man davon aus, dass der Körper in der Bewegung Erlerntes speichert. Bei wiederholten Bewegungserfahrungen entwickelt sich eine unbewusste Systematisierung dieses Wissens, welches ständig erneuert und erweitert wird, bis es sich zu einem Körpergedächtnis entwickelt. Körperwissen im Tanz ist Speichermedium von Gefühlen, Emotionen und kulturellen Ideen (Brandstetter 2016; Keller/Meuser 2011; Klinge 2008). Körperwissen kann über Berührung transferiert werden, sie dient als Informationsträger.

Das obige Beispiel zeugt jedoch eher von einer taktil-kinästhetischen »Misskommunikation«. Die Information, die mir der Trainer übertrug und die sich auf meinen Körper auswirken sollte, löste einen subjektiven Konflikt aus, da ich annahm, dieser Berührung nicht angemessen zu antworten, denn sonst, so folgerte ich, wäre die Berührung viel kürzer ausgefallen. Anscheinend hatte die Reaktion meines Körpers oder mein Körperwissen nicht ausgereicht, um das Ziel des Trainers zu erreichen.

In der korrigierenden Berührung des Trainers während des Workshops wird jedoch vielmehr als nur ein »Missstand« in unseren Körpern kommuniziert. Auch die Hierarchisierung der Positionen der Akteure einer Berührung werden ersichtlich, die Legitimierung einer Berührung sowie Konstruktion von Gender – wie man an den unterschiedlichen Berührungsqualitäten ablesen kann, wenn er sanft meinen Fuß berührt oder – in einer anderen Situation – einen männlichen Teilnehmer brachial zu Boden drückt. In der Situiertheit der Berührung verschalten sich non-verbale Prozesse gesellschaftlicher Übereinkünfte mit dem materiellen Körper. Bereits angelegtes Wissen wird in einer ungewohnten Situation rekonfiguriert und neues Erfahrungswissen entsteht in materiell-hierarchischer Verortung.

TanzEthnografie

In meiner ethnografischen Arbeit möchte ich zeitgenössischen Tanz aus einer teilnehmenden und beobachtenden Perspektive erforschen und Einblicke in nonverbale Prozesse von Wissensgenerierung und die Rolle von Körperwissen im Tanz erhalten. So ergänze ich gängige tanzwissenschaftliche Analysen um eine Perspektive, die nah an der tatsächlichen tanzforschenden Praxis bleibt und auch die dazugehörigen soziale Dimensionen betrachtet.

Damit schließe ich an die Arbeit von Tanzwissenschaftler*innen und Tänzer*innen an, die seit den 1960/70er Jahren proklamieren, dass man Tanz in ethnografischen Untersuchungen nur gerecht werden kann, wenn der eigene Körper sich damit auseinandergesetzt hat.¹ Ich möchte ein Konzept zur Analyse der Wissensentstehung im zeitgenössischen Tanz vorschlagen, welches den Begriff des Körperwissens erweitern kann.

Situieretes Wissen

Donna Haraways Konzept des *Situierten Wissens* (1995, engl.: *Situated Knowledges* 1988) kann man insgesamt als ein feministisches Programm verstehen, das ursprünglich als ein Gegenentwurf zu Forschungsmethoden und -haltung der Naturwissenschaften, insbesondere der Biologie, dienen sollte. Haraway kritisiert den Anspruch der Naturwissenschaften, objektive Wissenschaft zu betreiben, also Fakten zu generieren, die unbestreitbar sind: Wissenschaftler (meist Männer) produzieren dabei von der Mehrheitsgesellschaft anerkanntes Wissen, welches aus einer vermeintlich neutralen Position geschrieben wurde und vernachlässigen dabei, dass auch sie aus einem bestimmten Kontext, einer bestimmten Perspektive und Motivation schreiben, die sie erst dazu verleitet, genau dieses Wissen in die Welt zu setzen. Haraway beanstandet, dass eine solche Objektivität und Standpunktlosigkeit Wissen produziert, das von menschlichen Körpern losgelöst ist (Haraway 1995).

Sie schlägt daher vor, auch Objekte und Körper in den Konstruktionsprozess von Wissen zu integrieren. Wissen wird demnach nicht allein durch sprachlich vermittelte Handlungen und Praktiken produziert. Objekte und Körper sind ihrer Ansicht nach performative und generative Wissensobjekte, die ihrerseits neue Körper und Bedeutungen produzieren. Damit greift Haraway poststrukturalistische Theorien auf und holt den Körper zurück in die Identitätsforschung: Körper sind niemals nur diskursiv – sie besitzen ihre eigene Dichte und Massivität. Hier ergibt sich eine Verquickung der materiellen und der Bedeutungsebene, welche Haraway mit dem Adjektiv »materiell-semiotisch« bezeichnet (1995: 96). Körper sind demnach materiell-

1 Siehe hierzu Novack 1990; eine Zusammenfassung von ethnografischen Arbeiten im Tanz findet sich u.a. bei Thomas 2003 oder Hardt 2020.

semiotische Produzent*innen von Wissen, beziehungsweise »Erzeugungsknoten« (1995: 96), die sich in sozialen Interaktionen materialisieren.

Ein weiterer zentraler Punkt in Haraways Konzept ist die spezifische Verortung (*situatedness*) der Wissensproduzent*innen zueinander und in der Welt, die sie als heterogenen und von Machtbeziehungen durchzogenen Raum versteht. Haraway plädiert für einen partiellen Wissensbegriff, der sich der patriarchalen Vorstellung des »einen wahren Wortes« widersetzt und den sie »verkörperte Objektivität« (Haraway 1995: 80) nennt.² Sie steht damit für eine Wissenschaft, die mit Körpern geschrieben wird und sich ihrer Situierung und spezifischen (auch körperlichen) Position in der Gesellschaft und im historischen Kontext immer bewusst ist und Verantwortung für ihre Wissensgenerierung übernimmt (1995).

In meiner zweiwöchigen (auto)ethnografischen Feldforschung in einem tanzkünstlerisch forschenden Workshop in Berlin im Sommer 2018 erprobte ich die Zusammenführung beider Konzepte und ging der Frage nach: Welche Implikationen hat das Anwenden von Situiertem Wissen auf Berührung als nonverbale, wissensgenerierende Praxis in tanzkünstlerischen Kontexten? Und was bedeutet dies für das Konzept des Körperwissens?

Feld und Methoden

Mein Feld bestand aus einem vierzehntägigen *Body Weather*-Workshop in Berlin. *Body Weather* ist eine Trainingsmethode, die in den 1980/90er Jahren aus dem Butoh entstanden ist, basierend auf einer Gemeinschaft, die sich auf einer Trainingsfarm in Japan um den Choreografen und Performer Min Tanaka formierte. Wie im Butoh, arbeitet man im *Body Weather* stark mit der Verkörperung von Bildern. Das dynamische *Morning Training*, welches oft an die Grenzen körperlicher Belastung geht und eine bessere Rezeptivität des Körpers und der Sinne intendiert, ist wichtiger Bestandteil der Praxis. Darüber hinaus wird im *Body Weather* mit konkreten materiellen Stimuli gearbeitet, anstatt wie im Butoh in erster Linie mit mentaler Vorstellungskraft. Partnerarbeit und gezielte Berührungen oder Übungen im Freien dienen dem Ziel, einen »omni-zentralen Körper« zu trainieren (Fuller 2014: 199).

2 Interessant an Haraways Theoriebildung ist, dass sie tradiertes Vokabular verwendet, wie den Begriff der Objektivität, an dem sie damit trotz aller Kritik festhält.

Der Zugang zum Workshop wurde durch unterschiedliche Barrieren erschwert und exkludierte die Teilnahme bestimmter Personen: Der Workshop inklusive Morgentraining kostete 255 €. Zudem gab es keinen Fahrstuhl zum Raum und das Morning Training setzte eine gewisse Fitness voraus. Eine weitere Barriere ist die nötige kulturelle Vorbildung, um sich vom abstrakten Vokabular der Workshop-Ankündigung angesprochen zu fühlen. Insgesamt kann man also sagen, dass sich der Workshop an ein bestimmtes Publikum richtete, welches aus dem tänzerischen Kontext kommt, über ausreichende finanzielle Mittel verfügt, sowie einen nach konventionellen Maßstäben gesunden Körper besitzt.

Während meiner Forschung schrieb ich spontane Feldnotizen, fertigte Feldberichte an, nahm Audioaufnahmen von Gesprächen und Diskussionen während des Workshops auf und führte individuelle Interviews. Meine partial-perspektivischen Empfindungen prägen meine Ergebnisse, da ich das Feld, das ich beobachtete, mit meinem Körper und meinen Gedanken mitkonstituierte. Gleichzeitig konnte ich so auf verschiedene sensorische Stimuli reagieren und am eigenen Leib untersuchen, in welchen non-verbalen, verkörperten und reflexiven Momenten ich zu einer Erkenntnis kam.

Die Berührung in meiner Feldforschung fand jedoch eine mächtige Begleitung, nämlich eine, gegen die sich das Forschungsvorhaben ursprünglich richtete: die verbale Sprache. Denn nonverbale Praxen machten nur etwa die Hälfte der Zeit des Workshops aus: Der Trainer forderte uns dazu auf, nach Übungen assoziative Gedanken niederzuschreiben oder nach Partnerübungen über das Geschehene zu diskutieren. Die Partner- und Gruppengespräche im Workshop waren meist sehr persönlich und emotional und zeigten besonders deutlich, dass das mit Bewegungsrecherche verbundene Verbalisieren und Reflektieren gerade durch die Erfahrung von Bewegungen möglich ist.

Felderfahrungen

Stimulation und Korrektur

Sowohl im *Morning Training* als auch im Workshop wurde geradezu ständig berührt. Wir lernten einige intendierte Arten der Berührung, welche in Partnerarbeit unter anderem der Stimulation von bestimmten Körperstellen dienen sollten. Der Trainer implementierte so eine Art »Berührungsvokabu-

lar«, welches wir wie ein Handwerk in unterschiedlichen Partnerübungen nutzen sollten. In der Praxis erwies sich dieses Handwerk gleichzeitig als präzise und unklar. Die Grenzen zwischen stimulierenden Berührungen und Berührungen, die korrigierend wirken sollten, war fließend, wie bereits das obige Beispiel gezeigt hat.

Grenzen der Berührung

Neben den Berührungsqualitäten der Stimulation und Korrektur erfuhr ich auch Grenzen von Berührung: In einer Berührungsübung, die sich im Gehen vollzog, wurde die Definition von Berührung selbst in Frage gestellt. Meine Partnerin Chloe³ stand hinter mir, während ich die Augen geschlossen hielt. Sobald ich eine Berührung auf meinem Rücken spürte, sollte ich mich in Gang setzen und stehen bleiben, wenn ich die Berührung nicht mehr wahrnahm. Es fiel mir unerwartet schwer, die Berührung genau zu identifizieren – ich konnte nie mit hundertprozentiger Sicherheit sagen, ob mich Chloes Hand berührte oder nicht. In einem Moment spürte ich Chloes Hand so sicher auf meinem Rücken, dass ich durch den Raum losmarschierte, bis ich fast gegen die Musikanlage gelaufen wäre. Ich öffnete meine Augen, drehte mich um und Chloe stand mit der ausgestreckten Hand etwa fünf Meter von mir entfernt.

Diese Übung zeigte mir, wie unklar es ist, wann eine Berührung beginnt und wann sie aufhört, wie subjektiv die Wahrnehmung der Berührung ist, wie lange Berührung noch auf unserer Haut nachhallt oder wie lange unsere Haut sich nach der Berührung noch an sie erinnert, aber auch: wie schwer es ist, »nur ein bisschen« zu berühren, wie sehr andere, nicht-menschliche Entitäten noch in der zwischenmenschlichen Berührung mitspielen (z.B. Kleidung), die möglicherweise aber doch noch menschlich sind (etwa Schweiß). Die Übung zeigte uns somit auch die Unklarheit unserer eigenen körperlichen Grenzen.

Berührungsgrenzen

Gegenteiliges erfuhr ich in der Übung *heavy touch*, die im Zweierteam mit einer aktiven und einer passiven Person stattfand. Die passive Person lag auf dem Boden. Die aktive Person modifizierte langsam eine bestimmte Körper-

3 Die Namen der Workshop-Teilnehmenden wurden anonymisiert.

stelle des*r passiven Partners*in, beispielsweise durch ein langes Drücken oder durch eine Verdrehung. Dieses Drücken oder Verdrehen intensivierte die aktive Person so lange, bis die am Boden liegende Person »enough« sagte. Daraufhin hielt die aktive Person ihre Berührung kurz an und ließ anschließend langsam von ihr ab. Als passive Person fiel mir im ersten Teil der Übung auf, wie wenig ich über die Schmerzgrenzen meines Körpers wusste. Marek, mein Partner in dieser Übung, äußerte sich in unserem anschließenden Partnergespräch dazu:

[...] I feel that normally in these touch exercises, there's no way to say »enough« – I don't do it, I don't put the border. So, it's very important for me to have the chance to say no. I very much enjoyed it about this exercise to make your own decision.

Mareks Aussage deutet darauf hin, dass er die Möglichkeiten der eigenen Grenzsetzung in anderen Berührungsübungen im zeitgenössischen Tanz vermisst. Er hatte ein zehnmonatiges intensives Ausbildungsprogramm für zeitgenössische Tänzer*innen und Performer*innen absolviert. Anscheinend hatte er dort selten (oder nie?) die Handlungsmacht erteilt bekommen, eine Berührung zu beenden. Mareks Aussage machte mir klar, wie wenig wir in zeitgenössischen Tanzpraxen die Chance bekommen, »Stopp« zu rufen und unsere Grenzen besonders in der Berührung mit jemand anderem klar zu machen. Selbst wenn uns eine Berührung unangenehm ist, kann es dazu kommen, dass wir sie im Raum des zeitgenössischen Tanzes zulassen.

Dieses Dilemma wurde auch in einer Berührung deutlich, die sich zwischen den Teilnehmenden des Workshops Anastasia und Thomás ereignete. Anastasia tanzt schon seit ihrer Kindheit und hat jahrelange tanzpädagogische Erfahrung, Thomás ist erst vor kurzen zu Körperarbeit und Tanz gekommen. In einer Stimulationsübung berührte er ihr Gesäß auf eine Weise, die ihr unangenehm war, wie sich in einem späteren Privatgespräch mit ihr herausstellte. Ihr Körperwissen wurde in der Situation insofern deutlich, als sie der Berührung wortlos auswich. In diesem Fall sind Anastasias und Thomás' Körper aktive Produzent*innen eines spezifischen situierten Wissens. Ihren Körpern ist eine sozialhistorische, machtbefindliche Situiertheit eingeschrieben, die durch die Berührung aufgedeckt und gleichzeitig konstruiert wird.

Berührung als materiell-diskursive Praxis

Diese Beispiele zu Berührungen, ihren Kontexten und Konsequenzen vereinen in ihrer Komplexität die Aspekte und Erkenntnisse, die ich während des ganzen Workshops über und mit der Erfahrung von Berührungen sammelte. Die Beziehungen und Strukturen, die aus Berührungen hervorgehen, umfassen Gender-Dichotomien, Körperwissen, Professionalität und Nicht-professionalität, verbale und nonverbale Kommunikation, also zentrale Ebenen gesellschaftlicher und individueller Grenzaushandlungen.

Deswegen möchte ich Haraways Begriff materiell-semiotischer Körper um Karen Barads Konzept der »materiell-diskursiven Praxen« erweitern (Barad 2007: 146). Berührung als materiell-diskursive Praxis erzeugt demnach bedeutungsvolle Differenzen und Phänomene, deren Teil sie gleichzeitig ist. Beispielsweise ist sie Ursprung körperlicher Grenzen: Wenn ich dich berühre, stelle ich einen Unterschied zwischen dir und mir her, aber ich kann dich nur berühren, weil es bereits einen Unterschied zwischen dir und mir gibt. Berührung generiert und ist gleichzeitig Teil von Wissen. Berührungen können niemals vollständig aus ihrer spezifischen, materiell-diskursiven Situiertheit gelöst werden (Egert 2016). Vielmehr ist Berührung eine Art Bündelung von materiellen Räumlichkeiten, Praxen und Körpern des zeitgenössischen Tanzes, durch die sich theoretische Bezüge, Körperwissen, politische Entscheidungen sowie unterschiedliche Bedeutungen – sogar über die Tanzpraxis hinaus – materialisieren. Deswegen plädiere ich dafür, Berührung in der zeitgenössischen Tanzforschung als eine materiell-diskursive Praxis zu verstehen, welche Situiertes Wissen hervorbringt.

Fazit

1) Wenn auch eine umfangreiche Auseinandersetzung mit dem Konzept des Körperwissens im Tanz hier nicht erfolgen konnte, so war es mir möglich, dem Begriff durch meine Feldforschung mit Situiertem Wissen und Berührung noch weitere Schichten an »Wissen« als Reflexion von sozialen Strukturen hinzufügen. Berührung findet im Tanz stets in einem gesellschaftlichen Raum situiert statt und ist immer auch von gesellschaftlichen Normen und Diskursen strukturiert. In Berührungen sind (vor allem vergeschlecht-

lichte) Diskurse und Machtverhältnisse eingeschrieben, diese werden durch Berührungen aber auch produziert.

2) Außerdem möchte ich gegen eine tanzwissenschaftliche Analyse von Wissensentstehung entlang der begrifflichen Dichotomie verbal/non-verbal argumentieren. Tanzende sind immer in eine sprachlich vermögende Gesellschaft eingebettet. Die Betrachtung der allein non-verbalen Dimension des Körpers verfällt alten Dichotomien, die Ethnolog*innen bereits in den 1970er Jahren aufzubrechen versuchten (Thomas 2003). Wenn in der Tanzforschung über nonverbales Wissen oder nonverbale Kommunikation gesprochen wird, wird die tatsächliche Praxis ignoriert. Anhand der Beispiele, die ich in meiner Feldforschung durch die Linse der Berührung betrachtete, wird deutlich: *Der Körper im Tanz ist sowohl materiell als auch sprachlich (diskursiv) konstituiert und äußert sich auch so*. Deswegen meine ich, dass die Betrachtung tanzkünstlerischer Forschungsprozesse als materiell-diskursive Praxen die Tanzforschung aus den oben genannten Dichotomien herauslösen könnte.

3) Diese Betrachtung verpflichtet gleichzeitig dazu, Verantwortung für Wissensentstehung und -transfer im Zusammenhang mit Berührung zu übernehmen. Dies gilt besonders für Grenzziehungen. Grenzen der Berührung existieren. Und sie existieren auch im Tanz, wenn eine machtprivilegierte Person Berührung ausnutzt und ihre Dominanz in der Aushandlung markiert. Situieretes Wissen erlaubt den Wissenschaften – aber auch der Praxis, über bestehende Kategorien kritisch nachzudenken und das generierte Wissen in strukturellen Zusammenhängen zu analysieren.

Das Konzept des Körperwissens verschiebt den Lokus von Wissen aus dem menschlichen Gehirn in den Körper und eröffnet neue Perspektiven gegenüber einem immer noch vorherrschenden Verständnis objektiven Wissens. Dabei sollte jedoch die beschriebene Machtkomponente berücksichtigt werden. Denn Anastasias Körperwissen und ihre Reaktion sind nicht nur eine Darstellung des Erfahrungswertes ihres Körpers, sie sind auch Resultat patriarchaler Gesellschaftsstrukturen.

Deswegen muss in der zeitgenössischen Tanzpraxis zu Beginn jedes Workshops ein geschützter Raum etabliert werden, wozu der*die Trainer*in verpflichtet ist. Unter Umständen muss dieser Raum eben erst verbal-sprachlich konstruiert werden, damit man sich darin frei mit der Materie bewegen kann.

Literatur

- Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University Press.
- Brandstetter, Gabriele (2016): Körperwissen im Tanz – Bewegung und Übertragung, in: *Paragrana*, Jg. 25 Nr. 1, S. 327-332.
- Egert, Gerko (2016): *Berührungen. Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld: transcript.
- Fuller, Zack (2014): Seeds of an anti-hierarchic ideal: summer training at Body Weather Farm, in: *Theatre, Dance and Performance Training*, Jg. 5 Nr. 2, S. 197-203.
- Haraway, Donna (1995): Situiertes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive, in: Carmen Hammer/Immanuel Stieß (Hg.), *Donna Haraway, Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 73-97.
- Hardt, Yvonne (2020): Resourcing/searching dance technique and education. Developing a praxeological methodology, in: Helen Thomas/Stacey Prickett (Hg.), *The Routledge Companion to Dance Studies*, London/New York: Routledge, S. 44-55.
- Keller, Reiner/Meuser, Michael (2011): Wissen des Körpers – Wissen vom Körper. Körper- und wissenssoziologische Erkundungen, in: Reiner Keller/Michael Meuser (Hg.), *Körperwissen. Über die Renaissance des Körperlichen*, Wiesbaden: VS, S. 9-30.
- Klinge, Antje (2008): *Körperwissen – Eine vernachlässigte Dimension*, (Habil. Ruhr-Universität Bochum) Bonn, [online] www.sportwissenschaft.rub.de/mam/spopaed/downloads/habil_schrift.pdf [26.4.2020]
- Novack, Cynthia J. (1990): *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison, WS: University of Wisconsin Press.
- Quinten, Susanne (2016): Kinästhetische Kommunikation und Intermediale Wissenstransformation als Forschungsmethoden in tanzkünstlerischen Kontexten, in: Susanne Quinten/Stephanie Schroedter (Hg.), *Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis* (=Jahrbuch Tanzforschung, Bd. 26), Bielefeld: transcript, S. 37-47.
- Thomas, Helen (2003): *The Body, Dance, and Cultural Theory*, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Sinnhaftigkeit in fluiden Zeiten

Künstlerische Recherche zur Relation zwischen Sinneswahrnehmung und Bewegungsqualität

Karin Hermes

Einführung

Der folgende Text reflektiert eine Lecture Demonstration, welche Schnittstellen zwischen Tanzpraxis und Tanztheorie aufzuzeigen suchte. Die tanzpraktischen Elemente werden im folgenden Text nicht beschrieben, der Text fokussiert stattdessen auf die inhaltlichen Zusammenhänge zwischen Sinneswahrnehmungen und Bewegungsqualitäten. Damit wird ein Referenzraster dargestellt, um über Zusammenhänge zwischen historischen Werken und dem aktuellen Tanzschaffen zu reflektieren. Dass diese Relationen komplex sind, wenn sich tänzerisch bewegt wird, ist ebenso einfach nachzuvollziehen, wie dass dem folgenden Text ohne die tänzerischen Darstellungen ein Standbein fehlt. Nun bitte ich Sie, liebe Leserinnen und Leser, dieses Standbein in ihrer Vorstellung zu ergänzen, denn ich hoffe, dass es mir gelingt, Sie mitzunehmen auf die Spurensuche in die Vergangenheit, um schließlich in der Gegenwart anzukommen.

Orientierung in fluiden Zeiten

In Momenten des praktischen Tanzes brauchen wir unterschiedliche Referenzraster, um Choreografien in Tanz umzusetzen. Wenn wir schnelle Drehbewegungen ausführen oder in einem Ensemble einen Kanon tanzen, ist es offensichtlich, dass wir dafür geklärte Bezüge und Relationen brauchen, anderenfalls würden wir das Gleichgewicht verlieren oder unsere Einsätze

verpassen. Ebenso brauchen wir Referenzraster, wenn Sinneswahrnehmungen in Zusammenhänge von Bewegungsqualitäten, historischem Werkverständnis und aktuellem Tanzschaffen gestellt werden (Lepecki 2007; Burt 2003).

Insbesondere an Schnittstellen zwischen Tanztheorie und Tanzpraxis ist die Klärung, welche Referenzraster genutzt werden, notwendig, denn nur mit geklärten Referenzsystemen habe wir jene Orientierung, die für die Einordnung unserer Wahrnehmung notwendig ist. Der Begriff Orientierung bezieht sich auf die Schlussfolgerungen von *La Production de l'espace* von Henri Lefebvre (1974). In diesen Schlussfolgerungen thematisiert Lefebvre die Problematik der Orientierung in der sich damals etablierenden Postmoderne. Die Frage der Orientierung hat bis heute nichts an Brisanz verloren. Susan Sontag setzt sich in ihrem Buch *Against Interpretation* mit Herausforderungen und Risiken auseinander, wenn nonverbale Kunst in Sprache übertragen wird und damit Bedeutungszusammenhänge verbalisiert werden (Sontag 1961). Auch die Schnittstellen zwischen Tanzkunst und Tanzwissenschaft erfordern Übersetzungsprozesse zwischen Nonverbalem und Verbalem. Diese Prozesse sind Interpretationen, die subjektive Entscheidungen voraussetzen, kritisch hinterfragt werden müssen und stets Chancen und Risiken beinhalten. Im besten Fall öffnen sie neue Räume und Erkenntnisse. In ihrem Essay *Selbstüberraschung: Improvisation im Tanz* bezieht sich Gabriele Brandstetter (2010) auf Sontag. Sie beantwortet darin die Frage, ob die Freiheit des Betrachters Muster zu erkennen – oder wiederzuerkennen – virtuell grenzenlos ist, mit »Ja und Nein. Es gibt kein richtig oder falsch im Assoziationsfeld, in der Interpretationsfläche, in der Rezeptions-Responsivität des Betrachters.« (Brandstetter 2010: 195)

Wir haben alle die Berechtigung, unsere subjektiven Erfahrungen zu gestalten und in unseren Diskurs über die Bedeutung der Sinnhaftigkeit, der Sens(e)ation, in Kunst und Wissenschaft zu integrieren.

Bewegungsqualitäten in den Systemen Effort Shape und Eukinetik

Stephan Brinkmann (2013) schreibt in seiner Dissertationsschrift *Bewegung erinnern: Gedächtnisformen des Tanzes*, dass die Proben im Studio, das gemeinsame Suchen und Erarbeiten wesentlich seien. Das gemeinsame Su-

chen sei ein zentraler Aspekt, der die Entwicklung des Modernen Tanzes in Deutschland grundlegend prägte. Experimente und Theorien von Rudolf Laban legten ein Fundament dafür. Dieses gemeinsame Suchen bedeutet hier zunächst, dass wir uns vergegenwärtigen, dass Labans Ideen in unterschiedliche Richtungen emergierten und sich seine Theorien seither in unzähligen Verästelungen weiterentwickelten. In meinem Beitrag beziehe ich mich auf die Systeme Effort Shape und Eukinetik innerhalb der Tanznotationstheorie der Kinetographie Laban sowie der Labanotation. Effort Shape ist ein Analyse- und Notationssystem, um »die Qualität und den Ausdruck einer Bewegung zu erfassen« (Hutchinson 1947: 12).

Effort Shape basiert auf der Annahme, dass jede Bewegung aus unterschiedlichen Qualitäten besteht. Diese Qualitäten sind leicht, schwer, direkt, indirekt, frei im Fluss (flüssig), komprimiert im Fluss (kompakt), zeitlich im Legato (verbunden) oder im Staccato (unterteilt). Vereinfacht formuliert erfasst Effort Shape die Art und Weise, wie eine Bewegung ausgeführt wird, ausgedrückt durch ein System von Adjektiven. Die Bewegung in ihrer Form, Koordination oder Raumorientierung kann durch Effort Shape nicht erfasst werden. Die inneren Impulse, aus welchen Bewegungen entstehen, konstituieren Effort (Snell 1929).¹ Analysen der inneren Impulse werden auch als Dynamik, der Unterscheidung zwischen qualitativen und quantitativen Aspekten der Rhythmen der Bewegung oder der Muskelspannung, erfasst (Maletic 1987). Effort Shape wird primär zur Bewegungsanalyse genutzt, wurde von unterschiedlichen Tanzschaffenden aus Labans Theorien entwickelt und wird im Index des International Council of Kinetographie Laban detailliert dargestellt (Rowe/Venable/van Zile 1993).

1 Laban experimentierte mit dem Bewegungsantrieb, um die Grundlagen einer freien Tanztechnik zu entwickeln (Laban 1975). Der Begriff »Antrieb« wird gegenwärtig im deutschen Sprachraum in der Laban-Bartenieff Bewegungsanalyse sowie in Labanstudien benutzt. Die Notationssysteme Kinetographie Laban und Labanotation brauchen den Begriff Bewegungsantrieb nicht, sondern basieren auf dem Zeichensystem des Effort Shape. Der Begriff »Antrieb« ist erklärungsbedürftig. Ich benutze ihn hier nicht.

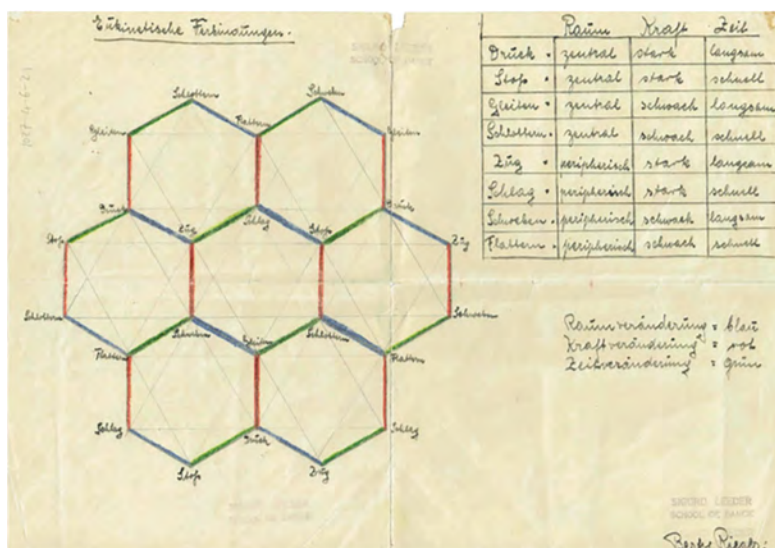


Abb. 1: Eukinetische Verbindungen. Undatiert. Fonds Sigurd Leeder, SAPA, Lausanne

Die Eukinetik diente als Theorie der Bewegungsdynamik, wurde aber auch als Ausdruckslehre verstanden (Jeschke 2003). Die Eukinetik basiert auf acht Bewegungsqualitäten, welche durch das Zusammenspiel von Zeit, Körper und Raum variieren und dadurch die Dynamik bestimmen. Mit dem Aufbruch in die Moderne experimentierten Rudolf Laban, Kurt Jooss und Sigurd Leeder mit der Choreutik und der Eukinetik. Claudia Fleischle-Braun (2018) kontextualisiert das Fach Eukinetik als Teil des Curriculums der Jooss-Leeder-School of Dance in Dartington Hall (England) und schreibt »Eukinetics: Practical studies covering the entire sphere of dance expression. Enriching and clarifying the expression-content of movement. Cultivation of perfect presentation.« (Fleischle-Braun 2018: 6) Im Curriculum der Sigurd Leeder School London wird Eukinetik etwas abweichend wie folgt erklärt: »Eukinetics: Practical studies covering the entire sphere of dance expression from rhythmic and dynamic aspects.« (2018: 9) In Chile und später in der Schweiz gehört Eukinetik zum allgemeinen Tanzunterricht (2018), wird aber nicht mehr begrifflich erweitert oder neu gefasst (Grete Müller 2001).

Die Auseinandersetzung mit den Entwicklungen der Eukinetik ist bedeutsam geblieben, insbesondere in der Auseinandersetzung mit dem Be-

wegungsausdruck und den Bewegungsqualitäten. Aktuell werden vitale und energetische Aspekte im Tanz verhandelt als Kriterien der Orientierung und Kategorisierung (Leigh Foster 2019), die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu Theorien des Effort Shape und der Eukinetik werden jedoch nicht untersucht.

Spurensuche anhand von Tanzpartituren

Die Spurensuche nach der Darstellung von eukinetischen Angaben in den Tanzpartituren von Sigurd Leeder zeigt, dass die Eukinetik in den Partituren nicht aufgeschrieben wurde. *March 70* ist ein Beispiel aus über 50 Partituren von Sigurd Leeder, welche keine eukinetischen Hinweise enthält, obwohl *March 70* eine »eukinetische Etude« ist in »firm peripheral and central qualities« (Leeder Tanzpartitur *March 70*, 1931). Im folgenden Bild zeigen die Balken die Bereiche der Partitur, welche normalerweise Angaben der Bewegungsqualitäten enthalten. Es ist sichtbar, dass keine Angaben notiert wurden, die Balken zeigen Leerräume.

Im Werk von Kurt Jooss ist ersichtlich, dass die Bewegungsdynamik häufig kontrastierend eingesetzt wird, um Bedeutungen zu vermitteln, welche mit rhythmisch-musikalischer Komplexität verbunden wird. Jeschke nutzt dafür den Begriff »Multilayered Structure« (2003: 21). Ein Beispiel für diese Komplexität ist die Überlagerung von ternären und binären Zeitstrukturen, die simultan in den Bein- und Oberkörperbewegungen ausgeführt werden. Das Hauptmotiv des Solos des Todes im *Der grüne Tisch* sowie der Überlagerung der Gruppenchoreografien des Charleston und die Musette in der 3. Szene von *Grossstadt* sind zwei berühmte Beispiele dafür (Litbury 2000). In der Partitur *Der grüne Tisch* wurden 1977 in den Notationsbearbeitungen von Mariel Topaz, Charlotte Wile und Gretchen Schumacher teilweise Bewegungsqualitäten anhand des Effort Shape Systems hinzugefügt. Diese Ergänzungen reichen jedoch nicht aus, um anhand der Notationen die immanenten bewegungsqualitativen Strukturen zu erkennen und dadurch zu einer stilistischen und tanztechnischen Interpretation zu gelangen.

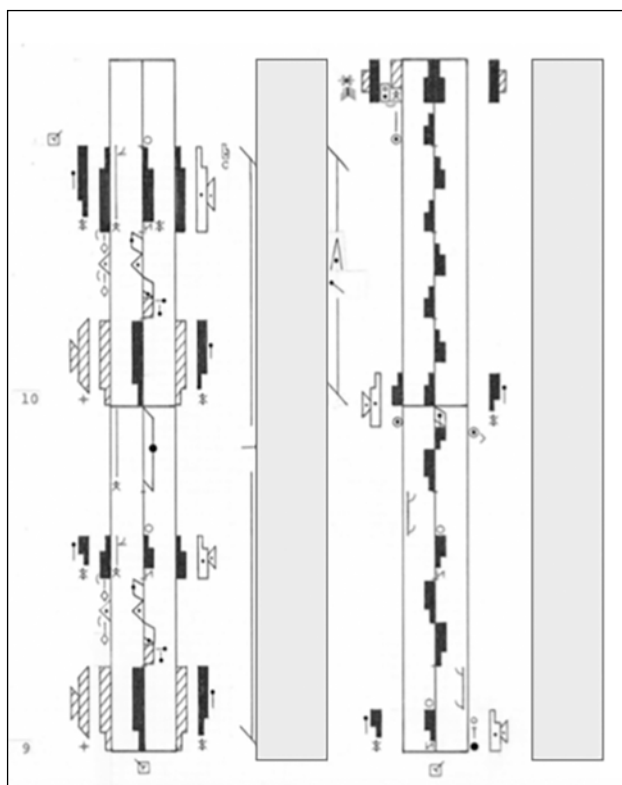


Abb. 2: Ausschnitt Tanzpartitur March 70, eine eukinetische Etude (1931). Fonds Sigurd Leeder, SAPA, Lausanne

Über die Gründe der häufigen Absenz von Bewegungsqualitäten in den Partituren bestehen unterschiedliche Annahmen. Möglicherweise führte die eurozentrische Weltsicht der damaligen Zeit zur Annahme, dass die künstlerische Dimension der Choreografien zeitlos gültig sei und dementsprechend keiner weiteren Erklärung bedürfe. Möglicherweise galt auch die Annahme, dass die Tänzerinnen und Tänzer selbstverständlich ihre Sinneswahrnehmungen mit den Bewegungsqualitäten koppeln, um zu einer entsprechenden Interpretation zu gelangen. Es ist auch denkbar, dass die Notationsexperten annahmen, dass sich die Bewegungsqualität aus der Choreutik erschließt, welche im Notationssystem der Kinetographie Laban erfasst wird.

Sinneswahrnehmungen und Bewegungsqualitäten

Sinneswahrnehmungen sind bedeutsam für Bewegungsqualitäten. Mehr noch: Bewegungsqualitäten erfordern Sinneswahrnehmungen. In der Tanzpraxis sind Bewegungsqualitäten stets mit propriozeptiven Wahrnehmungen verknüpft. Komplexe Bewegungsabläufe erfordern die hochkomplexe Koordination von Sinneswahrnehmungen und Bewegungsausführungen. Dieses Zusammenspiel zeigt sich in der Interpretation, der prozessorientierten Ästhetik und der Rezeption, der rezeptionsorientierten Ästhetik, aus unterschiedlichen Blickwinkeln und führt zur Frage, wie die subjektive Komponente von Sinneswahrnehmungen und Bewegungsqualitäten einzuordnen und zu vermitteln ist.

Reflektiere ich mein professionelles Bühnentanzengagement der letzten Jahrzehnte, gelange ich zum Schluss: Es geht grundsätzlich um Übertragungsprozesse. In der Tanzpraxis sind es physische Interaktionen, welche sich anhand der Konditionierung durch entsprechende Tanztechniken zwischen Bewegungsstrukturen, -inhalten und -qualitäten orientieren. Konkret bedeutet dies, dass die ausführende Tänzerin stets die Methoden ihrer jeweiligen Zeit und Kultur nutzt, dass sie sich beispielsweise auf tanztechnische Aspekte konzentriert wie Gewichtsverlagerungen oder Bewegungsinitiierungen, welche für den Rezipierenden meist nicht erkennbar sind. Je nach Choreografie und deren Interpretationsansprüche werden auch Empfindungszustände oder innere Bilder und Vorstellungen genutzt, um Bewegungsqualitäten auszuführen. Abstrahiert formuliert bedeutet dies, dass Bewegungsqualitäten situativ mit entsprechenden Sinneswahrnehmungen verknüpft werden. Sie resultieren stets im räumlich-zeitlichen Zusammenspiel der jeweiligen Bewegung im aktuellen Bewegungsfluss sowie ihrer Spannung und Dynamik (Cébron 2017).

Embodiment

Im zeitgenössischen Tanz wird in Prozessen der Interpretation zunehmend der Ausdruck Embodiment benutzt. Insbesondere in historischen Re-Interpretationen, aber auch in der historischen Tanzforschung sind die Einsichten über das Embodiment bedeutsam. Das Konzept des Embodiment stammt aus der neueren Kognitionswissenschaft und basiert auf der Er-

kenntnis, dass Bewusstsein einen Körper benötigt, also eine physikalische Interaktion voraussetzt (Barret 2011). Leitend ist der Gedanke, dass Bewusstsein in einem lebendigen Körper geschieht und damit ein Grundlagenproblem thematisiert: Das Verhältnis von Körper, Leib und Seele. Die Frage, wie der Zusammenhang von Körper, Leib und Seele interpretiert werden soll, ist ungeklärt. Im Konzept des Embodiment ist mit Leib der lebendige, mit Sinneswahrnehmungen der erlebte und gelebte (eigene) Körper gemeint, in Unterscheidung zum physischen Körper, der das Objekt naturwissenschaftlicher Untersuchung sein kann. Im Tanz ist diese durch den Leib gegebene Einheit von körperlicher und sinnlicher Erfahrung relevant, wobei deren Unterscheidung sowohl für den praktischen Tanz als auch für die Tanznotation anspruchsvoll ist. In der Tanznotation wird primär der physische Körper erfasst, sowohl in prä- als auch deskriptiver Hinsicht (van Zile 1999). In der Terminologie des Embodiment gesprochen, wird in der Notation der Leib auf den Körper reduziert. Dies hat Folgen für die Re-Interpretation, die mich hier vor allem interessiert. Im ersten Arbeitsschritt einer Re-Interpretation geht es um die Dechiffage, die Entzifferung, also darum, entsprechend dem Konzept von Embodiment, den Körper der Notation wieder als gelebten, wahrnehmenden (eigenen) Leib zu verstehen.

Schauen wir uns ein Beispiel anhand des vorher gezeigten Partiturausschnitts *March 70* an: Wenn die Zeichen der Notation in die tänzerische Ausführung übertragen werden, sehen wir in der Partiturspalte rechts eine Rückwärtsbewegung auf der Diagonale. Diese ist rhythmisch strukturiert. Es ist einfach nachzuvollziehen, dass die Ausführung zunächst Konzentration auf die räumlich-zeitliche Koordination erfordert. Anschließend folgt der Einbezug der Sinneswahrnehmung des Tanzenden, damit er zu seiner eigenen Interpretation findet. Anders ausgedrückt bedeutet dies, dass die Re-Interpretation in der praktischen Auseinandersetzung des Tanzenden mit dem Niedergeschriebenen erfolgt. In solchen Prozessen sensibilisiert das Konzept von Embodiment für das Zusammenspiel von Sinneswahrnehmung und Körper, denn sobald es um das Erfassen von Sinneswahrnehmungen geht, welche tanztechnische Aspekte integriert, öffnet sich ein Dickicht an Konditionierungen und Prägunen. Im Tanzstudio lernen, üben, proben oder experimentieren wir. Diese Handlungen und die dazugehörigen Sinneswahrnehmungen sind mit Sozialisationsprozessen verwoben und werden im Körpergedächtnis gespeichert. Wehren (2016) behandelt diese Zusammenhänge in ihrem Artikel *Der denkende Körper*. Die Sensorik, die

dazu führt, dass wir Bewegungen speichern und abrufen können, wird in der Physiologie als »Propriozeption« oder Tiefensensibilität bezeichnet. Das Konzept Embodiment kann unterstützen, um zwischen subjektiven und objektiven Kriterien, zwischen den Erfahrungen, Speicherungen und Präzungen im eigenen Leib und den Beobachtungen eines (anderen) Körpers zu unterscheiden.

Was geschieht, wenn wir Tanznotation nicht nur lesen, sondern interpretieren wollen? Die Notation nach Laban ist ein analytisches, also abstraktes System. Um vom Lesen zum Verstehen zu gelangen, müssen aufgrund der notierten Zeichen propriozeptive und kinästhetische Sinneswahrnehmungen abgerufen und mit Hilfe der eigenen Vorstellungskraft tänzerisch interpretiert werden. Dieser Prozess ist verständlicherweise grundlegend anders, als wenn Re-Interpretationsprozesse konservativ verlaufen, d.h., oral oder bildhaft bestimmt sind. Bildhafte Übertragungen gehen von Leib zu Leib, oder anders formuliert, von subjektiver Erfahrung in subjektive Interpretation. Die Notation nach Laban, die Abstraktion erfordert, konfrontiert zwangsläufig mit der Differenz vom notierten Werk und dessen eigener Aneignung, bzw. Interpretation.

Zusammenfassend können wir feststellen, dass Embodiment hilfreich für das Verstehen von Schnittstellen zwischen Theorie und Praxis ist. Embodiment erfordert, die kognitive Prozessorientierung in die Probenarbeit miteinzubeziehen. Dies wiederum verlangt Übersetzungen, die wiederum Orientierung bedingen sowie Referenzsysteme und die Fähigkeit zu unterscheiden, aber dennoch die Sinneswahrnehmungen zu integrieren.

Zum Schluss

Die Spurensuche in der Vergangenheit ermöglicht, die aktuellen Gegebenheiten in den Fluss der Zeit einzuordnen und sich in der kulturellen Entwicklung zu positionieren. Die Spurensuche zeigt auch, dass das Kulturerbe Tanz lebendig ist, auch wenn es nicht oder nur teilweise sichtbar ist. Re-Interpretationen historischer Tanzwerke erfordern die Auseinandersetzung an Schnittstellen zwischen Tanzpraxis und Tanztheorie. Wenn anhand von Tanzpartituren re-interpretiert wird, kann ein Diskurs geführt werden, der zwischen Werkstrukturen und Re-Interpretation unterscheidet. Im Rahmen solcher Arbeitsprozesse sind künstlerische Entscheidungen weg-

weisend. Mein Beitrag endet mit einem persönlichen Plädoyer für ein Verständnis von Tanz, das durch die Sinneserfahrung konstituiert wird und das Konzept des Embodiment integriert.

Erlaube einen Fokus, habe nicht den Anspruch auf Vollständigkeit, diese ist eine Illusion! Gestehe ein: Künstlerische Qualität im Tanz kann historisch nie vollständig sein! Anders formuliert: Unser Körper ist immer in der Gegenwart.

Erlaube ein zirkuläres »Zeitverständnis« (Lightman 1993: 6) und spinne Visionen! Damit fallen Argumentationen von »alt« und »neu« weg. Auch Wertungen wie »gefallen« oder »nicht gefallen« erübrigen sich. Die wertfreie Resonanz verschiedener Rezeptions- und Assoziationsfelder ermöglichen das Öffnen neuer Räume und fordern zu Neuorientierung heraus.

Spiele mit Annahmen, denn es gibt nicht eine Wahrheit! Erinnerungen verformen sich. Die Geschichte besteht aus Fakten und Legenden. Sei aber präzise, genau und ehrlich, sowohl in der Bewegung als auch in der Sprache!

Sei authentisch! Tänzerisch impliziert immer auch körperlich. Authentisch können wir in Bezug auf unseren künstlerischen Prozess sein. Tanzhistorisch bleibt immer ein »garstiger Graben« (Lessing 1777: 36) zwischen dem Damals und dem Heute. Deshalb fokussiere auf die ehrliche künstlerische Suche und die methodisch fundierte Forschung!

Beanspruche Zeit für qualitative Prozesse, integriere Sinneswahrnehmungen und Subjektivität! Sei aber gleichzeitig differenziert, indem du historische Fakten und Werkstrukturen untersuchst und möglich objektiv zu erkennen versuchst!

Sei dir bewusst, dass Tanz nicht eine rein physische Angelegenheit ist, sondern eine Kunstform, die Kognitives, Emotionales, Physisches und Energetisches miteinander verbindet und damit die Gesellschaft bereichert!

Sei bewusst, dass Bewegungsqualitäten immer Sinneswahrnehmungen implizieren! Handlungsfelder schaffen Integration und kultivieren differenzierte propriozeptive Wahrnehmung. Bewegungsqualitäten sind nicht vollständig fassbar und sind für jede Interpretation bzw. Re-Interpretation, jede Kreation bzw. Re-Kreation stets neu eine Herausforderung.

Die Spurensuche zum Aufbruch der Moderne hinterlässt in mir eine tiefe Dankbarkeit, denn durch die zeitliche und kulturelle Distanz wird klar, dass der Anspruch an Qualität bedeutet, dass wir uns praktisch und theoretisch mit Sinneswahrnehmungen auseinandersetzen. Damit bilden wir Referenzsysteme, an denen wir uns heute orientieren können. Die Aus-

einandersetzung mit Werken der Tanzgeschichte ermöglicht ein eurozentristisches Weltbild der Vergangenheit aufzudecken, die Wucht der kollektiven Geschichte zu erkennen und in Abgrenzung dazu neue Visionen zu entwickeln. Die neuen Visionen können unterschiedlich und vielfältig sein, aber wenn sie die Sinneswahrnehmung in die Welt des künstlerischen und wissenschaftlichen Tanzschaffens integrieren, folgen sie derselben Motivation: Sie gestalten unsere Welt wertvoll!

Literatur

- Barrett, Louise (2011): *Beyond the Brain, How Body and Environment Shape Animal and Human Minds*, Princeton: University Press.
- Brandstetter, Gabriele (2010): Selbst-Überraschung: Improvisation im Tanz, in: Hans-Friedrich Bormann/Gabriele Brandstetter/Annemarie Matzke (Hg.), *Improvisieren, Paradoxien des Unvorhersehbaren*, Bielefeld: transcript, S. 183-199.
- Brinkmann, Stephan (2013): *Bewegung erinnern: Gedächtnisformen des Tanzes*, Bielefeld: transcript.
- Burt, Ramsay (2003): Memory, Repetition and Critical Intervention: The Politics of Historical Reference in Recent European Dance Performance, in: *Performance Research*, Jg. 8 Nr. 2, S. 34-41.
- Cébron, Jean (2017): Das Wesen der Bewegung, Studienmaterial nach der Theorie von Rudolph von Laban, in: *Programmheft Symposium Folkwang Tanz*, 13.-15. Oktober 2017, Folkwang Universität der Künste, S. 22-23.
- Fleischle-Braun, Claudia (2018): Das tanzpädagogische Konzept von Sigurd Leeder und seine transnationale Verbreitung, [online] https://www.deutsches-tanzarchiv.de/fileadmin/user_upload/www.tanz_archiv-koeln.de/Tanzwissenschaft_online/Ausgaben_der_Zeitschrift_TANZWISSENSCHAFT/SL_Tanzwissenschaft_Sigurd_Leeder.pdf [13.09.2019]
- Hutchinson, Ann (1954): *Labanotation, The System of Analysing and Recording Movement*, New York: Theatre Arts Books.
- Jeschke, Claudia (2003): Jooss's Wise Covenant with Death, in: Ann Hutchinson Guest/Anna Markard (Hg.), *Jooss, Kurt: The Green Table, The Labanotation Score, Text, Photographs, and Music*, New York, NY: Routledge, S. 19-25.
- Laban, Rudolf (1975): *Modern Educational Dance*, London: Macdonald & Evans Ltd.

- Lefebvre, Henri (1974): *La production de l'espace*, Paris: Editions Economica.
- Leigh Foster, Susan (2019): *Valuing dance. Commodities and Gifts in Motion*, New York, NY: Oxford University Press.
- Lepecki, André (2007): The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dance, in: *Dance Research Journal*, Jg. 42 Nr. 2, S. 28-48.
- Lessing, Gotthold Ephraim (1777): *Über den Beweis des Geistes und der Kraft*, in: Wilfried Barner (Hg.) (1989), *Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe*, Bd. 8: Werke 1774-1778, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag.
- Lightman, Alan, P. (1993): *Einstein's Dream*, New York, NYC: Pantheon Books.
- Litbury, Claire (Ed.) (2000): *Kurt Jooss: The Big City*, London: Dance Books.
- Maletic, Vera (1987): *Body – Space – Expression, The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*, Berlin, New York, Amsterdam: Mouton de Gruyter.
- Müller, Grete (2001): *Sigurd Leeder. Tänzer, Pädagoge und Choreograf; Leben und Werk*, Herisau: Appenzeller Medienhaus.
- Rowe, Sharon/Venable, Lucy/Van Zile, Judy (1993): *Index of Technical Matters and Technical and Non-Technical Papers from the Biennial Conferences of the International Council of Kinetography Laban*, Columbus, OH: ICKL Publication.
- Snell, Gertrud (1929): *Grundlagen einer Allgemeinen Tanzlehre: II. Choreologie, Schrifttanz*, Nr. II, S. 21-24.
- Sontag, Susan (1961): *Against Interpretation and Other Essays*, London: Penguin Books Ltd.
- Van Zile, Judy (1999): Capturing the Dance: Why and How?, in: Theresa J. Buckland (Ed.): *Dance in the Field, Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, London: MacMillan Press LTD, S. 85-99.
- Wehren, Julia (2016): *Körper als Archiv in Bewegung, Choreografie als historiografische Praxis*, Bielefeld: transcript.

Beyond Motor Imagery for Cognitive Choreography

Martina Morasso, Pietro Morasso

Choreography, as the art of creating and arranging dances, draws its name from two Greek words: *dance* and *write*. According to mythological tradition, the choreutic art was under protection of Terpsichore, one of the nine muses who were the daughters of Zeus and Mnemosine, the goddess of memory. Moreover, dance, as an artistic form of movement, was strongly linked to music (typically, icons of Terpsichore hold a musical instrument) as well as to poetry or story telling that were indeed a shared interest of all the sister-muses. Although dance and music are both performing arts which seem to vanish after a performance, the emphasis on *memory*, given by the name itself of the mother of arts, and the prescription of *writing*, inherent in the notion of dance-art (choreography), both highlight the need to associate the kinetics of the body with the flow of the mind that is the inner and hidden source of it.

In a general sense this is the fundamental reason for investigating the multi-faceted points of contacts between cognition and choreography, namely between neuroscience and performing arts. In a more specific sense one could focus on the challenge faced by choreography as a language for representing written record of dances, or dance notation, in analogy with the techniques invented for music notation.

Pros and Cons of Dance Notation

Many systems of dance notation have been invented, starting with the Beauchamp-Feuillet notation used for Baroque dance, which was organized along the path on the floor to be followed by the dancers. More recent systems have been developed in the twentieth century for movement notation in general, namely for recording and analyzing human movement in specific areas of

action, including dance. Labanotation or Kinetography Laban is the oldest one, developed by Rudolf Laban in the 1930's (Laban 1926): it uses abstract symbols to define different aspects of movements (Direction, Duration, Dynamic quality, Body part). The Benesh movement notation or choreology was developed by Joan and Rudolf Benesh in the late 1940's: it is based on a more visual form of notation and it uses five lines, representing the dancer's position as viewed from behind. The Eshkol-Wachman system was developed by Noa Eshkol and Abraham Wachman in the late 1950's: the body is represented as a stick figure and the position of those segments in three-dimensional space is characterized by a spherical coordinate system.

The pragmatic problem with such systems of dance notation is that few choreographers and even fewer dancers are literate in them. As currently practiced, dance notation is basically used only for recording, rather than creating and learning. These systems are rather static and with a poor 3D expressiveness; moreover, although they are focused on movements, they can only provide an approximated representation of movement. In a sense, the bottleneck, which has been encountered by all such methods, lies in the inadequacies of the medium: the piece of paper, which is quite adequate for hosting a novel or a music score, is obviously inadequate to support the kind of multidimensionality which characterizes motor performance. We may suggest that the multidimensionality of dance is similar to the structure of a Japanese garden, which can hide in a limited space an infinity of landscapes, as seen by different viewers. In contrast, the modern staff notation, which is used by musicians of many different genres throughout the world, has succeeded because it captures the basic elements of a musical composition: the staff acts as a framework upon which pitches are indicated by placing oval noteheads on the staff lines or between the lines. Moreover, the pitch of the oval musical noteheads can be modified by accidentals and the duration is shown with different note values (stemless hollow oval, hollow rectangle etc.). Presently, the shaky tradition of movement notation is even challenged by new technological possibilities for the visual and digital representation of movement, including computer graphics and motion capture systems, capable to store the rotation patterns of all the joints and the trajectories in three-dimensional space of the different body parts. However, the use of digital technologies may come with a price-tag: the risk of hiding the (choreotic) message behind an attractive but distractive technological *envelope* without

succeeding to solve the basic problem of developing an appropriate language of movement understanding and dance creating.

On the other hand we should also take into account that, well aware of the limitations of the movement notation system that was tagged with his name, Rudolf Laban focused as well on holistic methods for the analysis of movement (Laban Movement Analysis) that include four main *external* aspects (*Body, Space, Time, Shape*) as well as an *internal* element characterized as *Effort*. In any case, Laban himself stressed that he had no method and had no wish to be presented as having one: he served as a guide for his students, suggesting ideas that they should work from, but he did not explicitly direct his students, neither did he tell them how to perform, nor what quality to adopt while performing. This kind of approach is well expressed by one of his best known students, Mary Wigman: "Laban had the extraordinary quality of setting you free artistically, enabling you to find your own roots, and thus stabilized, to discover your own potentialities, to develop your own technique and your individual style of dancing." (Wigman 1973: 35) Rather a vivid spirit of enquiry is the main legacy associated with global metaphors formulated by Laban like the Icosahedron as the scaffolding of the kinesphere, related to a view of human movement as a continuous creation of fragments of crystalline forms. It is also worth mentioning the link of the thinking of Laban, choreographer and movement scientist, with two other contemporaries of him, active between the two world wars: the Russian neuroscientist Nikolai A. Bernstein and the American neuropsychologist Karl S. Lashley. The general view that became clear later on, after the independent investigations of such scientists, was that coordinating the complexity of actions, what can also be called *Synergy Formation*, the underlying control system has to deal with two typically contrasting requirements: the need to choose "one" from infinite possible solutions: Bernstein's Degrees of Freedom Problem and the need to choose "one solution" from an infinite palette of possible ways: Lashley's Principle of Motor Equivalence. It is the incommensurable complexity of synergy formation, in comparison with harmonic-melodic complexity of music, that does not allow any chance of success to dance notation methods focused on the coordination of all the degrees of freedom.

Dance and Cognition

What is the relevance of cognitive science for choreography, as an artistic, creative activity? This is a question that has been formulated by many people (Hagendoorn 2003; DeLahunta 2004; Morasso/Morasso 2017). The main issue, in order to escape from generic talk, is that cognitive science covers a very large area of topics from neuroscience to cybernetics. And for mainstream cognitive science, that focuses on the mind as an information processing system, the body is an extraneous bunch of bones and muscles separated from the mind. For a choreographer and a dancer the body is not only the medium but the message as well. More specifically, we are convinced that the type of cognition that is relevant for dance is *Embodied Cognition*. In short terms this implies the recognition of the deep dynamic unity and interaction between brain, body, mind, and environment. This is a general attitude that is at the same time monistic and dualistic and agrees as well with the general principles of biological autonomy advocated by Varela (Varela 1979) in the framework of enactivist theories. This implies the concept that the essence of cognition is the capacity to produce “smart and beautiful” actions, i.e. actions that are goal-directed and shaped by prospection (von Hoftsten 2008), following the natural tendency to continually predict the likely outcome of an action in order to update its execution for matching the final goal with the current path followed to reach it. The main idea is that our body, in all its aspects (sensory, motor, and body-environment interaction), shapes and organizes our mind, including high-level features (like memory, concepts, and categories) and abstract tasks (like reasoning, judgment, and previewing). This unitary formulation of the body-mind system is clearly opposed to various forms of dualism, from the old-fashioned Cartesian dualism to more recent theories like cognitivism and conventional artificial intelligence. In particular, embodied cognition is characterized by several features:

1. it is situated, in the sense that it is an online process, which takes place in the context of task-relevant sensorimotor information;
2. it is time pressured, i.e., it is constrained by the requirements of real-time interaction with the environment;
3. the environment is part of the cognitive system;
4. it is intrinsically action oriented and even “off-line cognition”, namely cognition without overt action, is bodily based.

From Motor Imagery to Motor Control: The Peter Pan's Shadow Metaphor

There is no doubt that motor imagery, as a mental process by which an individual rehearses a given action by simulating it mentally, is relevant for dancers. In sport training it has been adopted as an effective technique of mental practice of action; in neurological rehabilitation it may help stroke patients to recover some degree of volitional control of movement; in dance it has been used for supporting the imagination of actions shaped by external virtual objects. The underlying neurophysiological evidence is the strong similarity of brain activation patterns that characterize real (overt) movements and imagined (covert) movements. However, the link between overt and covert movements is much stronger. As a matter of fact, overt actions are a small portion of human movements: the great majority is covert and fulfills a multiplicity of functions such as anticipation, prediction, and organization of the flow of movements driven by a goal. A crucial contribution to this embodied cognitive framework is the Mental Simulation Theory by (Jeannerod 2001): it posits that cognitive motor processes such as motor imagery, movement observation, action planning, and verbalization share the same representations with motor execution and are implemented by running or animating an internal model of the Body Schema, in other words a kind of internal cinema where the brain is the puppeteer that pulls the strings of the animated body.

In a previous work (Morasso/Morasso 2017) a computational metaphor was proposed that is derived from the Mental Simulation Theory, namely the Peter Pan's Shadow Metaphor: Peter Pan's Shadow is a visualization of the Body Schema and its conscious animation is the engine for linking body and mind in dance performance. This is a view about synergy formation in motor control that has the purpose of answering the challenge posed by the previously mentioned Degrees of Freedom Problem: it is inspired by the Equilibrium Point Hypothesis (Feldman 1966) and, in particular, by its extension for including both overt and covert movements called Passive Motion Paradigm (Mohan/Bhat/Morasso 2019). The general idea of the PMP computational metaphor is that the multiple dynamic interactions that characterize any given task can be implemented as multiple superimposed force fields that collectively shape an energy function, whose equilibrium point drives the synergy formation process, coordinating the different body parts participating

to a task as a single integrated organism. These views about motor control and synergy formation are based on the concept that in order to understand whole body motion it is convenient to shift the emphasis from movement to the forces that drive it: movement is the consequence while force is the cause. What is gained by the brain in this manner is a drastic simplification of the control variables in analogy with the simplification of the task of a puppeteer who needs to pull a limited number of strings for animating a marionette. The modeling framework logically implied by this concept comprises a body-schema, as an internal model of the whole body, and a synergy formation mechanism that animates the Body Schema: Peter Pan and his shadow, i.e. the animated Body Schema.

This metaphor, in our view, captures the unitary nature of overt (real) and covert (imagined) actions: overt actions are just the tip of an iceberg, in the sense that they are the final result of a cognitive process of mental simulations aimed at testing the feasibility of potential actions, foreseeing the potential consequences in relation to oneself and others (in social contexts), composing strings of potential actions or recycling already experienced strings. The grounding for this open question is an emerging trend from motor neurosciences suggesting that “generation, simulation and understanding” of actions consistently engage a shared cortical network in the motor areas of the brain and overt movement is just the tip of the iceberg, recycled to enable the diversity of covert actions without movements.

Beyond Movement Notation in Choreography: From Embodied Cognition to Cognitive Choreography

In alternative to movement notation a completely different approach is exemplified by Tai Chi Chuan: although it deals with body movements, it is mainly focused on force in different senses. As a martial art, Tai Chi Chuan is the study of appropriate change in response to outside physical forces, the study of yielding and sticking to an incoming attack rather than attempting to meet it with opposing force; at a more abstract, cognitive level Tai Chi Chuan is a way to work directly with one's qi, or life force. Moreover, Tai Chi Chuan sequences (or forms) can be explained and memorized in a metaphorical manner by using action images, like “White Crane Spreads Its Wings”,

“Grasp Sparrow’s Tail” or “Wave Hands Like Clouds”, that imply a physical interaction, namely an exchange of force, with an external object.

The idea that motor imagery is a powerful tool for understanding and learning action sequences (Overby/Dunn 2011) is also present, specifically in the field of choreography, in the work with dance imagery initiated by Todd (1937) that later became known as *Ideokinesis* (Sweigard 1978). The *Improvisation Technologies* described by William Forsythe (Forsythe 1997) are another way to explode the Laban Kinesphere. According to this approach, the focus of the dancer’s action must be on the beginning rather than the end of a particular action. The initial state of mind incorporates a whole world of possibilities from which the specific unfolding of the action can take place as a consequence of a number of “distorting” force fields, in such a way to match/avoid/intrude/extrude points, lines, volumes of an expanding kinesphere.

The Peter Pan’s shadow metaphor is quite compatible with the Tai Chi Chuan mindset. The Peter Pan’s shadow is the action image, recalled from memory before carrying out the action, and the virtual forces springing out of the image are the driving agents for the actual movements performed by “Peter’s body”. The power and efficiency of this force-based language for expressing action sequences is demonstrated by the fact that million people in the world do not have difficulty to learn, memorize, and execute Tai Chi Chuan sequences (or forms) in contrast with the different movement notation systems. Again, we stress the point that the emphasis is not and must not be on the final shape of an action but on the initial visualizations, expectations, internal simulations that initiate and feed the action flow. Thus, a smart movement will naturally take advantage of the affordances (in the sense of J. J. Gibson) made available during the course of an action, naturally matching the forces at play in the unfolding environment. In this way, it is possible, on one side, to escape the rigidity of a predefined choreographic script and, on the other, to avoid the infinite but chaotic variability of unconstrained movements. Peter Pan’s shadow in a sense operates as a kind of *Gestalt* capable to attract the action to specific shapes but flexible enough to avoid them or escape from them if unexpected events occur. The dynamic interaction between Peter Pan’s shadow and Peter Pan’s body can achieve a balance between stabilization and destabilization.

The issue here is that choreography, as well as embodied cognition, is about composition of action sequences, and compositionality of action primitives is easier and more natural in terms of (a small set of) forces/drives than

of (a large set of elementary) movements. In summary, we suggest that by bringing together the Peter Pan's Shadow metaphor and the Tai Chi Chuan mindset we can produce a new approach to choreography, grounded on solid principles of embodied cognition.

References

- DeLahunta, Scott (2004): *Separate Spaces: some cognitive dimensions of movement. Species of Spaces* (a DIFFUSION eBook Series), London: Proboscis.
- Feldman, Anatol G. (1966): On the functional tuning of the nervous system in movement control or preservation of stationary pose. II. Adjustable parameters in muscles (article in Russian), in: *Biofizika*, Vol. 11 No. 3, pp. 498-508.
- Forsythe, William (1997): *Improvisation Technologies: A Tool for the Analytical Dance Eye*, Ostfildern: Hatje Cantz.
- Hagendoorn, Ivar (2003): Cognitive Dance Improvisation: How Study of the Motor System Can Inspire Dance (and Vice Versa), in: *Leonardo*, Vol. 36 No. 3, pp. 221-227.
- Jeannerod, Marc (2001): Neural simulation of action: a unifying mechanism for motor cognition, in: *NeuroImage*, Vol. 14, pp. S103-S109.
- Laban, Rudolf (1926): *Choreographie: Erstes Heft*. Jena: Eugen Diederichs.
- Mohan, Vishwanatan/Bhat, Ajaz A./Morasso, Pietro. (2019): Muscleless Motor synergies and actions without movements: From Motor neuroscience to cognitive robotics, in: *Physics of Life Reviews*, Vol. 30, pp. 89-111.
- Morasso, Pietro/Morasso, Martina (2017): From Embodied Cognition to Peter Pan's Shadow as a Metaphor for Cognitive Choreography. Brain, Body, Cognition, in: *Nova Science Publishers*, Vol. 7 No. 1, pp. 1-8.
- Overby, Lynette Y./Dunn, Jan (2011): The History and Research of Dance Imagery: Implications for Teachers, in: *IADMS Bulletin for Teachers*, Vol. 3 No.2, pp. 9-11.
- Swiegaard, Lulu (1978): *Human Movement Potential: Its Ideokinetic Facilitation*, New York: Dodd Mead & Company.
- Todd, Mabel E. (1937): *The thinking body*, New York: Paul B. Hoeber Inc. Reprint of 1937 Edition in 2017, Gouldsboro ME: Gestalt Journal Press.
- Wigman, Mary (1973) *The Mary Wigman book: Her Writings*, Middletown: Wesleyan University Press.

Immersion in/of the Skin

The Potential of the Skin in Creative Practice: Theoretical and Practical Perspectives

Virginie Roy

We seek to think *about* the skin, but also
to think *with* or *through* the skin.

(Ahmed/Stacey 2001: 16)

This contribution focuses on the potential of the skin, the skin's tactility, the skin's sense perception for creative pedagogical or choreographical processes and also the process of thinking or writing on the phenomenology of dance. The reflection is about how the skin accommodates a source and place for creation. This contribution describes the theoretical foundations of it and how methodologically the creative potential of the skin can be activated through physical experiences. It explores the benefits of working with the skin in order to deepen and extend the knowledge of movement, the generation of movement and to inquire into the dynamic quality of the skin.

The skin is permanently of interest in the context of human science, artistic research, but also for the broad public. Recently the Musée de l'Homme in Paris put on a significant exhibition *Dans ma Peau* (2019), where the public was invited to immerse themselves into it. In the remarkable choreographic piece from Jefta van Dinther *Dark Field Analysis* two Protagonists are dialoguing at the beginning of the piece about the skin, about a body without a skin, about getting under someone's skin. This ambiguity invites us as a public to dive into their body, through their skin, into their process, we wish to explore with them the movement on a kinesthetic level.¹

¹ Intentionally organic or psychological/psychosomatic illness related aspects of the skin such as dermatoses, skin surgery, skin cancer or skin pain due to the treatment of cancer,

The Skin is Movement

The skin is considered as the multi-permeable membrane between space, sphere and “is lived as both a boundary and a point of connection” (Ahmed/Stacey 2001: 2). The skin expands as well as between oneself and others. The skin is “an authentic extension exposed, entirely turned outside while also enveloping the inside, a sack crammed with rumblings and musty odors. Skin touches and lets itself be touched” (Nancy 2008: 159).

He or She, the skin, depending on the context, is seen as a surface, an interface, an envelope, and is a site where creativity takes place through perception and sensation. The pronoun *S/He* should be used because the skin in our context is almost an independent identity, an entity, with her/his own non-verbal language through tactility and the skin is recognized as being a living part of a symbiotic relationship with the rest of the body and the mind. As the biggest and largest sensorial organ of the body the skin is movement:

S/He is constantly being recreated and replicated.

S/He regenerates her/himself.

S/He stretches her/himself during pregnancy.

Her/His electrodermal activity and the related psychogalvanic state are a barometer of the emotional movement (tension, release).

S/He supports in addition to that heat regulation.

And *s/he* moves with the inner space of the body because of her/his connections with the internal envelope of the body, the fascia.

The Skin is Signature

The skin, highly invested at the intimate, personal and public level testifies to modern societal evolutions through self-marking, self-stigmatization with tattoos, piercings, or henna applications. “The skin is the place where one touches and is touched by others; it is both the most intimate of experiences and the most public marker of race, sex and national history.” (Ahmed/Sta-

cutting, flaying, skin carving, perverse manifestations, nakedness or certain sexual practices related to the skin will be disregarded. Indeed, such an approach would not be relevant for the present theme and would open too broad a range of questions.

cey 2001: 2) Those manifestations are necessities for an identity signature, which demonstrates how the skin and the self are close together.

In that sense, some linguistic expressions – indicators of sensation and perception such as in French *mal dans sa peau* (one's strange feeling), *sauver sa peau* in German we find it too with the expression *seine Haut retten*, in English *save one's skin*, supports the idea that the skin and the self are linked to each other. More positively, the state of being in love as suggested by Frank Sinatra's song *I've got you under my skin* evokes this idea of integrating into oneself, as the baby and her/his mother are in the beginning, it defines the desire to find this state of being connected by a common skin again, connected by one thought. In the development of the child, he or she – the child – will have to learn and recognize that the skin of her/his mother isn't her/himself. While going through this separation, he or she will discover her/himself in the environment and the development of her/himself.

The Skin and the Self

At the level of the development of the relationship between the self and the skin the psychological development of a human being is built from his/her somatic rudiments in a co-construction of body and psyche. The body is the source of first sensory-motor experiences, of first communication and interconnection building a basis for sensation, perception, and thought. For the developmental psychologist Henri Wallon (Anzieu 2018) the skin is the base of proprioceptive sensations, and she/he has an important role in the development of thinking and character. With the principle of tactility/tactile senses, the skin enables us to feel and with it to develop a feeling of ourselves.

Even in the womb, touch is the first of the senses to be developed, appearing when the embryo is less than three centimeters long. The skin and the brain are formed from the same menbrane, the ectoderm. For the newborn but as well as the unborn baby in the womb, the skin is the most important organ of communication and contact (Benthien 2002). When the baby is born, tactile perception is for the newborn primary, followed by auditory perception and only then by visual perception. It is through the skin, the touch but also being touched that the newborn, the baby, and then the child learn where the boundaries of her/himself are. These primary experiences establish close connections between skin sensations and emotional states.

Let's refer to the joint work from Mary Ainsworth and John Bowlby (1965) and the theory of attachment. Through the following variables, sucking, holding i.e. contact – containment, embracing of the baby i.e. warm skin contact, accompaniment of the mother or caregiver, they develop a base for a relationship. A good investment of those variables provided by the caregiver for the child, permits the construction of a safe haven and a secure base to explore the world. A child can return to the caregiver for comfort and soothing whenever the child feels threatened or afraid. In the prolongation, the child will have a secure area to grow up, physically, psychologically, socially. Those variables are also foundations for the potential space – a creative space developed by the british psychoanalyst Donald W. Winnicott (2005).

In the relationship between mind and body, skin and self, we should direct our attention towards the unprecedented work and unique approach of human subjectivity of Didier Anzieu, a french psychoanalyst, concerning the relations between the experience of the skin and the formation and sustenance of the ego. In his book *Le Moi-peau (The Skin-ego)*, Anzieu sees the skin as a crucially constituent of the mind's structures and functions. According to Anzieu, the Skin-ego, which the child has to achieve is "a mental image of which the Ego of the child makes use, during the early phases of its development to represent itself as an Ego containing psychic contents, on the basis of its experience of the surface of the body" (Anzieu 2018: 43).

The infant will recognize that she/he has her/his own skin and by extension her/his own insides and outsides. The acquisition of the skin ego marks the point at which the infant develops the capacity to imagine her/himself, is able to transpose her/his somatic experiences of the skin into the psychic plane and figure them psychically. The skin ego is modelled not only with experience on the tactile level, but also on the experience of the auditory, olfactory, gustatory and visual sense organs. Anzieu distinguishes nine functions of the Skin-ego, as follows: supporting, containing, shielding, individuating, connecting, sexualizing, recharging, signifying, assaulting, destroying (Anzieu 2018).

Experience is neither knowledge nor non-knowledge. Experience is a passage, a transport from shore to shore, all along a tracing that develops and limits an areality. Nor does thinking pertain to the order of knowing. Thought is *being* insofar as it weighs on its borders, *being* supported, bending onto its

extremities, a fold and release of extension. Each thought is a body. (Nancy 2008: 113)

The Skin in Artistic Investigation

In order to apply the assertion presented above into artistic investigation, and with this to reach the sensitive level, a methodological approach will be presented. A first part of the investigation is based on the approach of the different qualities that the skin has to offer. Alone and as a mover in the group, the participant is invited through sensations, with the tactile senses and the representations to increase the awareness of the skin as follows:

- as the largest surface of the body
- as a clothing, an envelop of the body
- qualities of the skin – heavy warm (weight/idea of repletion) – depth of the skin (connection with the fascias) – tense/narrow/tight – loss/wide – stretching/spreading out the skin in the room – losing the skin – explosion of the skin – drifting
- the boundaries to her/himself to ourselves

The investigation can be continued in the group and focus on awareness of the inner space and the space between group members which together form a membrane.

The investigation goes on two by two. One person with eyes closed starts to move and follow where the body wants to go. At the beginning, she/he follows the idea of a warm-up in a gentle and aware way of moving her/his body, in order in a posterior phase, to be at her/his fullest physical potential. The other person, with an anatomically caring view, on the body and within the sensations, is touching with her/his hand the body of the other person. A particular intention will be given to the quality of the touch and the intensity of the pressure. In certain sessions, a special intention (for example creating space between some joints) can be given through the touch, in order to enhance the sensation of the skin of a body part and its internal and external connections. The participant, with eyes closed, will be let alone and continue in her/his pathway, letting the body move first and let the unknown emerge. Eyes open, she/he tends to continue in this direction.

In this intense state of being, the act of generating movement, perceiving or reflecting movement is taking another dimension of awareness, immediateness in touching the unknown.

Freud's most fascinating and perhaps (I say this without exaggerating) most decisive statement is in this posthumous note: *Psyche ist ausgedehnt: weiss nichts davon*. 'The psyche's extended: knows nothing about it.' The 'psyche', in other words, is *body*, and this is precisely what escapes it, and its escape (we may suppose), or its process of escape, constitutes it as 'psyche', in a dimension of not (being able/wanting)-to-know-itself. So, too, the body, or bodies, that we try to touch through thought: 'psyche's' body, the being-extended and outside-itself of presence-to-the-world. (Nancy 2008: 21)

The participants at the end of this experience generally note a great freedom in the way they move and feel themselves to be, leading to a richness in the qualitative and quantitative level of creative production. The touch and the relationship of trust that emanates through it, reminiscent of that of the early days of psychological development, give them a framework, a support through which they feel confident, and which allows them to let go.

References

- Ahmed, Sara/Stacey, Jackie (Ed.) (2001): *Thinking through the skin*, London: Routledge.
- Ainsworth, Mary/Bowlby, John (1965): *Child Care and the Growth of Love*, London: Penguin Books.
- Anzieu, Didier (2018): *The Skin-ego*, New York: Routledge.
- Benthien, Claudia (2002): *Skin, on the cultural border between self and the world*, New York: Columbia University Press.
- Nancy, Jean- Luc (2008): *Corpus*, New York: Fordham University Press.
- Van Dinther, Jeftha (2018): *Dark field analysis*, Booklet presentation. pp. 30-31.
- Winicott, Donald W. (2005): *Playing and Reality*, 2. Ed., Oxon: Routledge, [online] <http://www.museedelhomme.fr/fr/programme/expositions-galerie-lhomme/ma-peau-3769> [10.01.2020]

Erkenntnis zwischen Erfühlen, Intuition und Anschauung

Renate Bräuninger

Die Verbindung zwischen Innen und Außen

Zu den Sens(a)tions, die durch und im Tanz erfahrbar werden, gehören die Unmittelbarkeit der körperlichen Erfahrung beim Tanzen, intuitive künstlerische Entscheidungsfindungsprozesse beim Improvisieren und Choreografieren sowie die affektive und emotionale Resonanz, welche die Zuschauenden bei einer Aufführung spüren. Bei diesen Erfahrungen besteht eine Verbindung zwischen äußerer Wahrnehmung und innerer Empfindung. Zum Bereich des inneren Empfindens gehören für die Tanzenden sowohl das Erinnern von Schrittfolgen durch das sog. Muskelgedächtnis (was eigentlich eine Verbindung zwischen Nervenenden und Gehirnregionen ist), als auch eine gewisse kinästhetische Empathie für jene, die sich mit ihnen auf der Bühne oder im Studio befinden. Für das Publikum gehört dazu kinästhetische und affektive Resonanz, welche eine Aufführung in ihnen auslöst. Zum Bereich des äußeren Wahrnehmens gehört für Tanzende sowie Publikum all das, was bei einer Aufführung oder bei einer Probe beobachtet werden kann, wie z.B. Form und Gestalt einer Bewegung. Tänzer*innen und Choreograf*innen nutzen im Probenprozess Verbindungen zwischen beiden Bereichen, wenn sie nach motorischen Quellen von Bewegungen suchen, damit Bewegungen nicht nur eine bestimmte Wirkung, sondern auch eine überzeugende Gestalt haben. Bei einer Aufführung entstehen solche Verbindungen, wenn Zuschauende versuchen, das Gesehene sowohl durch die beredte Gestik der Bewegung als auch durch Affekte und Emotionen, die bei ihnen ausgelöst werden, zu interpretieren.

Diese Formen der Wahrnehmung und Erkenntnisgewinnung sind somit nie vollkommen frei von Subjektivität, weshalb sich auch die geisteswissenschaftliche und künstlerisch-wissenschaftliche von der naturwissenschaftlichen Forschung unterscheidet. Letztere ist durch eine Trennung zwischen dem Subjekt und seinen Empfindungswelten, seinem Inneren und der Welt, die im Verhältnis zum Individuum das Außen, das Objekt darstellt, charakterisiert. Damit verbunden ist die im Zuge der Aufklärung entstandene Annahme, dass objektive Wissensfindung nur durch die Unterscheidung vom Selbst als Subjekt, welches die Erkenntnis gewinnt und dem Objekt als Gegenstand, über das Erkenntnisse gewonnen werden, stattfinden kann. Mit der Aufklärung wird die Unmittelbarkeit der oben genannten Sensations durch Versuche, ihr Zustandekommen zu erklären, relativiert. Zwar finden sich persönliche Empfindungen im aufklärerischen Denken. Stimmung ist für Immanuel Kant eine wichtige Komponente beim Entstehen eines Geschmacksurteils. In seiner *Kritik der Urteilkraft* (1790) ist Stimmung oder Gestimmtheit der oder des Betrachtenden bei der Festlegung von Kriterien, die es erlauben, das Schöne und Erhabene zu beurteilen, von Bedeutung. Das Sinnliche und der Verstand müssen für ihn zusammenkommen:

Die Verbindung und Harmonie beider Erkenntnisvermögen, der Sinnlichkeit und des Verstandes, die einander zwar nicht entbehren können, aber doch auch ohne Zwang und wechselseitigen Abbruch sich nicht wohl vereinigen lassen, muß unabsichtlich zu sein und sich von selbst so zu fügen scheinen; sonst ist es nicht schöne Kunst. (Kant 2001: 212)

Aber Kant führt eine Schicht der Mittelbarkeit ein, in dem er die sensuelle Erfahrung als durch *a priori* gegebene Faktoren, ob als Kognition verstanden oder nicht, geformt sieht. Unsere Empfindung muss somit nicht der Wirklichkeit an und für sich entsprechen, sondern zeigt lediglich, wie der Mensch im Unterschied zum Tier die Welt wahrnimmt. Mit der Abhängigkeit der Wahrnehmung von einem *a priori* ist deren Unmittelbarkeit relativiert. Den romantischen Dichter Heinrich von Kleist stürzte diese Annahme in eine tiefe Krise. Er fragte sich, kann ich durch meine persönlichen Empfindungen zur Wahrheitsfindung gelangen, wenn diese durch meine körpereigene und mir zum Teil unerklärliche Wahrnehmungsmaschinerie bestimmt wird? Eine Kluft tut sich auf zwischen persönlicher Beobachtung und naturwissenschaftlichem Experiment, wobei letzteres als das zuverlässigere gilt.

Doch wurde Objektivität in den Naturwissenschaften wirklich erreicht? Der Wissenschaftskritiker Paul Feyerabend weist in seinem Buch *Against Method* (1975) darauf hin, dass scheinbar objektive Experimente oftmals von älteren und subjektiveren Denkmodellen beeinflusst sind:

It is this historico-physiological character of the evidence, the fact that it does not merely describe some objective state of affairs but also expresses subjective, mythical and long-forgotten views concerning this state of affairs, that forces us to take a fresh look at methodology. (Feyerabend 2010: 47)

Dennoch errang im 19. Jahrhundert naturwissenschaftliches Denken an den Universitäten eine Vormachtstellung und zwang die geisteswissenschaftlichen Fächer zu einer Anpassung ihrer Methodologien. Am Beispiel der Musikwissenschaft wird deutlich, wie dies zu einer Abwendung vom sensuellen hin zu formalen Komponenten der Musik führt. Der Versuch einer Objektivierbarkeit von Musik sowie ihrer Vermittlung spiegelt sich auch in der Fokussierung auf Editionen, wie zum Beispiel Urtextausgaben und der Akustikforschung wider. Urtextausgaben, häufig auch *Monumente der Tonkunst* genannt, bevorzugen den Objektcharakter der musikalischen Partitur im Vergleich zu der Vergänglichkeit der Aufführung als Grundlage für Analysen. Von musikalisch gebildeten Hörer*innen wurde erwartet, sich eine Komposition als formales Tongebilde vorstellen zu können. Die Akustikforschung reduzierte musikalisches Hören auf ein physikalisches Phänomen. Diese Ansätze führten zwar zu der Entwicklung von Analysemethoden, die eine Erschließung von Einstudierungen und Aufführungen für Musiker*innen und Musikwissenschaftler*innen erleichtern, zum andern aber auch zu einer Vernachlässigung der Untersuchung von Aufführungstradition und -praxis und den hierbei involvierten oralen Praktiken. Ebenfalls wurde die sinnliche Erfahrung des Musikhörens wenig berücksichtigt (Karnes 2016). Erstmals beschäftigte sich das CHARM Projekt (2009) in Großbritannien mit der Untersuchung und Analyse von Tonaufnahmen als Dokumente. Hierbei zeigte sich, dass Aufnahmen stärker von oral überlieferten Aufführungstraditionen als von einer Treue gegenüber dem Notentext beeinflusst waren.

Das Problem der Übersetzung in Sprache

Tanzwissenschaftler*innen sollten deshalb bei dem Versuch, sich im Machtgeflecht der Bildungsideale als Disziplin mit besonderen Formen der Wissensfindung zu etablieren, nicht über ähnliche Fallstricke stolpern, wie es den Musikwissenschaftler*innen im 19. Jahrhundert passiert ist. Zentral scheint mir hier das Problem der Übersetzung in Sprache. Auf der Konferenz zum Thema Sens(a)tions wurde mehrfach angesprochen, wie schwierig es sei, die über Tanz gewonnenen Erkenntnisse in Sprache einzufangen und zu reflektieren. Einer der Gründe dafür ist, dass Tanz und Sprache unterschiedlich funktionieren. Die beschriebene Unmittelbarkeit der Erfahrung von Tanz und Bewegung unterscheidet sich von der Dar- oder Vorstellbarkeit, die Sprache zu ihrer Vermittlung braucht. Zur Kommunikation durch Sprache gehört die Verbindung von Wörtern und Begriffen mit einer bestimmten Vorstellung von Gegenständen und/oder mehr oder minder abstrakten Ideen. Selbst wenn das Objekt nicht aktuell vorhanden ist, kann es vorgestellt und somit analysiert und entziffert werden. Hieraus ergibt sich die Frage, inwieweit Vorstellungsvermögen in jedem Fall notwendig ist, um Erkenntnis zu gewinnen. Mit anderen Worten, inwieweit unsere Interpretation von Wahrnehmung darauf beruht, dass eine Darstellung eines Phänomens mental nachvollzogen und somit semiotisch entschlüsselt werden kann, was beim jetzigen Stand der Forschung nicht eindeutig geklärt ist. Trotzdem sollte Sprache als metadiskursives Modell hinterfragt werden »cognitive science [should] move beyond the perspective that the exclusive province of thought is language and towards the notion that language is but one of a range of human communicative resources« (Zbikowski 2012: 157). Denn im Unterschied zu Sprache braucht nicht alle Erkenntnis im Bereich Tanz Vorstellung, sondern sie kann auch direkt auf vorangegangene körperliche Erfahrungen zurückgreifen.¹ Der sogenannte *Textual-Turn* und zu einem gewissen Grad auch noch der *Performative-Turn* in den Geisteswissenschaften, der den darstellenden Künsten einen Textcharakter zuschreibt, eröffnet scheinbar die Möglichkeit, objektiv Sinn und Bedeutung eines Kunstwerks erschließen zu können. Doch solche Methodologien werden unmittelbarer Erfahrung und Intuition nicht gerecht, weil durch sie, mit der Unterscheidung zwischen Be-

1 In diesem Zusammenhang sind auch die Kapitel 3 und 4 in Varela/Thompson/Rosch (1993) zu beachten.

zeichnetem und Bezeichnenden, eine Mittelbarkeit eingeführt wird, die der zwischen Subjektivem und Objektivem gleicht, wie sie für das naturwissenschaftliche Denken charakteristisch ist. Die Unmittelbarkeit der sinnlichen Anschauung kann aber nicht allein durch diesen Blick von außen verstanden werden, sondern sie braucht auch ein Verständnis, der hier zugrunde liegenden körperlichen, sinnlichen Erfahrungen. Spätestens mit der Wende zum *Prozess-Turn* sollte der entziffernde Blick von außen aufgegeben werden, sonst unterscheidet sich die Darstellung von Prozessen nicht von der Kritik einer Aufführung und Prozesse sind nichts anderes als eine neue Form des Produkts.

Was das theoretische Verständnis der Unmittelbarkeit körperlicher Empfindungen angeht, so bietet die Phänomenologie als philosophische Disziplin hier Lösungsansätze, denn sie hebt die Gespaltenheit zwischen Subjekt und Objekt auf und schlägt eine Form der Wahrnehmung vor, in der das Subjekt mit der Welt verschmilzt. Es ist auffällig, dass Maurice Merleau-Ponty, sicher auch weil er Mediziner und Psychologe war, das Funktionieren unseres kognitiven Apparats durch unfall- und krankheitsbedingte Ausfallerscheinungen zu erklären versucht, womit er in gewisser Weise den Kreis zu Kant schließt, denn der kognitive Apparat als solcher bleibt weiter die objektive Grundlage des Erklärungsmodells. Merleau-Ponty geht davon aus, dass der Körper direkt und oft ohne Reflexion mit der Welt in Kontakt tritt. Problematisch bleibt im Kontext der Theaterwissenschaften, dass Merleau-Ponty eigentlich so gut wie nie auf einen Aufführungskontext hinweist, er erwähnt auch ganz selten einen Probenkontext, wie beim Beispiel des Organisten, hier sieht er den Körper als die Verbindung zur Welt:

Deutlicher noch zeigt das Beispiel der Instrumentalmusik, daß weder Gewohnheit im Denken, noch im objektiven Leib, sondern im Leib als weltvermittelndem sich gründet. Ein geübter Organist kann bekanntlich auch auf einer ihm unbekannten Orgel mit mehr oder weniger Klaviaturen und einer anderen Anordnung der Register als bei seinem gewohnten Instrument spielen. Eine Stunde Übung reicht zur Vorbereitung eines Konzerts hin. [...] Zwischen dem musikalischen Wesen des Stückes, wie es die Partitur vorzeichnet, und der wirklich um die Orgel herum klingenden Musik stiftet sich ein unmittelbarer Bezug, daß der Leib des Organisten und das Instrument nur mehr Durchgangsorte dieses Bezugs sind. (Merleau-Ponty 2005: 175)

Merleau-Ponty weist hier auf die unmittelbare Begegnung des Körpers mit der Welt hin, wie sie Tanzschaffenden bekannt ist, der Körper spürt sich selbst und interagiert mit dem Raum, ohne darüber kontinuierlich nachzudenken. Der professionelle Kunstschaffende hat Routinen entwickelt für Proben und Auftritte, die automatisch zum Einsatz kommen, ohne dass diese jeweils durchdacht werden müssen. Für tanzwissenschaftliche Arbeitsweisen ist es wichtig, dass solche Erfahrungen, weil nicht objektivierbar, sich einer semiotischen Entschlüsselung entziehen und somit nicht mit einem der etablierten, im weitesten Sinn auf Text basierenden, Modellen verstanden werden können.

Intuitive Entscheidungsfindung im künstlerischen Prozess

Künstlerische Prozesse beruhen auf komplexen Entscheidungen. Hier öffnet sich ein Feld, das zwischen intuitivem Wissen, Reflexion und Theoriebildung angesiedelt ist, wo ein Gefühl für das Passende, mit einem Nachdenken darüber, warum dies der Fall ist, und mit einer Einordnung in vorhandenes Wissen verknüpft wird. Wenn ein/e Choreograf*in überlegt, an welche Stelle in einer Choreografie eine Bewegungssequenz am besten passt, spielt ein bestimmtes Urteilsvermögen eine Rolle, das aus einer Mischung aus Empfinden und Reflexion besteht, einer Form der ästhetischen Intuition. Eine Bewegung sollte sich körperlich richtig anfühlen und gut in der Aufführung ausgeführt werden können. Vergleicht die oder der Tanzschaffende die Sequenz mit ähnlichen Bewegungsfolgen in anderen Choreografien, so wirkt sie gelungen und funktioniert im Kontext. Es stellt sich ein Empirisches »das passt« ein. Das Passende könnte mit dem, was Kant als das Kunstschöne beschreibt, vergleichbar sein, das, was für Kant auf der unmittelbaren Anschauung beruht und keinen Begriff braucht (Kant 2001: 25). Langjährige Erfahrung, ein bestimmtes handwerkliches Können und die Fähigkeit, darauf intuitiv zu reagieren und darüber zu reflektieren, spielen hier zusammen. Diese Prozesse beinhalten eine Kenntnis der Praxis und ein Verständnis von Metapaxis:

It has nothing at all to do with impulse, with the ›instinctive‹, nor is it located on the other side of the rational; nor indeed, as I have indicated elsewhere, is the expertintuitive ›just intuitive‹. On the contrary, expertintuitive mas-

tery has internalized performer-specific and performance-specific analysis and deliberation, as this has been experienced by the individual practitioner, generally in a collaborative set-up; it involves a dynamic and often unstable feedback loop. It is key to decision making in professional practice and it has internalized aspects of performance metapractice developed in the context of different stagings. (Melrose 2018: 156)

Die Frage ist, wie dergleichen Erfahrungen verbalisiert werden können und ob der traditionelle tanzwissenschaftliche Diskurs dazu ausreicht, z.B. in der Tanzkritik, der Bewegungsanalyse und der Darstellung tänzerischer Praxis. Vor allem die *Practice as Research*-Forschung im angelsächsischen Raum hat gezeigt, dass eine Reihe von diskursiven Strategien und Arten des Schreibens, wie zum Beispiel Tagebucheinträge, Prosa-Darstellungen von künstlerischen Probensituationen neben Reflexionen über Prozesse stehen können. Vielleicht sollte anstelle etablierter Konventionen des Schreibens, eine Fülle von Darstellungsweisen gesetzt werden! Es sollte aber in jedem Fall ein Bewusstsein dafür herrschen, welche Strategie für welchen Zweck die geeignetste ist. Mit den neuen Medien entsteht auch die Frage, inwieweit nicht eine multimediale Form sensuell subjektive Erkenntnisse besser einfangen kann. Hier sei zum Beispiel die Motion Capture Technologie angeführt, die Reaktionen der Tänzer aufeinander darstellen kann. Im Hinblick auf Archiv- und Dokumentationsprojekte sollte überlegt werden, wie eine Mischung aus verschiedenen Medien, z.B. verschiedenste schriftliche Dokumente sowie Video- und Audiomaterialien erstellt werden kann. Diese Überlegungen sollten von dem, was den besten Einblick in die Erfahrbarkeit von Praktiken gibt, und nicht von einem Zwang nach Vollständigkeit und der Angst vor Verlust, bestimmt sein. Die Entwicklung des modernen Tanzes ging einher mit der Sorge, dass das Ballett als Tanztechnik und damit auch eine gewisse »Objektivierung der Tanzkunst« verloren gehen könnte, deshalb, so Theodor W. Adorno, wurden in den dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts, in einem einzigen Jahrzehnt, mehr Tanzschriften entwickelt als in den Jahrhunderten zuvor (Adorno 2001). Doch Tanzkunst ist in erster Linie nicht objektivierbar, sondern sinnlich (sensual) erfahrbar. Deshalb kann sich die Darstellungsweise von Wissen über Tanz nicht in einer Übertragung in wissenschaftliche Sprache und/oder Tanznotation erschöpfen, eben weil dieses Wissen selbst sich so fundamental von Sprache unterscheidet und auch nicht objektivierbar ist.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (2001): *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bowie, Andrew (2009): *Music, Philosophy and Modernity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- <https://charm.rhul.ac.uk/index.html> [online] [14.01.2020]
- Feyerabend, Paul (2010): *Against Method*, 4. Aufl. London/New York: Verso.
- Horkheimer, Max/Theodor W. Adorno (1988): *Die Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Kant, Immanuel (2001): *Kritik der Urteilkraft*, Hamburg: Meiner.
- Karnes, Kevin C. (2016): *Music, Criticism, and the Challenge of History. Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*, Oxford/New York: Oxford University Press.
- Melrose, Susan (2018): Nothing like ... falling ... , in: *Performance Research*, Jg. 23, Nr. 4-5, S. 152-161, DOI: 10.1080/13528165.2018.1511037
- Merleau-Ponty, Maurice (1976): *Die Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin: De Gruyter.
- Reents, Friederike (2015): *Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis in 21. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein.
- Varela, Francesco J./Thompson, Evan/Rosch, Eleanor (1993): *Cognitive Science and Human Experience*, Massachusetts: MIT Press.
- Zbikowski, Lawrence (2012): Music and Movement. A View from Cognitive Musicology, in: Stephanie Schroedter (Hg.), *Bewegungen zwischen Sehen und Hören, Denkbewegungen über Bewegungskünste*, Königshausen und Neumann: Würzburg, S. 151-162.

Kreieren/Kommunizieren

EchoRaum SAL SENS(e)ATION

EchoPerformance

Rée de Smit, Kirsten Bremehr, Helena Meier, Peer de Smit

Einleitung

Eine Prise Salz war das Initial für die *EchoPerformance*¹, in der Rée de Smit, Kirsten Bremehr, Helena Meier und Anna Ilg einen Stoff erkundeten, den wir täglich gebrauchen und ohne den wir nicht leben könnten.

Wie klingt Salz? Wie bewegt es sich? Wie schmeckt es? Welche Bilder und Assoziationen löst es aus, welche Erinnerungen? Wie lässt sich das spezifische in solchen Erfahrungen verankerte Wissen künstlerisch artikulieren und festhalten? Was genau geschieht an jener Schnittstelle von Körper- und Denkbewegung, von Körperwissen und Zeichnung, von Tanz und Choreografie? Was geschieht, wenn Gegenstand, Methode und Instrument der künstlerischen Forschung eine Einheit bilden?

Im Zentrum steht nicht die Präsentation von Forschungsergebnissen oder eines choreografierten Stücks, sondern die forschende Praxis selbst in einer durch räumliche Anordnungen, Materialien und künstlerische Gestaltungsmittel vorgegebenen Struktur. Sinneserfahrung, Erinnerung und informelles Salzwissen bieten die wesentlichen Anknüpfungspunkte für eine Begegnung mit dem Salz und ein künstlerisches Echo darauf. Darüber hinaus gilt die Performance der Erprobung unterschiedlicher Verfahren und Formen des Aufzeichnens, »Schreibens« und »Lesens«. Der Vielfalt der sich hier eröffnen-

¹ *EchoPerformance* ist ein Forschungs-, Aufführungs- und Dokumentationsformat, innerhalb des von Rée de Smit und Peer de Smit entwickelten Konzepts *EchoRaum* für künstlerische Produktion und Forschung.

den Möglichkeiten entsprechen die nachfolgenden Texte in ihrem Wechsel zwischen beschreibenden, reflektierenden und poetischen Passagen.

Szenischer Raum

Der Raum ist abgedunkelt und in blaues Licht getaucht. Vor den Zuschauer*innen laufen – von links nach rechts und hintereinander angeordnet – vier Bahnen gleich Notenlinien einer Partitur. Sie bezeichnen den Aktionsraum der Tanz-Performance und bilden zugleich einen Notationsplatz. Auf der linken Seite der Bühne sind jeweils zu Beginn der Bahnen wenige Materialien und Utensilien bereitgestellt: Schwarze Chinesische Tinte, Holzpinsel, Zinkeimer und weiße Transparentpapierrollen, Salz, schwarze Hölzer. Auf der rechten Seite wird die Bühne von einem Gestell begrenzt, über das die im Laufe der Performance mit Pinsel und Tusche beschriebenen Papierbahnen zum Trocknen gehängt werden.

Den Bahnen sind unterschiedliche performative Handlungen und Zeichnungsmodi zugeordnet:

1. Kalligrafisches Zeichnen mit Pinsel und Chinesischer Tinte auf einer ausgerollten Papierbahn.
2. Zeichnungen »mit« dem rieselnden Salz und »in« flächig am Boden ausgestreutes Salz sowie mittels Leerformen, die entstehen, wenn ein mit Salz bestreuter Gegenstand entfernt wird.
3. Schriftartige Konfigurationen mit handspannenlangen Hölzern.
4. Tanz.

Die Performerinnen agieren im Medium des Tanzes mit dem Salz, den Hölzern, Pinseln, der Tinte oder mit Worten. Sie setzen sich zu den fortwährend entstehenden Aktionen, Schriftbildern und Spurenzeichnungen tanzperformativ in Beziehung und geben Echos aufeinander.

Wechseln die Performerinnen von einer Bahn zu einer anderen, wechseln sie auch das Medium und Instrument ihrer Aktionen. Schreibendes Tanzen und tanzendes Schreiben gehen ineinander über. Zeichnungen, Aufzeichnungen und Zeichensetzungen erfolgen unmittelbar aus der Bewegung heraus, auf die sie bezogen sind und tragen ihre Bedeutung daher maßgeblich in sich selbst.



Abb. 1: EchoPerformance © Bernadette Kolonko IPF/ZHdK

Die Dynamik der Handlungen tendiert zwar in Schreibrichtung nach rechts, schwingt aber aufgrund rückläufiger Bewegungen zugleich wie Brandungswellen vor und zurück. Die Aufzeichnungen auf den Bahnen werden im Lauf der Performance immer wieder verwischt, verändert, überschrieben oder gelöscht und schichten sich infolgedessen im Unsichtbaren. Geräusche, die das Hantieren mit dem Salz, den Zinkeimern, dem Papier und den Hölzern hervorruft, Klänge und Worte, treten sowohl zueinander als auch zu den sichtbaren Dingen und Bewegungsverläufen in vielfältige Beziehungen und bilden einen untergründigen Rhythmus. Dieses Rhythmische verschafft sich insbesondere durch die Hölzer, sooft sie als Trommelschlegel genutzt werden, Gehör. Visuelle und auditive Ereignisse überlagern sich gleichsam in mehreren Sphären und geben einer Atmosphäre des Salzes Raum.

*Hölzer werden herangeschwemmt
in der fließenden, weißen Tinte, dem Salz,
dem tosenden Meeresrauschen.*

*Schwarze Schiffwracks, Bruchstücke
setzen Grenzen, Pflöcke für Anker.
Hölzerklang, Echos auf Füßedrehn.*

Sinneserfahrung

Eine Prise Salz schmirgelt zwischen den Fingern und rieselt zu Boden. Sie ist sichtbar und hörbar. Sie weckt die Vorstellung des Geschmacks von Salz auf der Zunge und die Erinnerung an das Schmirgeln der Körner. Sie ist schmeckbar und spürbar.

*Wenn der Körper horcht
die Augen fühlen
die Ohren tasten und
die Nase sieht.*

Die Körper im Raum öffnen sich für das Initial – das Salz – die Körper sowie der Klang im Raum und der Raum selbst. Es ist der Zustand der leiblichen Offenheit, welche Bedingung für die sinnliche Erfahrung ist. Die Sinne sind geschärft, die Körper in präsenter Ruhe und die Luft scheint zu prickeln vor Erwartung dessen, was sich in ihr gleich eröffnet.

*Der gesamte Körper hört das Salz.
Es fällt, es rieselt, es fließt wie ein Bach.
Der Klang bewegt den Körper
und der Körper gibt den Klang als Echo in Bewegung wieder.*

*Das Salz ist klar und weiß sichtbar.
Es hebt sich ab vom schwarzen Grund.
Klein das einzelne Korn, in der Menge ein Meer.
In Bewegung kommt es zum Rieseln, wird mehr und gleicht bald einem weiß sprudelnden Wasserfall.
Einzelne Körner liegen auf dem Schwarz,
an anderen Stellen eint es sich zu weißen Flächen.
Bewegung im Salz hinterlässt Spuren, geSTRICHen, geWIRBELt, geFORMt.*

*Das Salz schmeckt kräftig und klar.
Das Wasser im Mund zieht sich zusammen.
Es schmeckt salz-ig, das kann nur das Salz, Zucker schmeckt süß und Chilis sind scharf, nur das Salz ist mit seiner Geschmacksbezeichnung gleich.*

*Der Körper formt sich aus zusammengezogener Geste – aussagekräftig wie eine
 Signatur –
 sich ausstreckend, mit Kraft aus dem Zentrum und klaren Konturen,
 die Außengrenzen des Körpers gewinnen an Präsenz, der Tonus nimmt zu, wie
 auch die Oberfläche des Schwarzen Meeres eine tragende Kraft birgt.*



Abb. 2: EchoPerformance © Bernadette Kolonko IPF/ZHdK

Gerade geschehene und noch geschehende Sinneswahrnehmungen bringen den Körper in Bewegung. Bewegungssequenzen verkörpern die sinnlichen Eindrücke, das innere Echo zeigt sich im unmittelbaren körperlichen Ausdruck und das Echo weitet sich aus von Körper zu Körper.

Die Begegnung mit dem Material Salz löst fließende und »kristalline« Bewegungen aus. Ausgestreutes Salz nimmt Fußspuren auf, die verwischt oder ausgewischt werden. Salz in die Luft geworfen bildet eine flüchtige Staubwolke, legt sich als weißer Puder auf den Boden, lässt sich auf der Zunge schmecken, durchsetzt die Atmosphäre, modifiziert den gestischen Impetus, aus dem die Performerinnen agieren. Salz lässt sich knirschend unter den Füßen hören. Salz tönt wie die Schritte und Bewegungen der Performerinnen, ihre Atemgeräusche und Worte, das Rascheln des Papiers, das Aufschlagen geworfener Hölzer. Die Hörereignisse finden ihren Abschluss

und Höhepunkt am Ende der Performance, wenn die Tanzteppichbahn eingeschlagen wird und ein meergleiches Tosen erzeugt.

Erinnerung

Die sinnliche und körperliche Begegnung mit dem Salz löst Erinnerungen aus. Auch im Nachsinnen über das Salz nähern sich Erinnerungen, die mit ihm verbunden sind. Manche tauchen erst undeutlich und ungefähr auf, andere fallen schlagartig ein. Erinnerungen an die Struktur, den Geschmack, die Haptik und die Optik von Salz inspirieren die Bewegungen und das gemeinsame »Schreiben« mit den Körpern in den Raum ebenso wie die sinnliche Erfahrung. Die besondere Art, mit der eine Erinnerung ins Bewusstsein tritt, bestimmt die Bewegungsqualität des performativen Handelns.

Ich bewege mich im Salz.

Es knirscht. Es knirscht nochmal.

Es knirscht zwischen meinen Zehen. Es knirscht zwischen meinen Zähnen.

Ich warte. Eine Bewegung im Augenwinkel entspricht meiner Erinnerung an die sanften Wellen des Toten Meers. Ich gehe mit. Mit ihr. Sie schlägt sich in den Raum, sie schlägt sich in die Körper. Sie wiederholt mich.

Kaum Wind.

Viel Wind. Salzige Luft am Rand des Ozeans. Schnell, schnell, unten, oben, überall. Fühl dich eingeladen. Zeichne. Bilder im Kopf. Die Nacht schlägt mir um die Ohren und es glänzt ein wenig Salz zwischen den Fingerkuppen. Und wieder das Tote Meer. Schnell, schnell, unten, oben, überall. Zu dritt diesmal.

Ich bewege mich im Salz.

Als sinnlicher Stoff und Moment der Erinnerung nimmt das Salz unmittelbar Einfluss auf das performative Geschehen. Salzerinnerungen, Salzsätze, Salztexte kommen in den Sinn, drängen in der Gegenwart nach sichtbarer und hörbarer Gestaltung. Materielles und immaterielles Salz durchdringen und bestimmen das performative Geschehen und bilden einen Raum, in dem die Performerinnen ihre verschiedenen Erinnerungswelten gestalten. Auch sprachliche und narrative Erinnerungsbruchstücke stellen sich ein, bahnen sich über die sinnliche Erfahrung ihren Weg in den performativen

Raum. Momente der Biografie, vergangene Salzerlebnisse und gegenwärtiges Erleben treten zueinander in Beziehung:

Ich erinnere mich:

*als ich als Kind beim Kuchenbacken Zucker mit Salz verwechselte,
als der neue Bäcker im Dorf das Salz im Brot vergaß und er dann alle Brote verschenkte,
als ich zum ersten Mal schmeckte, dass Tränen salzig sind,
an den Widerstand, der sich in mir aufbäumte, als ich das Märchen vom König hörte, der seine Tochter in patriarchalischer Willkür verstößt, weil sie sagt, sie liebe ihn wie Salz,
an den Film über den Salzprotestmarsch von Mahatma Gandhi ans Meer und wie er zu seinen Leuten sagte: »Habt Salz bei euch und haltet Frieden«,
als ich am Ufer eines Salzsees stand und mich fragte, ob die Salzkruste mich tragen würde wie Eis,
an unsere schweißstriefenden Körper beim Tanzen und die Salzkrustenlandschaften, die auf unserer Kleidung zurückblieben.*

Erlebtes und Erinnertes wird in der Unmittelbarkeit seiner Vergegenwärtigung und in performativer Transformation über die bloße Re-Präsentanz von Vergangenem hinaus als ein Forschungsergebnis im Hier und Jetzt hervorgebracht. In diesem Ergebnis zeichnet sich kinästhetisches Wissen ab und bietet sich kinästhetischem Erkennen an. Insofern ein solches Ergebnis naturgemäß nicht ein für allemal feststeht und wiedergegeben werden kann, bleibt es einem ständigen Wechsel in der Gestaltung und Erscheinungsform unterworfen. Auf solchen Wegen des Erinnerns verändert und erneuert sich schließlich sowohl die Begegnung der Performerinnen mit dem Material Salz als auch untereinander. Indem sie vielfältig zueinander in Beziehung treten, modulieren sie vielstimmige Echos auf das Salz.

Salzwissen

Nicht nur seine performative Erkundung, auch das Salz selbst wirft viele Fragen auf und nicht alle davon lassen sich beantworten. Es gibt ein Wissen über das Salz aus den Wissenschaften und eines aus der Biografie, es gibt ein mittelbar verfügbares Wissen und eines, das unmittelbar in der Sinnes-

wahrnehmung und Performance entsteht. Die *EchoPerformance SAL SENS(e) ATION* setzte diese unterschiedlichen Wissensformen zueinander in Beziehung: Tanzbewegungen und szenische Bilder, Aufzeichnungen und Worte gaben ein vielfältiges Echo auf einen Stoff, der ein Rätsel bleibt, auch wenn viel über ihn gewusst werden kann.

Aus dem Salzwasser des Meeres heraus, das noch heute zwei Drittel der Erdoberfläche bedeckt, hat sich aller Wahrscheinlichkeit nach das Leben entwickelt. Salz ermöglicht Leben, aber kann es auch vernichten. Schon ein kleines Zuviel davon verwandelt einen grünen Flecken für Jahre in ein Ödland, auf dem kein Kraut und Grashalm mehr wächst. Salz konserviert, aber um den Preis des Lebens. Indem es verderblichen Dingen Wasser entzieht, kann es sie – leblos – erhalten.

*If the ocean can calm itself so can you.
We are both salt water mixed with air.*

Natriumchlorid heißt die chemische Bezeichnung für unser aus dem Gestein oder Meer gewonnenes Speisesalz. Natrium reagiert äußerst heftig mit Chlor oder Schwefel. Chlor ist ausgesprochen giftig und wird als chemischer Kampfstoff eingesetzt. Sind die beiden einmal im harmlosen Kochsalz vereinigt, hat sich alles Toxische und Aggressive in Nichts aufgelöst. Salz lässt sich gut in Wasser lösen und bringt seinerseits gefrorenes Wasser zum Schmelzen. Als Natriumchlorid ist Salz für Menschen wie Tiere der wichtigste Mineralstoff. Der Körper eines erwachsenen Menschen enthält etwa 150-300 Gramm Kochsalz und verliert davon täglich drei bis zwanzig Gramm, die ersetzt werden müssen.

Im Mittelalter wurde Salz mit Gold aufgewogen. Heute gibt es kaum etwas im Supermarkt, das billiger zu haben wäre. In zahlreichen Märchen löst die Geringschätzung des Salzes eine unaufhaltbare Tragödie aus. Der König verflucht seine Tochter, weil sie ihn »bloß« wie Salz liebt. Aber ohne Salz ist alles nichts: Salz reguliert in unserem Organismus den Flüssigkeits- und Mineralhaushalt. Salz ist unabdingbarer Bestandteil im Blut. Ohne Salz kein Stoffwechsel, kein Knochenaufbau und keine Muskelaktivität. Salz zieht das Flüssige an und bringt die Körperflüssigkeiten in den Zellen zum Fließen. Ohne Salz könnten wir weder schwitzen und die Körpertemperatur regulieren noch Tränen vergießen. Nervensystem und Verdauung sind unabdingbar auf das Salz angewiesen. Aus dieser fundamentalen Bedeutung

des Salzes für Mensch und Tier heraus kann verständlich werden, dass es einmal als Frevel galt, Salz zu verschütten.

EchoChoreografie

Die SAL SENS(e)ATION *EchoPerformance* galt zum einen der performativen Erkundung des Materials und dem zugehörigen leiblichen und sinnlichen Wissensgewinn, zum anderen der künstlerischen Artikulation, der damit verbundenen Erfahrungen und schließlich der Erprobung von performativen Aufzeichnungsverfahren mit ihren materialabhängigen kürzer oder länger haltbaren Ergebnissen. Die szenischen Aufzeichnungen erfolgten in unmittelbarer Beziehung zu dem performativen Geschehen.

Für dieses Vorhaben wurden ein szenischer Ereignisraum und ein strukturierter Ablauf gewählt, die offen genug sind für eine tänzerisch performative Kreation aus dem Moment heraus. Die Performance gestaltete sich solcher Art als ein unabsehbarer, nur in Umrissen planbarer, lediglich durch Eckpunkte bestimmter Prozess sich überschneidender, überlagernder, paralleler, synchroner oder sukzessiver *Echos*.

Der Begriff *Echo* verbindet sich im Kontext der hier beschriebenen performativen Forschung zunächst mit einer prinzipiell offenen Haltung und einem Raum, der künstlerisches Handeln aus dem Wahrnehmen der Anderen und dem Sich Einlassen auf Fremdes ermöglichen. Vor die mögliche Re-Aktion auf die Handlung eines anderen Subjekts oder auf ein Ding tritt eine Aktion, in der sich mitteilt, was, auf welche Weise an einem Gegenüber wahrgenommen wurde. Performative Interaktion und Kommunikation begründen sich damit in gleichsam ästhetischen Echos, um von hieraus als Erweiterung, Fortführung und Verwandlung oder aber Umwendung, Widerspruch und Gegenentwurf von Wahrgenommenem fortgesetzt zu werden. *Echotechniken* in künstlerisch forschender Kommunikation bedingen ein wendiges Wechseln zwischen Wahrnehmung und Formgebung. Sie initiieren permanente Bezugnahmen der Performerinnen sowohl zu den verwendeten Materialien und Dingen als auch untereinander.

Im szenischen Raum der Performance verwebt sich, was gewusst ist und mit Sinnen wahrgenommen werden kann, mit dem, was in den Sinn kommt. Aus Vergangenheit, Gegenwart und dem, was gleichsam aus der Zukunft ankommt, bildet sich eine komplexe und vieldeutige Szenerie des Salzes, die die Zuschau-

enden mit ihren eigenen Wahrnehmungen und Einfällen ergänzen können. Mit den neben dem Salz und der Chinesischen Tinte zur performativen Aufzeichnung eingesetzten Hölzern lassen sich besonders die rhythmischen Elemente der Performance gut hörbar machen.

Was sich aus der Bewegung heraus in bewegungslosen Schriftzeichen niederschlägt und sichtbar wird, kann von den Tanzperformerinnen wieder in Bewegung gebracht werden. Von Erinnerungsbildern und Bewegungsspuren im Gedächtnis des Körpers geben die beschrifteten Papierrollen fragmentarisches Zeugnis. Was das Gedächtnis trägt und was zeichenhaft zurückbleibt, kann zum Ausgang einer neuen *EchoPerformance* werden.

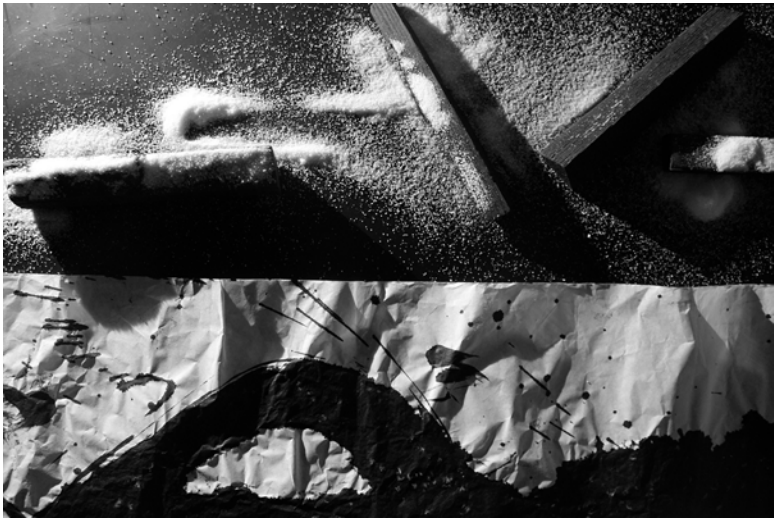


Abb. 3: *EchoGraffito*, Ink, Hölzer, Salz © RdeS

In diesem Sinne lassen sich die während der Performance entstandenen, schnell und unmittelbar aus der Bewegung entworfenen *EchoGraffitos*² als bruchstückhafte *choreo-grafische* Aufzeichnungen auffassen, die zu einem späteren Zeitpunkt performativ gelesen und wieder in Bewegung umgesetzt werden können. Eine *Echo Choreo-Grafie* könnte dann im Wortsinn des griechischen *chorós* und *gráphein* mithin als ein »Tanzplatz des Schreibens und Zeichnens« verstanden

² Ein von Rée de Smit entwickeltes Aufzeichnungsformat.

werden, auf dem Akteur*innen und Zuschauer*innen nicht nur zusammenkommen, sondern auch gemeinsam und einander Echo gebend tätig werden können.

*Die Szene reißt ab,
eine tosende Welle schwemmt alle Spuren fort
und wirft sie hinüber ins Gedächtnis.
Die beschrifteten noch tropfend nassen Papierbahnen werden zum Trocknen
wie Fischernetze über Stangen gehängt.
EchoGraffitos, Tanzschriftspuren, Hieroglyphenbilder.
Salzstaub bleibt in der Luft als blaue Wolke stehen.
Eine Zuschauerin sagt:
Jetzt tragen wir das Echo in uns und nehmen es mit uns fort.*

The Listening Body

(Stimm-)Klang in Bewegung und Bewegung als Klang

Karoline Strys

Ich höre, ich höre zu, ich höre an, angehören, gehören, gehört werden, ich höre mit, ich höre mit etwas, ich höre auf etwas, ich höre mit etwas auf, ich höre auf, aufhören zu hören, aufhören, unerhört sein, unaufhörlich, ich horche und höre auf zu reden um zu lauschen, ich verstumme, ohne Stimme, die Stimmen stimmen, ich bin verstummt, verstimmt, es stimmt, es klingt, es singt, es schwingt.



Abb. 1: Karoline Strys, Künstlerische Residenz ZAIK am Atelierhaus Quartier am Hafen Köln, Herbst 2017

Zur Bedeutung von Klang und Hören, Bewegung und Stimme

In einer primär visuellen Kunstform wie dem Tanz werden – zumindest was das Publikum betrifft – andere Aspekte der Wahrnehmung oft ausgeblendet oder nicht direkt angesprochen. Wie kann der tanzende Körper sinnbildlich auch den Zuschauenden bewegen und berühren? Was bedeutet es, wenn mich etwas berührt, mitnimmt oder mitreißt? Dieses Hören, was in der englischen Sprache als *listening* häufig mit Spüren oder Fühlen übersetzt wird, stellt somit eine Spezifität des Hörens dar, die sich ganzkörperlich zu manifestieren vermag. Ich sehe das Hören als ein Körperwissen an, das jedem Körper innewohnt, es ist in einem erweiterten Hörverständnis ein Schwingen mit und durch die Stimme hindurch, ein Hineinspüren in den Raum, um mich herum und in mich hinein, durch mich hindurch. Im Verhältnis von Tanz und Wissenschaft lassen sich hier gezielt Anstöße entwickeln, die eine erweiterte Form der Wahrnehmung von und der Sicht auf Tanz ermöglichen können.

Für die interdisziplinäre Recherchearbeit zu *Gesumms – vom Unerhörten* bin ich mit der Stimmanthropologin Ulrike Sowodniok der Auseinandersetzung von Klang in Bewegung nachgegangen. Ziel ist es, (Klang-)Räume und Bewegung für Performer*innen und Zuschauer*innen hörbar zu machen und damit die dem (Stimm-)Klang innewohnende Schwingung erfahrbar werden zu lassen. Meine künstlerische Forschung zu diesem Thema hat sich in den letzten Jahren stets weiterentwickelt und bezieht Ansätze und Sichtweisen aus der Stimmanthropologie, der funktionalen Stimmarbeit, dem zeitgenössischen Tanz und der Choreografie mit ein. Mit unserem Körper treten wir stets in Resonanz mit dem Außen und mit uns selbst, es ist ein Spüren, Verorten und Aussenden. Dem Kehlkopf und dem Gehörapparat, die ich als eine Einheit verstehe, kommt hierbei eine besondere Aufgabe als Wahrnehmungs- und Orientierungsorgan zu.

Im Folgenden soll nun näher auf die einzelnen Aspekte der Wahrnehmung eingegangen werden, die sowohl für Publikum als auch Performer*innen kinästhetisch erfahren werden können. Dabei soll zunächst auf das Verständnis vom Hören als auditive Wahrnehmung eingegangen werden bis hin zu einem physisch verstandenen Hören. Gleichzeitig wird stellenweise auf das Performanceprojekt *Gesumms* verwiesen, das sich mit dem Stimmklang und seiner unmittelbaren Anbindung an den Körper beschäftigt, dem *Listening Body*, ein Begriff, den ich aus der künstlerischen Zusammenarbeit

mit Ulrike Sowodniok entlehne. Im Abschluss werden die persönlichen Beweggründe für diese Arbeit sowie weitere Forschungsfelder aufgezeigt, an denen ich derzeit beschäftigt bin oder die als Ausblick interessant sein könnten. Hierbei kann nur ein perspektivischer Ansatz geleistet werden, nämlich jener als maßgeblich europäisch geprägte Tänzerin und Choreografin. Dies bedingt, dass die Herangehensweise nur unter diesem Aspekt gelesen werden kann, wenngleich das Interesse darin besteht, dieses Perspektivenspektrum für weitere Zugangsmöglichkeiten und Sichtweisen zu öffnen.

Die Grenzen des Hörbaren. Was und wie hören wir?

Betrachten wir das Hören als auditiven Sinn, so eröffnen sich gleich zwei Bedeutungen in seiner Funktionsweise: Es gibt zum einen die sinnliche Wahrnehmung und zum anderen die Orientierung im Raum. Akustischen Reizen sind wir stets und unmittelbar ausgesetzt. Mit John Cage gesprochen gibt es keine Stille (Cage 1994), da selbst Klänge im nichthörbaren Bereich physisch wahrgenommen werden können. Die Perkussionistin Evelyn Glennie etwa nimmt Klang körperlich war und kann trotz Hörverlust sogar Tonhöhen unterscheiden, je nachdem, wo sie die Schwingung des Klangs im Körper besonders wahrnimmt. Evelyn Glennie erfuhr durch eine Krankheit als Kind eine plötzliche Verschlechterung ihres Hörvermögens um über 80 Prozent, ist aber heute trotzdem eine erfolgreiche Musikerin und Komponistin. In Anbetracht dieses erweiterten Hörverständnisses als ganzkörperlichem Wahrnehmen können wir außerdem den Begriff der Gehörlosigkeit neu betrachten oder sogar überdenken. Wenn jeder Mensch, jeder Körper Klang aufnimmt, so funktioniert das Hören durchaus ganzkörperlich. Es ist uns nicht immer bewusst, aber sämtliche Klänge um uns herum erreichen unseren Körper auf die eine oder andere Weise. Wir können uns ihnen nicht entziehen, wie wir das etwa bei anderen Sinnen durch Ausweichen oder Augen verschließen erreichen. Hier bietet sich die Arbeit mit dem Vorstellungsbild an, dass der Klang unsere Ohren und ferner auch unseren Körper berührt. Im Alltag werden wir leider oft von akustischen Reizen berieselt, manchmal gar überflutet oder überfordert. Details und Feinheiten verlieren in diesem alltäglichen Susurrus an Bedeutung oder gehen gänzlich unter. Da wir natürlicherweise vor allem Informationen heraushören, passiert es nicht selten, dass der Appell im Vordergrund steht und dadurch der Klang an sich über-

hört wird: Wir hören so etwa nicht mehr den Stimmklang, sondern nur noch den sprachlichen Inhalt des Gesagten. Wirklich bewusst wird uns dieser Zustand, sobald Klang plötzlich ausbleibt und so etwas wie Stille einkehrt.

Recherche zu *Gesumms*

Den Umstand der plötzlichen Stille nutzte ich ganz bewusst für ein work-in-progress Showing zu *Gesumms*. Die sehr ruhige Umgebung der Lakestudios in Berlin lud dazu ein, genau diesen Aspekt in der Rezeption der Performance herauszufordern. Hierfür kamen Scheinwerfer zum Einsatz, die ohne das übliche elektronische Surren auskamen und zu Beginn der Performance wurde die leere Bühne mit einem leicht übersteuerten weißen Rauschen aus den Lautsprechern gefüllt. Das Publikum kam direkt aus der Pause in diese Lichtsituation, die eher wie ein Arbeitslicht wirkte, während das Rauschen der Lautsprecher nur sehr unterschwellig zu hören war, als hätte jemand vergessen, den Master herunter zu regeln – ein Umstand, der bei vielen Vorstellungen sonst eher negativ auffällt. Die Performance hatte bereits begonnen, ohne dass das Publikum dies wahrnahm. Es wurde noch geredet, gewartet, die Gespräche nahmen zu. Nun wurde das Rauschen über die Lautsprecher unmerklich lauter und stieg langsam bis zu einem Maximum des Erträglichen an. Die Stimmen im Zuschauerraum verstummten schlagartig. Das unangenehme Tönen hielt noch eine Weile an und wurde dann abrupt unterbrochen. Plötzlich entstand eine Art akustisches Vakuum. Eine Hummel machte sich bemerk- und hörbar, sie prallte surrend wiederholt gegen das Glasdach. Ich saß im Publikum und gemeinsam horchten wir in den Raum und seine Klänge hinein. Ich zog meine Schuhe aus – ein plötzlich sehr laut wirkendes Geräusch – und betrat die Bühne. Dementsprechend gelang es mir sozusagen, das Hören zu einem Hinhören hin zu choreografieren, ein In-den-Raum-schreiben mit dem auditiven Sinn. In der Unterscheidung lässt sich der Begriff des Hörens hier als passiv beschreiben, während das Hinhören oder Zuhören eine Aktivität der Hörenden erfordert und gerichtet ist. Die Kompositionsstruktur der Performance begünstigte diese Verschiebung: Die Ohren der Zuschauer*innen oder Zuhörer*innen wurden durch den Beginn der Performance geöffnet (aktiviert) und für die weitere Performance sensibilisiert.

Klang als physische Empfindung

Eine weitere Eigenschaft von Klängen, die aus der Performance hervorging, war die Bewusstwerdung von Klang als unangenehmes Geräusch. Das elektronische Rauschen wurde so laut aufgedreht, dass es schon fast penetrant wirken mochte. Weitere Beispiele für diese Art von unangenehmer Bewusstwerdung von Klang sind etwa das quietschende Kratzen der Kreide an einer Tafel, als ein sehr hoher und disharmonischer Ton, oder auch tiefe Töne, die zum Beispiel als Bass im Club zu spüren sind. Diese können ein dumpfes Gefühl im Magen oder im Brustkorbbereich auslösen. Hier zeigen sich bereits unterschiedlichste Sensationen wie Klang ganzkörperlich wahrgenommen werden kann. Um zu verstehen, wie sich diese Empfindung einstellt, können die physikalischen Grundlagen von Klangproduktion und -rezeption betrachtet werden. Der Klang berührt meine Ohren, klopft quasi an mein Trommelfell, das wiederum diese Reize weiterleitet. Der Klang erreicht dabei als Luftschwingung das Trommelfell, letzteres wird dadurch in Schwingung versetzt und gibt die Schwingung an die Gehörknöchelchen weiter. Von dort wird die Schwingung anschließend über den Hörnerv als elektrischer Reiz ans Gehirn weitergeleitet. Es können sich auch Emotionen einstellen oder physiologische Reaktionen wie etwa eine Gänsehaut. Auch kann ein Mitwippen beim Hören eines Grooves provoziert werden. Klang macht sich kinästhetisch bemerkbar. Aber was heißt das eigentlich?

Versteht man das akustische Hören als nur eine Form der Wahrnehmung von Klang, dann sollte Klang von anderen Begriffen wie z.B. Ton abgegrenzt werden. Klang wird hier immer als Klanggemisch und später Stimmklanggemisch mit all seinen Obertönen verstanden. Es ist das, was bei Rezipient*innen insgesamt an Information ankommt.

Dies bedeutet im Besonderen, dass die visuell geprägte Gewohnheit der exakten Distanzwissenschaften aufgegeben wird zu Gunsten einer auditiven Wahrnehmungsweise und einer daraus abgeleiteten Methodik, die den Eigenschaften des Stimmklangs angemessen ist. »Stimmklang« als solcher ist als Begriff noch nicht vollständig wissenschaftlich etabliert, weil er sich der dominierenden Methodik entzieht. (Sowodniok 2013: 60)

Klang kann als Schallereignis und Schwingung und somit in sich bereits als Bewegung aufgefasst werden. Ein Körper, zum Beispiel die Saite einer

Gitarre, wird in Schwingung versetzt, eine Frequenz tritt auf, die dann wiederum durch Resonanz hörbar bzw. wahrnehmbar wird. Das Hören ist an einen Körper gebunden und ebenso ist es der Klang, der in Schwingung entsteht und wiederum durch Schwingung empfangen – gehört – wird. In diesem Sinn lässt sich das Hören auch als physische Empfindung, die in sich bereits Bewegung ist, verstehen. Bei Materialien, die weniger schwingungsfähig sind, wie etwa einer Wand oder Berggestein, prallt diese ausgesandte Schwingung ab, was als Phänomen des Echos verstanden wird. Maßgeblicher Teil meiner künstlerischen Arbeit bei der Recherche zu *The Listening Body* besteht darin, den eigenen Körper und die Ohren für diese Resonanzräume in und um mich herum zu sensibilisieren. Gleiches soll auch für das Publikum erfahrbar gemacht werden. Wie wird diese Bewegung im Klang wahrgenommen? Im Stimmklang kommen diese beiden Aspekte der Bewegung zusammen, ein untrennbarer Dialog beginnt.

(Stimm-)Klang in Bewegung

»Die Stimme bindet die Sprache an den Körper, der Charakter dieser Bindung indes ist paradox: Die Stimme gehört zu keinem von beiden.« (Dolar 2007: 99)

Wir nutzen die Stimme, um uns mitzuteilen, mittels Sprache und Klang drücken wir unsere Gedanken, aber auch Empfindungen aus. Dies geschieht oft eher unbewusst, wir nutzen und hören Stimme(n) jeden Tag und meist hören wir dabei nicht auf deren Klang. Die Stimme ist sehr individuell, und doch wissen viele erstaunlich wenig über die eigene Stimme und die Funktionsweise des Kehlkopfs im Allgemeinen. Die Stimme an sich scheint zunächst losgelöst vom Körper, sie verlässt ihn und wird in den Raum hinausgetragen. Sie hinterlässt ähnlich einer Bewegung eine Spur im Raum und verflüchtigt sich wieder. Gleichzeitig wird Klang auch innerlich wahrgenommen, sowohl der eigene als auch der des umgebenden Raums. Der Kehlkopf kann hier als Rückmeldung körperlicher Bewegungsprozesse dienen. Dieses Mitschwingen lässt sich auch stimmlich wahrnehmen, denn der Klang hat einen Einfluss auf unser System. Das Wort *listening* wird in der Tanzsprache oft mit *Spüren*, also einem *Fühlen* der Musik und der Mittänzer*innen im Raum verstanden. Als ausgebildete Tänzerin bin ich mit unterschiedlichsten Körpertechniken und somatischen Praxen in Berührung be-

kommen. Auch die Arbeit mit neuestem Wissen über die Funktionsweise von Faszien stellte einen sehr wertvollen Teil meiner Ausbildung dar. Dass aber besonders der Kehlkopf ein über Faszien so hochsensibles Wahrnehmungsorgan ist, das maßgeblich an der Bewegungsqualität beteiligt ist, erfuhr ich erst Jahre nach meiner Ausbildung in einem Seminar von Ulrike Sowodniok. Diese intensive Auseinandersetzung prägte nicht nur meine Stimme, sondern erweiterte auch meine Körperwahrnehmung und Bewegungsqualität. Im Stimmklang lässt sich eine Art Stofflichkeit erkennen, oder sogar, nach Roland Barthes (1972: 57) ein »grain de la voix«, eine Körnung in der Stimme. Über eine funktionale Stimmarbeit lassen sich verschiedene Bereiche der Wahrnehmung von Klang erkunden. Das Zusammenspiel von Kehlkopf und Stimmklappen, welche ganz fein anzusteuern sind, bringt insbesondere über eine Schleimhautverbindung die Stimme zum Klingen. So lässt sich sagen: Das Gewebe an sich klingt. Wie bewegt sich dann die Stimme durch den Körper, durch den Kehlkopf, das Gewebe und wo ist der Klang zu verorten bzw. wahrnehmbar? Dies kann wie eine Art Feedback funktionieren, das von und über den eigenen Körper eingeholt werden kann: Wie fühlt sich der Stimmklang an? Was macht er mit mir und wie verändert er sich durch das Wahrnehmen äußerer Klänge?

Der Stimmklang bespielt dieses Eigenaktivitätsfeld der Sinne. Mit seiner Qualität vermag er die Sinne zu stimmen. Dabei bildet sich eine Rückkopplungsschleife zwischen den angeregten Sinnen und dem klanglichen Ereignis. Diese Sinnesorgane und ihre Höhlen werden so zu Resonanzräumen und ihre sensiblen Benervungen werden zu Schleusen, die den Klang, die Gewebe bis ins Innerste des Körpers bis zur völligen Transparenz bespielen lassen. (Sowodniok 2013: 97)

(Stimm-)Klang dient auch zur Orientierung im Raum. Wir können durch den Wiederhall den Raum wahrnehmen und auch in Erfahrung bringen, um welche Art von Raum es sich handelt: groß, klein, Beton oder metallisch. Darüber hinaus werden wir unserer selbst gewahr. Sich dem Phänomen Stimme wissenschaftlich und praktisch zu widmen will auch die Stimmanthropologie. Ulrike Sowodniok, die den Begriff maßgeblich entwickelt und geprägt hat, schreibt dazu auf ihrer Website:

Stimmanthropologie als angewandte Wissenschaft ist mein Weg auf praktische und theoretische Art und Weise die übergeordnete Orientierungsfunktion der Stimme für menschliches Leben zu beforschen und interdisziplinäre praktische und theoretische Begriffe zur Stimme zu entwickeln. Indem wir durch den Stimmklang forschen, erhalten wir Wissen und Verständnis von Stimme und Mensch. (Sowodniok 2018: o.S.)

In der Stimmanthropologie wird der Kehlkopf als wichtigstes Wahrnehmungsorgan für Bewegung erachtet. Hier kommen Ansätze und Erfahrungen Ulrike Sowodnioks aus ihrem Studium der Medizin, Philosophie, dem Gesang und der Lichtenberger Physiologie zusammen. Sänger*innen, aber gerade auch Tänzer*innen, können von dieser ganzheitlichen Betrachtung profitieren. Über das neue Eigenverständnis des Körpers kann die Koordination der Bewegungen des Kehlkopfes beim Singen, Atmen und auch Tanzen neu erfahren und gelernt werden.

Ausgangspunkt und Ausblick

Als Tänzerin und Choreografin fand ich zunächst aus einem Protest heraus zu meiner Stimme. Als zeitgenössische und klassische Tänzerin wurde ich dazu ausgebildet, mich nicht nur besonders leise, sondern lautlos zu bewegen. Auch die Stimme und sogar der Atem sollten nicht hörbar sein. Der stumme Tänzer, wie ich ihn nenne, zeigt sich dann wiederum auch in Prozessen, in denen Umstände stillschweigend hingenommen werden. Neben dieser politischen Dimension, die mich künstlerisch blockierte – da ich das Gefühl hatte, mich nicht aussprechen und so nicht ausdrücken zu können – verspürte ich auch eine körperliche Grenze, die ich nicht überwinden konnte. Was sich bei mir bemerkbar machte, war, dass ich über Jahre hinweg einen kompletten Teil meines Körpers ausgeblendet hatte. Dort durfte keinerlei Bewegung mitschwingen, weil ich dies nicht zuließ. Nicht nur meine Stimme durfte nicht hörbar sein, auch der Körper vermochte es nicht als Ganzheit zu schwingen: den Bereich des Kehlkopfes hielt ich merklich unter Verschluss. Druck baute sich auf. Musste ich doch einmal sprechen, stellte sich schnell Heiserkeit ein, in der Bewegung wirkte ich in diesem Hals-Nacken-Bereich steif. Meine eigene Beobachtung übertrug sich auf meine Arbeit mit Performance und Publikum, bei der ich genau diese Übertra-

gungen von physischen Zuständen untersuchen wollte. Ist Tanz nicht auch kinästhetisch erfahrbar, auch wenn ich nicht selbst auf der Bühne agiere? Ein unwillkürliches Zucken bei einer schnellen Bewegung, Gänsehaut, eine innere Spannung, die sich von den Tänzer*innen auf die Körperlichkeit der Zuschauenden überträgt. Wissenschaftlich wird diese Verbindung besonders in Theorien des Lernens und in der Sportwissenschaft, aber auch der Neurowissenschaft und Psychologie, untersucht, dass sich durch Zuschauen ein Mitschwingen einstellt, so werden gesehene Prozesse inkorporiert. (Ehrsson/Geyer/Naito 2003: 3304-3316)

Erweitern wir unser Verständnis von Stimme und Klang in Bezug auf den (tanzenden) Körper, so ergeben sich weitere Themenfelder, die an die Arbeit von Klang in Bewegung anknüpfen. Schauen wir uns synästhetische Phänomene genauer an, kommen wir nicht um Bedeutung und Emotion herum. Sprachlich gesehen gibt es hierzu einiges an Forschung, wie sich z.B. der Klang einer Sprache oder eines Wortes auch bildlich manifestiert. Im sogenannten Bouba-Kiki-Effekt wird im Kopf der Klang des Wortes bereits mit einer bestimmten Form in Verbindung gebracht. (Etchells 2016: o.S.)

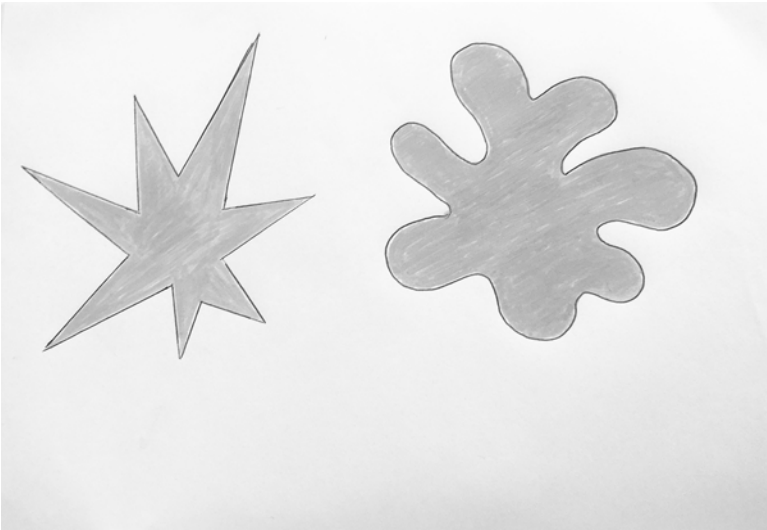


Abb. 2: Bouba-Kiki-Effekt, Stryx

Die zackige Form links wird eher mit der Lautfolge *Kiki* und die runde Form rechts mit der Lautfolge *Bouba* assoziiert.

Wie zeigen sich darüber hinaus die Wirkung von Emotionen in der Stimme und welchen Einfluss haben körperliche Zustände auf die Stimme? Ferner ist interessant, diese Wechselwirkung zwischen Klang, Raum und tanzendem Körper und deren Rezeption genauer zu betrachten. Choreografie kann als Klangraum verstanden werden, der all diese Aspekte vereint und in dem alles als Schwingung und Bewegung begriffen wird. Die Einbeziehung der Ohren und des bewussten (Hin-)Hörens stellt einen spezifischen, auditiven Zugang zu meiner künstlerischen Praxis dar, sowohl auf der Ebene der Praxis wie auch der Rezeptionsbetrachtung. Das Ohr zu choreografieren, dem auditiven Sinn seiner Perspektivenvielfalt den Raum zu geben, bilden den Kern meiner Arbeit: ein Klangereignis als Klangerlebnis zu erfahren und zwar auf all seinen wahrnehmbaren Ebenen.

Literatur

- Barthes, Roland (1972): *Le grain de la voix*, in: *Musique en jeu*, Nr. 9, S. 57-63.
- Cage, John (1994): *Silence. Lectures and Writings*, London: Marion Boyars.
- Dolar, Mladen (2007): *His Master's Voice – eine Theorie der Stimme*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ehrsson, H. Henrik/Geyer, Stefan/Naito Eiichi (2003): Imagery of Voluntary Movement of Fingers, Toes, and Tongue Activates Corresponding Body-Part-Specific Motor Representations, in: *Journal of Neurophysiology*, Vol. 90, Nr. 5, S. 3304-3316.
- Etchells, Pete (2016): <https://www.theguardian.com/science/head-quarters/2016/oct/17/the-boubakiki-effect-how-do-we-link-shapes-to-sounds> [online] [14.04.2020]
- Sowodniok, Ulrike (2013): *Stimmklang und Freiheit – zur auditiven Wissenschaft des Körpers*, Bielefeld: transcript.
- Sowodniok, Ulrike (2018): www.ulrikesowodniok.de/stimmanthropologin_de.html [online] [07.04.2020]

Urban Touch

Edda Sickinger

Dieser Beitrag gibt einen Einblick in die tanzkünstlerische Forschung *Urban Touch*, die im Sommer 2018 an öffentlichen Orten Hamburgs umgesetzt wurde, um Berührungsprozesse im Stadtalltag zu ergründen. Sie wurde in der *Affenfaust Galerie* in Hamburg uraufgeführt. Die leitende Frage der Arbeit war es herauszufinden, welche Arten von Berührung unterschiedliche Orte einer Stadt anbieten und was passiert, wenn sich entgegen dieser verhalten wird. Durch choreografische Settings sollten die Berührungsdynamiken des Ortes aufgebrochen werden.



*Abb. 1: Urban Touch, Performance Installation, Juli 2018 Guy Marsan, Edda Sickinger und Angela Kecinski auf dem Vorplatz des Hamburger Hauptbahnhofs gemeinsam mit Passant*innen, Videostill: Franz Sickinger, PicPacker.de.*

Berührung ist Bewegung

In *Urban Touch* haben sich Angela Kecinski, Guy Marsan und Edda Sickinger in die Dynamiken städtischer Beziehungen begeben, diese entdeckt und die Grenzen ausgetestet. In Anlehnung an Ideen zu empfindungsfähigen öffentlichen Räumen (Amin/Thrift 2016) sind Städte als fühlende, affektive und flüssige Umgebungen zu verstehen. Sie sind keine stabilen Zustände, sondern werden ständig durch menschliche und nicht-menschliche Bewohner*innen und Materie oft improvisiert hervorgebracht (Simone 2004).

Bezüglich ausgewählter städtischer Räume wurden in *Urban Touch* gewisse Erwartungshaltungen antizipiert, die Stadtbewohner*innen mit bestimmten Orten verbinden, um diese anschließend choreografisch zu brechen und sich gegensätzlich zu verhalten. Städtische Beziehungen wurden mit dem Fokus auf Berührungen betrachtet, indem die Performer*innen diese im Rahmen ihrer Aktionen beobachtend und intervenierend in den verschiedensten Formen wahrnahmen. Berührungen sollten hierbei nicht ausschließlich als Momente des physischen Kontakts verstanden werden, sondern als Prozess von Bewegungen der Annäherung und Distanzierung, sowohl physisch als auch in Affekt und Relation (Egert 2016). Erin Manning beschreibt dieses Phänomen als ein »reaching-toward« (Manning 2007: xiv).

Vor diesem Hintergrund wurde der Frage nachgegangen, wie sich die Aktionen und ihre Brechung einer wahrscheinlichen Erwartungshaltung auf die Berührungsprozesse vor Ort auswirken, insbesondere da Tanz im öffentlichen Raum Momente unkontrollierbarer Interaktionen schafft. Jay Pather (2013) nennt ein so beteiligtes informelles Publikum unvorhersehbar, da es sich situativ sowohl ablehnend als auch zugewandt zeigen kann.

Intervention am Hauptbahnhof: Aushandeln, Spielen

Der Bahnhof ist ein Ort, den zahlreiche Menschen aufsuchen, vorrangig, um zielgerichtet eine Reise anzutreten oder von dieser zurückkehren. Es herrscht hektischer Durchgangsbetrieb, meist mit Blick auf sich und die eingeschlagene Richtung.

Als choreografisches Setting wurden an einem Nachmittag sechs Hocker auf dem Vorplatz des Hauptbahnhofs platziert. Die drei Performer*innen setzten sich auf je einen Hocker und probierten unterschiedliche Sitzposi-

tionen und -ausrichtungen aus. Die freien Hocker mit ihrem Aufforderungscharakter, sich hinzusetzen, erweckten die Aufmerksamkeit vieler Passant*innen (s. Abb. 1). Wenn jemand fragte, wie das Spiel funktionierte, wurde nur erklärt, dass jeder einen Zug hätte. Der Rest entschied sich im Handlungsverlauf. Pro Zug wurde der eigene Hocker neu im Raum positioniert und die Haltung auf diesem variiert, wodurch sich stets neue Relationen zu den Mitspielenden ergaben. Diverse Passant*innen blieben stehen und beobachteten das Spiel, kommentierten und unterstützten einzelne Entscheidungen. Einige fragten, was da gemacht würde und ob sie mitspielen dürften, wurden dann durch ein Winken eingeladen und stiegen mit ein.

Die Spieler*innen wägen ab, wie sehr sie mit ihrem Zug das Gesamtbild bestimmen durften. Einige passten sich mit ihren Zügen eher dem Bestehenden an, andere setzten neue Impulse. So änderte sich mit jedem Zug sowohl die räumlich-zeitliche Komposition als auch die Verbindungen und Relationen der Einzelnen untereinander. Die Mitspielenden konnten das Spiel jederzeit verlassen, wodurch der frei gewordene Hocker von einer anderen interessierten Person bespielt wurde. Das Spiel kam weitestgehend ohne verbale Absprachen aus. Nur zwischendurch, wenn zwei sehr nah mit direktem Augenkontakt beieinandersaßen, führte die unmittelbare Nähe zum Smalltalk. Viele Passanten*innen fotografierten. Trotz des Gegensatzes zum funktionalen Charakter der Bahnhofsumgebung ließen sich einige Passant*innen auf das spielerische Angebot ein und gestalteten die soziale Situation mit.

Intervention auf der Reeperbahn: Stören, irritieren, reduzieren

Die Reeperbahn ist ein bekannter Rotlichtbezirk und eine Party-Meile in Hamburg. Hier sind Hemmschwellen der Interaktion oft niedrig angesiedelt. Viele Menschen sind berauscht. Es war schwer abzusehen, was eine minimale reduzierte Aktion in dieser lauten Umgebung hervorrufen würde.

Angela Kecinski und Edda Sickinger positionierten sich am späten Abend inmitten der Fußgänger*innen auf der Reeperbahn, wandten sich einander zu und nahmen Blickkontakt miteinander auf. Dabei variierten sie den Abstand zueinander, bewegten sich mit langsamen Schritten aufeinander zu und distanzten sich wieder (s. Abb. 2). Sie zielten darauf ab, eine starke Verbindung und Intimität zueinander aufzubauen und diese trotz allem,

was um sie herum passierte, aufrechtzuerhalten. Die leisen und langsamen Bewegungen und der intensive, teils über größere Distanz gehaltene Blickkontakt stand im Kontrast zur offenen, schrillen, schnellen Umgebung.



Abb. 2: Urban Touch, Performance Installation, Juli 2018 Edda Sickinger und Angela Kecinski auf der Reeperbahn in Hamburg, Videostill: Franz Sickinger, PicPacker.de.

Die Aktion provozierte verschiedenartige Reaktionen. Einige Passant*innen schauten den Performerinnen aus der Distanz unauffällig zu, andere bemerkten das als konträr intendierte Verhalten erst gar nicht. Wieder andere waren motivierter und sahen sich aufgefordert, selbst ins Geschehen einzugreifen. So nutzten einige Passant*innen den entstandenen Raum zwischen den Performer*innen als Bühne, um durch eigene Posen die Blicke auf sich zu ziehen. Andere wollten die Verbindung offensichtlich nicht unterbrechen, sodass sie die Performerinnen im großen Bogen passierten. Andere Passant*innen interagierten, indem sie sich ebenfalls einer Person zuwandten, den Blickkontakt aufnahmen und die räumliche Distanz zueinander variierten. Zwischendurch entstand ein Kreis aus mehreren Menschen, der sich im Wechsel weitete und verengte. Die Performer*innen wurden viel angeguckt, physisch näherte sich den beiden jedoch niemand. Manchmal blickten sie zurück, was den Blick der anderen Person meist wieder verscheuchte.

Intervention auf der *Großen Freiheit*: Sich entziehen

Die Straße mit dem Namen *Große Freiheit* ist ebenfalls Teil des Reeperbahn Kiezes. Hier saß Guy Marsan bei Nacht 25 Minuten lang auf einem Wohnzimmerhocker mit geschlossenen Augen wie meditierend und bewegte sich nicht (s. Abb. 3). Was man von außen nicht sieht, ist, wie er sich auf seine Atmung konzentriert und mit seiner Wahrnehmung seinen Körper scannt, um trotz der sich überlappenden Songs aus den Clubs, der vielen Passant*innen und dem Lichtermeer, die Ruhe zu bewahren.



Abb. 3: *Urban Touch*, Performance Installation, Juli 2018 Guy Marsan auf der *Großen Freiheit* in Hamburg, Videostill: Franz Sickinger, PicPacker.de.

Diese Aktion erregte besonders viel Aufmerksamkeit. Körperlich näherte sich dem Performer niemand, mit Ausnahme einer Person, die versehentlich gegen ihn stolperte. Aus Gesprächen war zu entnehmen, wie sich Passant*innen mit dem Möglichkeitsspielraum auseinandersetzten, wie sie interagieren könnten, z.B. sich dazu setzen, was schließlich aber nicht getan wurde. Viele bemerkten die Kamera und sprachen das Team darauf an, was die Aktion aussagen wollte. Viele mutmaßten, dass mit der Idee gespielt würde, welchen Reizen Menschen im Alltag ausgesetzt seien und was alles auf sie einprasselte. Sie spekulierten über mögliche Botschaften. *Ist es ein Statement, ein Hungerstreik, hebt er gleich ab? Ist das eine Puppe?*

Beobachtungen aus den Interventionen

Die Aktionen lösten an den jeweiligen Orten ihres Auftretens unterschiedliche Berührungsprozesse aus, die einen Bruch mit den alltäglichen städtischen Dynamiken erkennen ließen. Im Rahmen der Intervention am Hauptbahnhof wurde der spielerische Charakter für das Publikum durch das Vorhandensein und die Anordnung der Sitzmöglichkeiten auf offenem Platz als Bruch mit dem Alltäglichen schnell ersichtlich. Hierdurch fühlten sich viele zur Teilnahme eingeladen und nutzten diese Gelegenheit.

Im Rahmen des Spiels wurde sowohl Raum für kleine zwischenmenschliche Gesten geschaffen als auch die Aufmerksamkeit für die Kommunikationsfähigkeit des eigenen Körpers innerhalb der Gruppe geschärft. Die Berührungen zeigten sich vor allem in einer Art Aushandlung dessen, wie sich die einzelnen Spielteilnehmer*innen in der räumlich-zeitlichen Komposition stets neu positionierten und welche neuen Relationen und Impulse sie durch die Wahl ihrer Lokation, der Sitzhaltung, der körperlichen Ausrichtung den Mitspielenden gegenüber und der Kommunikationsweise im Spiel setzten. Die Intervention hat dem sonst eher funktionalen Ort, der in der Regel zielgerichtet aufgesucht wird, die abweichende Komponente des nicht zielgerichteten, spielerischen Aushandelns hinzugefügt. Der freie und improvisierte Spielcharakter erlaubte es allen Beteiligten, je nach Befinden zu agieren und so war sowohl forsches, abwägendes als auch zögerliches Verhalten zu beobachten. Temporär entstanden auch herausfordernde Momente, beispielsweise wenn sich zwei Spieler*innen mit direktem Augenkontakt gegenüberstehend wiederfanden und die vermutlich als unangenehm empfundene direkte körperliche Nähe mit Humor und einem Gespräch gelockert wurde, bis sich eine der involvierten Personen mit dem nächsten Zug einen neuen Platz suchen konnte. Im Verlauf des Spiels ließ sich nicht mehr ausmachen, wer die Aktion initiiert hatte und wer spontan mit eingestiegen war. Der Bruch mit der Dynamik des Ortes zeigte sich zudem an den zahlreichen Zuschauenden, die das Miterlebte fotografierten.

Das Blick-Duett auf der Reeperbahn musste in der lauten und schnellen Umgebung erst einmal entdeckt werden. Die reduzierten Handlungen der Performerinnen schufen einen umso breiteren Möglichkeitsspielraum für Handlungen seitens der Passant*innen, der auch genutzt wurde. Die Performerinnen begaben sich mit ihrem reduzierten, aber präsenten Auftreten

in eine vulnerable Situation und waren auf diverse Reaktionen gefasst. Die Passant*innen schienen von dieser Aktion auf verschiedene Art und Weise berührt zu sein und trugen dazu bei, neue Relationen herzustellen. Einige waren vermutlich aufgrund ihrer Erwartungshaltung nicht auf Art und Intensität der Berührung, mit der sie sich konfrontiert sahen, gefasst. Die Beteiligten mussten sich spontan innerhalb der Situation beispielsweise mit ihrer Überforderung, Neugier oder schlicht Überraschung arrangieren. Manche Reaktionen, vor allem die Posen, wirkten brutal in der Dominanz ihres Eingreifens. Temporär ergab sich eine Ansammlung von Menschen, die eine gemeinsam hervorgebrachte Choreografie aus Blicken, Annäherungen und Distanzierung zeigte.

Im Gegensatz zum Duett schien die öffentliche Meditation in sich geschlossen und wenig Raum für Kommunikation zu bieten. Durch die innere Erfahrung des Performers in Bezug auf die spezielle Situation und die größtenteils distanzierten, aber interessierten Reaktionen der Leute, verband die Beteiligten eine weniger direkte Kommunikation des voneinander Berührtseins. Die Berührung mag im Einfühlen, der Ablehnung, der (fehlenden) Identifikation oder dem Ignorieren des Wahrgenommenen liegen. Die Passant*innen verstanden sofort, dass die Handlung inszeniert war und erkannten sie als Kunstaktion. Die Meditation auf der Reeperbahn wirkte wie ein Statement und veranlasste Passant*innen zu Deutungen, jedoch nicht zur unmittelbaren eigenen Teilhabe. Die Möglichkeiten, sich beispielsweise zum Performer zu setzen, wurde von den Zuschauenden nur theoretisch durchgespielt. Spekuliert werden könnte über die Frage, welchen Einfluss Gender auf die entstehenden Dynamiken vor allem während der beiden Aktionen auf der Reeperbahn ausübte.

Die choreografischen Settings zielten darauf ab, die antizipierten Berührungsdynamiken der jeweiligen Orte aufzubrechen. Die minimalen Interventionen haben diese temporär verändert, indem die Wahrnehmung der Beteiligten auf intime Kommunikationen gelenkt wurde. Die Akteure wurden sich ihrer selbst, ihrer Mitmenschen und den Relationen des Berührens bewusst, wodurch neuen Handlungsmöglichkeiten und Erfahrungsräume entstanden, in denen Kommunikation situativ und improvisiert ausgehandelt wurde. Welche Rolle sie in dieser einnehmen wollen, entschieden sie selbst, was offensichtlich auch durch die jeweilige Persönlichkeit der Beteiligten bestimmt ist.

Es ist davon auszugehen, dass die Reaktionen nicht allein von den kontrastierenden Bewegungen und der körperlichen Präsenz der Performer*innen ausgelöst wurden. Einige Reaktionen waren sicherlich darauf zurückzuführen, dass die Passant*innen die Aktionen in ihrer Funktion als Kunst erkannt haben, zusätzlich verstärkt durch die Präsenz der Kamera. Einige Settings waren klarer als Kunstaktionen identifizierbar als andere, was die Reaktionen der Passant*innen zeigten. Dennoch haben die Aktionen die Dynamiken des Ortes temporär neugestaltet, auch mit dem Wissen, dass es sich um inszenierte Kunstaktionen handelte. Möglicherweise sogar genau deswegen.

Die choreografischen Interventionen von *Urban Touch* haben gezeigt, wie Akteure einer Stadt in und mit dieser improvisieren und in ständiger Bewegung und Aushandlung sind. Es wurde der Spielraum der einzelnen Personen offenbart, soziale Dynamiken zu gestalten. Unter anderem sind hiermit auch die Unvorhersehbarkeit und Unkontrollierbarkeit der Aktionen im dynamischen öffentlichen Raum zu begründen. Es zeigte die Vulnerabilität der Körper innerhalb einer fordernden Umgebung, aber auch die Wirksamkeit, die sozialen Dynamiken eines Ortes mitzugestalten.

Literatur

- Amin, Ash/Thrift, Nigel (2017): *Seeing Like a City*, Cambridge: Polity Press.
- Egert, Gerko (2016): *Berührungen. Bewegung, Relation und Affekt im Zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld: transcript.
- Manning, Erin (2007): *Politics of Touch: Sense, Movement, Sovereignty*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Pather, Jay (2013): Shifting spaces, tilting time, in: Edgar Pieterse/AbdouMalik Simone (Hg.), *Rogue Urbanism – Emergent African Cities*, Johannesburg: Jacana Media/African Centre for Cities, S. 433-443.
- Simone, AbdouMalik (2004): People as Infrastructure: Intersecting Fragments in Johannesburg, in: *Public Culture*, Jg. 16 H. 3, S. 407-429.

COME [and play] AWAY

Das Spielfeld als Ausgangslage choreografischer Strukturen

Marie Alexis



Abb. 1: COME [and play] AWAY, ZHdK © Christian Glaus

Im Rahmen des Symposiums *SENS(e)ATION in Tanzkunst und Wissenschaft* wurde *COME [and play] AWAY*, eine Installation mit Spielanleitung, dem Publikum vorgestellt. Es handelt sich um eine Adaptation des abendfüllenden Tanzstückes *COME AWAY* für den öffentlichen Raum und ist um ein Bodenraster konstruiert, welches als Spielfeld dient. Im Folgenden wird beschrieben, wie und warum dieses Raster als Ausgangslage für die choreografische Struktur genutzt wurde und welches Potenzial sich aus einer solchen Struktur ergibt.

Als thematische Ausgangslage für die Entwicklung des Stückes dienten die gesellschaftlichen Tänze der Barockzeit, welche zu wenigen Grundprinzipien destilliert und abstrahiert wurden, um sie in den Kontext des zeitgenössischen Tanzes zu übertragen. Das Prinzip der zu beschreitenden Raummuster in Kombination mit den einfachen Schrittabfolgen der frühen Barocktänze führte zur Entwicklung eines linearen Bodenrasters, welches an ein Mühlespiel erinnert. In der Ausarbeitung der choreografischen Struktur wurden verschiedene Möglichkeiten des Umgangs mit diesem Spielfeld erforscht. Aus dieser Erforschung entwickelten sich Scores und Spiele, welche auf *Problem Solving* basieren: durch einschränkende Regeln werden die Tänzer*innen ständig herausgefordert, nach kreativen Lösungen zu suchen und gestalten so die Choreografie innerhalb des abgemachten Rahmens in jedem Augenblick mit.

Ästhetische Auswirkungen von *Problem Solving* als choreografisches Verfahren

Die Erforschung des Bodenrasters als prägendes Element der choreografischen Struktur ergibt eine Bewegungssprache, die ein gewisses Selbstverständnis entwickelt. Jeder Score weist eine sich durch den Umgang mit dem Raum ergebende, einzigartige Bewegungsqualität auf, welche somit nicht willkürlich diktiert werden muss und für die Zuschauenden wie für die Tanzenden nachvollziehbar bleibt. Diese Nachvollziehbarkeit kann die Zugänglichkeit von Zeitgenössischem Tanz für ein breiteres Publikum wesentlich fördern: sind die Spielregeln transparent und nachvollziehbar, wird Tanz – als nicht-funktionale (oder nicht-existenzielle) Bewegungsart des menschlichen Körpers – in sich logisch und lesbar. Zudem geschieht durch den spontanen Wunsch, die Spielregeln zu verstehen, eine Aktivierung der Zuschauenden und somit eine Einladung zur Teilhabe.

Eine weitere prägende ästhetische Auswirkung ergibt sich auf der Ebene der Bühnenpräsenz. Durch die erforderliche Konzentration auf die kreative Lösung von Problemen und das Befolgen von stetig komplexer werdenden Spielregeln wird die Aufmerksamkeit der Tänzer*innen auf die Aktion gerichtet, der Raum für Selbstdarstellung oder aktiven Selbstausdruck entfällt, ebenso wie die Notwendigkeit einer konstruierten Emotionalität durch Rollenspiel und/oder Narrativ. Der individuelle Charakter der Tanzenden wird

über die getroffenen Entscheidungen sichtbar. Das spontane Erscheinen von unmittelbaren Regungen wie Freude, Frust, Entschlossenheit, Verwirrung, Überforderung im Gelingen und Scheitern in der jeweiligen Aufgabe lässt eine nachvollziehbare und lesbare emotionale Ebene entstehen, welche sich im Moment und aus der Struktur heraus ergibt.

Hinterfragen von Machtstrukturen im Kreativeprozess und Demokratisierung choreografischer Verfahren

Die Gestaltung choreografischer Strukturen auf der Basis von Scores, Spielen und *Problem Solving* verändert die Funktion der Tänzer*innen innerhalb des Kreativeprozesses von der reinen Ausführung hin zu einer Co-Autorenschaft. Dadurch werden traditionelle Machtstrukturen hinterfragt und gelockert, Tänzer*innen als vollwertige, teilhabende Künstler*innen anerkannt. Dieser Zugang ist nicht neu, sondern spätestens seit der Postmoderne als choreografisches Verfahren etabliert. Aus der Analyse von score-basierten choreografischen Strukturen ergibt sich jedoch die Beobachtung, dass in Folge dieser Demokratisierung der Tanz an kompositorischer Komplexität einbüßen kann – denn choreografische Komposition verlangt auf den ersten Blick nach klaren Anweisungen an die Tänzer*innen. Choreografische Komposition – verstanden als die bewusste, formgerichtete Anordnung von Körpern, Formen und Bewegungen in Beziehung zueinander und zum Raum – ist unter Anwendung von Scoring-Verfahren nur durch sorgfältige Ausarbeitung der räumlichen Ebene sowie der Beziehungsebene zwischen den Tanzenden zu erreichen. Deshalb eignet sich ein räumliches Spielfeld, in Kombination mit Regeln, welche die Tanzenden in Beziehung zueinander bringen, hervorragend dazu, formal-kompositorische Komplexität zu pflegen, ohne die traditionellen Machtverhältnisse zu bestärken oder zu reaktivieren.

Verlagerung der Virtuosität und Choreografie als soziales Übungsfeld

In der Entwicklungsphase wurde die choreografische Struktur mit diversen Laiengruppen in allen Alters- und Erfahrungsstufen erprobt, sowie mit sehr unterschiedlichen professionellen Tänzer*innen besetzt. Obwohl die individuellen Persönlichkeiten die Wirkung und das entstehende Narrativ des Stückes oder einzelner Szenen veränderten, blieb die Struktur dabei dennoch erkennbar und in sich stimmig. Spezifisch in der Arbeit mit Laien blieb das im Zusammenhang mit Improvisationsaufgaben oft auftauchende Gefühl der Überforderung aus. Die Klarheit eines räumlich abgesteckten Spielfeldes und die Einschränkung der Lösungsmöglichkeiten lassen also nicht nur eine in sich stabile Ästhetik entstehen, sondern wirken inkludierend in dem Sinne, als der ästhetische Wert eines solchen Stückes nicht von der technischen Virtuosität der Tanzenden abhängig ist, sondern vielmehr von der individuellen Kreativität und Präsenz lebt. Die technisch-körperliche Virtuosität eröffnet in einem solchen Rahmen lediglich ein größeres Feld an Möglichkeiten bei der Lösung kreativer Probleme.

Legt man das Augenmerk jedoch auf die Beziehungsebene zwischen den Tanzenden (und ferner auch zwischen Tanzenden und Zuschauenden), wird die Forderung nach anderen Fähigkeiten deutlich, nach einer neuen Form von Virtuosität. Eingedenk der Tatsache, dass gerade auf der Beziehungsebene Scores angelegt werden, welche die sich bewegenden Körper zu emergierenden Kompositionen organisieren sollen, werden soziale Kompetenzen zentral. Die Fähigkeit, den Raum zu überblicken und alle Akteur*innen darin wahrzunehmen, ermöglicht erst das Befolgen komplexer Spielregeln auf der Beziehungsebene – und lässt gleichzeitig eine offene Präsenz entstehen, welche in der Bühnensituation einladend auf die Zuschauenden wirkt. Die Fähigkeit, sich selbst im richtigen Maße einzubringen oder zurückzunehmen im Dienste einer gelingenden Komposition verlangt nach einem sozialen Selbstverständnis – und schult dieses zugleich.

Diese neuen Formen der Virtuosität im Kontext des Zeitgenössischen Tanzes auszubilden lässt das Tanzstudio zum sozialen Übungsfeld werden. In der Frage nach der Wirksamkeit von Kunst könnte dies eine mögliche (Teil-)Antwort sein: Choreografische Strukturen könnten vielleicht zu einem Inkubator für neue gesellschaftliche Strukturen und Formen der sozialen und politischen Teilhabe werden. Die Sensibilisierung für die eigene Verant-

wortlichkeit innerhalb der sich selbst organisierenden Gemeinschaft, der Einsatz der eigenen Fähigkeiten im Dienste des Gemeinsamen sind zentrale Kompetenzen im demokratisch strukturierten sozialen Raum. Die Anerkennung der individuellen Charaktere und deren Stärken sowie der sich daraus entwickelnde Respekt für das Andere und die Anderen ergibt sich aus der nicht-hierarchischen Aufteilung von Funktionen und aus der Kultivierung einer spielerischen Haltung.

Im gemeinsam abgesteckten Spielraum wird das Handeln nicht linear bewertet, das Scheitern zum willkommenen Teil des Spiels. Dies eröffnet die Möglichkeit zur spontanen und individuellen Erfahrung der Form: die Notwendigkeit (die Regeln) wird nicht als Unfreiheit wahrgenommen, sondern als Raum, den es zu erkunden gilt und der dennoch die Sicherheit einer Struktur bietet. Der so geschulte, selbstverantwortliche und spielerische Umgang mit der Form kann nicht nur auf die Teilhabe innerhalb sozialer und politischer Strukturen übertragen werden, sondern wiederum im Umgang mit nicht-partizipativen choreografischen Verfahren angewendet werden.

COME [and play] AWAY wurde am 27. September 2019 im Rahmen des Symposiums *SENS(e)ATION in Tanzkunst und Wissenschaft* in den Räumlichkeiten der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK uraufgeführt. Es wurde von Marie Alexis, künstlerische Leiterin der compagnie O. und MA Choreografie-Studierende an der ZHdK, konzipiert und entwickelt in Zusammenarbeit mit Ivalina Yapova, Architektin, Szenografin und MA Szenografie-Studierende. Tanz: Jenna Hendry, Lyn Bentschik, Fiona Fontanive. Musik: Thomas Jeker.

Potato Print Dance – Kartoffeldrucktanz

Clemens Fellmann, Nora Frohmann

Angefangen haben wir mit Kartoffeldrucken, die Einfachheit und Variabilität hat uns interessiert. Und die Möglichkeit des Gemeinsamen. Man schneidet aus einer Kartoffel einen Stempel, erstellt ein Sortiment an Formen, hat ein Sortiment an Farben, Blätter. Man beginnt, man reagiert, man entscheidet allein, man entscheidet gemeinsam. Man nimmt es ernst.

Warum nicht so tun, als wären es Notationen für Bewegung? Anleitung zur Bewegung? Aber wie eine Übersetzung finden? Dafür entwickeln wir Prinzipien, nach denen wir die Kartoffeldrucke in Tanz übersetzen und geben ihnen Namen: »Weg-Stempel, Weg, Stempel«, »Shadowing«, »Trans-spacing« oder »da Vinci«. Wir erstellen Regeln, Vorlagen, Anweisungen. Mit den verschiedenen Prinzipien untersuchen wir jeweils bestimmte Aspekte des Kartoffeldrucks wie Farbe oder Platzierung.

Das Beispiel »da Vinci«: Inspiriert ist dieses Prinzip von da Vincis berühmter Zeichnung *Homo Vitruvianus*, der Mann, der seine Glieder von sich streckt und in einen Kreis passt. Dabei gehen wir ähnlich vor, wie wenn wir die Kartoffeldrucke als »floorplan« lesen und das Blatt seine Entsprechung am Boden findet: dort, wo sich ein Stempel befindet, führen wir die ihm zugeordnete Bewegung aus. Analog dazu nutzen wir *Homo Vitruvianus* ebenfalls als »floorplan«. Dazu legen wir ihn über eine Kartoffeldruckgrafik. Durch diese Überlagerung werden den Körperteilen des *Homo Vitruvianus* Stempel des bedruckten Blattes zugeteilt. Das gibt uns an, welche Körperteile an der Ausführung der Bewegung(en) beteiligt sein sollen. Es scheint uns »der unkompliziertere Laban« zu sein. Wir ersetzen *Homo Vitruvianus* durch eine Person, sie wird die einzelnen Stempel mit den entsprechenden Körperteilen ausführen.

Durchgeführt

Potato Print Dance

Lauren Frohmann & Clemens Fellmann

Ab Moderation mit Reden

Weg-Stempel, Weg, Stempel

Ein Kartoffeldruckblatt wird als Plan gelesen. Das Blatt entspricht der Tanzfläche.

Jedes Stempelmotiv entspricht einer Bewegung.

Einsatz C, WS Die Stempel werden nacheinander getanzt.

Die Reihenfolge der zu tanzenden Stempel kann auf zwei Arten bestimmt werden.

Überlagerungen der zeitliche Abfolge des Druckprozesses nachvollziehbar ist, muss diese eingehalten werden.

Ein Blatt kann von einer oder mehreren Personen getanzt werden.

Zwischen den Stempeln ist die Fläche leer. Die tanzende Person muss dafür von einem Stempel zum nächsten gehen, rennen, kriechen.

Einsatz C, W Die Art der Fortbewegung ist zurzeit nicht bestimmt.

In einer Variation ließen sich auch nur die Wege beschreiben und an den Stellen, an denen eine Bewegung durchgeführt werden sollte, könnten Markierungen, wie z.B. eine Verlangsamung des Gehens, ein kurzes Innehalten, die Möglichkeit einer Bewegung andeuten.

Einsatz C, S In einer anderen Variation ließen sich ausschließlich die Stempel an einer einzigen Stelle, in der durch das Blatt vorgegebenen oder sonstigen Reihenfolge ausführen.

Es können also entweder die Wege und Stempel, nur die Wege oder nur die Stempel ausgeführt werden.

Die Variationen ließen sich kombinieren, indem sie von mehreren Personen getanzt würden. Dadurch entstünden neue Konstellationen. Eine Person könnte z.B. zuerst nur die Wege, danach die Stempel und im Anschluss Wege und Stempel ausführen. Gleichzeitig könnte eine weitere Person zuerst Wege und Stempel, danach die Wege und im Anschluss nur die Stempel ausführen. Zwischen den Personen entstünden Verhältnisse.

Überlagerungen

Einsatz C: legt Blatt mit zwei separat gedruckten Stempeln hin

Einsatz N: tanzt das Blatt

Einsatz C: legt ein Blatt mit zwei überlagernden Stempeln hin und liest den ersten Absatz vor

Einsatz N: tanzt das Blatt

Abdrücke überlagern sich. Ein Kartoffelstempel hinterlässt einen Abdruck und überdeckt womöglich einen anderen. Zeitlichkeit wird sichtbar, der darunterliegende Abdruck ist älter als der darüberliegende. Wie wird mit dieser Zeitlichkeit umgegangen?

Einsatz C und N: demonstrieren das Blatt mit den zwei sich überlagernden Stempeln gemeinsam. C muss den Text auswendig lernen!

Am Anfang haben wir sich überlagernde Abdrücke als gleichzeitig und am selben Ort auszuführende Bewegungen verstanden. Wir dachten, es sei interessant, zwei Bewegungen miteinander zu kombinieren. Erst später sind wir auf die zeitlich verschobene Lesart gestoßen, die den Drucken immanent scheint.

Timing

Einsatz C: legt Skizzenblatt hin und liest vor

N tanzt gleichzeitig

„Sush“ tanzen wir gleichzeitig

Hat uns doch wieder zu Zählzeiten geführt, weil es uns wichtig war, manches gleichzeitig zu machen, „Sush“, tanzt: „Sush“

Dadurch wird dann auch die Reihenfolge beeinflusst.

Manche Moves dauern unterschiedlich lange.

5-10 Minuten

Material:

Verschiedene Blätter, die vollständig vorgedruckt

- Teilweise vorgedruckt

- Komplet leer

2 Minuten

Material:

Basisskizze

1 Minute

Material:

2 Formen

- beide je einmal einzeln gedruckt

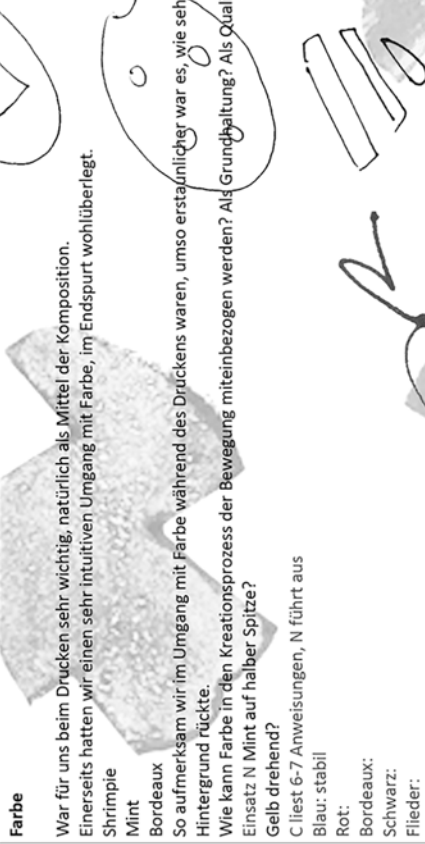
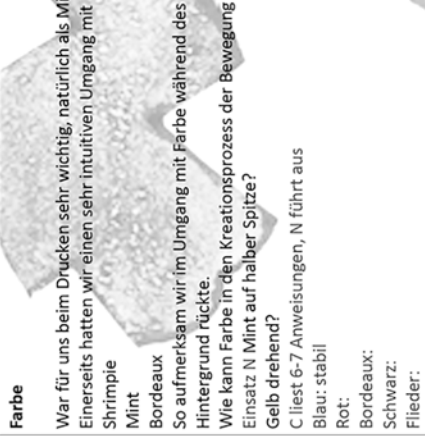
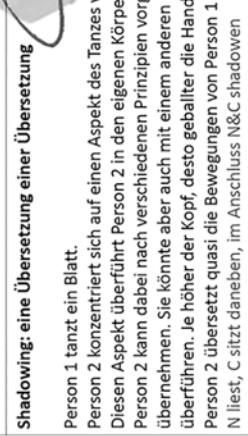
- beide einmal überlagernd gedruckt

30 Sekunden – 1 Minute

Material:

Bereits existierende Zählzeitskizze

Die Zeit: Flooding

Farbe War für uns beim Drucken sehr wichtig, natürlich als Mittel der Komposition. Einerseits hatten wir einen sehr intuitiven Umgang mit Farbe, im Endspurt wohlüberlegt. Shrimple Mint Bordeaux So aufmerksam wir im Umgang mit Farbe während des Druckens waren, umso erstaunlicher war es, wie sehr die Farbe bei den Bewegungen in den Hintergrund rückte. Wie kann Farbe in den Kurationsprozess der Bewegung miteinbezogen werden? Als Grundhaltung? Als Qualität? Einsatz N Mint auf halber Spitze? Gelb drehend? C liest 6-7 Anweisungen, N führt aus Blau: stabil Rot: Bordeaux: Schwarz: Flieder:	D: Mittel R: Kreis R: Saftbrot Q: Knötzig D: Mittel 	2 Minuten Material: 1 Stempel in mehreren Farben Anweisungen! Formen! Bedeutungen der Farbe!	
Shadowing: eine Übersetzung einer Übersetzung Person 1 tanzt ein Blatt. Person 2 konzentriert sich auf einen Aspekt des Tanzes von Person 1. Z.B.: auf die Ausrichtung des Körpers, Bewegungen der Arme, Höhe des Kopfes, etc. Diesen Aspekt überführt Person 2 in den eigenen Körper und versucht, ihn zu reproduzieren. Person 2 kann dabei nach verschiedenen Prinzipien vorgehen. Sie könnte mit dem gesamten Körper die tatsächliche Ausrichtung des Körpers von Person 1 übernehmen. Sie könnte aber auch mit einem anderen Körperteil, z.B. der linken Hand, die Höhe des Kopfes von Person 1 in Spreizung und Ballung der Hand überführen. Je höher der Kopf, desto geballter die Hand, je tiefer der Kopf, desto gespreizter die Hand oder umgekehrt. Person 2 übersetzt quasi die Bewegungen von Person 1 in neue Bewegungen. N liest, C sitzt daneben, im Anschluss N&C shadowen	2 Minuten Material: Basisblatt	2 Minuten Material: Basisblatt	
Übersetzung Manchmal haben wir das Gefühl, dass wir schon so viele Ebenen der Übersetzung erstellen, um die Übersetzung von Grafik in Bewegung zu bewerkstelligen. Wir haben den Stempeln Namen gegeben, haben sie gezeichnet, haben zu den dazugehörigen Moves Strichfiguren gezeichnet, um uns daran zu erinnern, haben wiederum den Moves Namen gegeben und sogar einzelnen Blätter. Diverseste Formen von Übersetzung: Gedrucktes in Gezeichnetes, Gezeichnetes in Sprachliches, Zweidimensionales in Vierdimensionales, Statisches in Bewegtes, Non-verbales in Non-verbales, Fläche in Raum, Gedachtes in Getanes, Deutsch in Englisch „Diese Anwendung von Symbolen stimmt völlig überein mit Wittgensteins Beschreibung eines schöpferischen Sprachgebrauchs, bei dem die genaue Bedeutung (Funktion) von Worten erst durch ihre spätere Verwendung bekannt wird.“ (Ehrenzweig, S.59) N liest, C sitzt daneben, Glossarskizze	1,5 Minuten Material: Bereits existierende Glossarskizze	1,5 Minuten Material: Bereits existierende Glossarskizze	
Exzerpieren Link zu weiteren Infos: Wir konzentrieren uns auf bestimmte Aspekte, Details. https://www.clemensfellmann.ch/kopie-von-research-1 Wir kümmern uns um Teilaspekte des großen Ganzen, der definierten Bewegung.	2,5 Minuten Kein Material?	2,5 Minuten Kein Material?	

Herausforderungen in der praktischen Durchführung

Das Prinzip beinhaltet keine Informationen zu Zeitlichkeit. Finden alle Bewegungen simultan oder nacheinander statt? Wie würde dabei die Reihenfolge bestimmt? Wie wird mit Stempeln umgegangen, die nicht eindeutig einem Körperteil zugeordnet werden können? Wie wird mit Stempeln umgegangen, die sich außerhalb des Kreises befinden?

Wenn wir dieselbe Grafik als »floorplan« lesen, müssen an den Stellen der Stempel die ihnen zugeordneten Bewegungen ausgeführt werden. So gesehen sind die Kartoffeldrucke Begegnungszonen, in denen Personen ein Blatt tanzen, sich ihre Wege kreuzen und trennen.

Wir entwerfen während des Druckens, betätigen uns als Architekt*innen. Wir fertigen einen Plan an und füllen den Raum mit Stempeln. So entstehen Stellen, an denen etwas passieren soll. Wir denken uns aus, was an diesen Stellen vorgesehen sein könnte. Dadurch werden die Stempel (Abdrücke) zu Bauplätzen, Grundstücken, die zu bebauen sind, zu gestalten sind, die einer Bestimmung zugeführt werden. Danach schicken wir uns los und führen aus.

Vermitteln/Erinnern

How Do We Learn to (Make) Sense in Dance (Classes)?

Kritische und methodische Überlegungen zu Umgang und Erforschung von Sinnlichkeit in tanzvermittelnden Praktiken

Yvonne Hardt

Einleitung

Tanz scheint die Kunst der Sinnlichkeit per se zu sein. Körper und Sinnlichkeit sind immer wieder in unterschiedlichen Konstellationen ins Zentrum tänzerischer Trainingspraktiken ebenso wie der Wahrnehmung und Rezeption gelangt (Hardt/Stern 2014; Brandstetter et al. 2013). Doch was wird genau als Sinnlichkeit von *wem* wie verstanden, welche Bedeutungszuschreibung erfährt sie? Wie (er)lernen angehende Tänzer*innen sinnliche Kompetenzen? Welche Prozesse, Verfahren und Referenzen kommen dynamisch zusammen, um das zu fördern, was als ein sinnlich wachsender, offener oder »artikulierter« Körper (in der tänzerischen Ausbildung) bezeichnet wird? (Greil/Sander 2017) Kurz gesagt: Wie und welche Sinnlichkeit wird in der tänzerischen Vermittlung adressiert, bearbeitet und hervorgebracht?

In der Beantwortung dieser Fragen plädiert dieser Beitrag für eine stärkere Kontextualisierung der Diskussion um das Sinnliche und lenkt den Fokus darauf, wie Sinnlichkeit in der Komplexität tänzerischer (Vermittlungs-) Praktiken analysiert werden kann. Nach einem kurzen körpertheoretischen Abriss wird anhand eines Beispiels aus dem Feld release-basierter Tanzvermittlung der Frage nachgegangen, wie Tanzende nicht nur lernen zu spüren, ihre Sinne zu formen, Sinnlichkeit zuzulassen, sondern auch, das Gespürte zu verbalisieren und zu vermitteln. Dafür gilt es in den Blick zu nehmen, welche sozialen, ästhetischen bzw. generell normativen Dimensionen auch

in den (institutionellen) Rahmungen und epistemischen Setzungen mitspielen. Dafür bedarf es eine Forschungsperspektive, die nicht so sehr die Konzepte oder Ideale von Tanz und seinen Vermittlungspraktiken untersucht, sondern die auf die komplexen, widersprüchlichen, kontingenten Konstellationen von Vermittlung und Aneignung in ihren Vollzugswirklichkeiten eingeht (Hardt 2019).

Sinnliche Körper werden

Nach der Erlernbarkeit des Sinnlichen zu fragen geht von einem Körperverständnis aus, das Körper als etwas in der Auseinandersetzung und in Wechselbezüglichkeit mit Welt Hervorgebrachtes versteht. Hiermit ist gemeint, dass es »den« sinnlichen Körper a priori nicht gibt, sondern dass Sinnlichkeit (verstanden als die haptischen, visuellen, olfaktorischen, auditiven, sensomotorischen, propriozeptiven Kompetenzen zur Orientierung und zum Sinngabe in der Welt) eine erlernte und performativ hervorgebrachte Praxis ist. Solch eine Perspektive ist sicherlich nichts Neues. Ob es Marcel Mauss in seinen legendären »Techniken des Körpers« (Mauss 1950) war, der aufzeigte, wie so einfache Bewegungen wie Laufen und Schwimmen kulturell erlernt und different sind; ob es Michel Foucault war, der aufzeigte, wie der Körper durch die Techniken, mit denen er trainiert wird, hervorgebracht und zugleich beschreibbar, messbar und fügsam wird (Foucault 1994); oder Pierre Bourdieu, der im Habitus – jenen einverleibten Weisen des Denkens, Handelns, Fühlens – die Basis für gesellschaftliche Stabilität und Distinktion sah (Bourdieu 1982). Sie alle weisen darauf hin, wie notwendig es ist, Körper, ihre Materialität, ihr Fühlen und ihre Bewegung als in der Wechselwirkung mit sozialen und kulturellen Praktiken hervorgebracht zu verstehen. Für das Thema der Sinne rekurriert dieser Beitrag auf Bruno Latours Überlegungen in seinem Text: »How to talk about the body?« als theoretischen Referenzrahmen. Körper sei demnach:

an interface that becomes more and more describable as it learns to be affected by more and more elements. The body is thus not a provisional residence of something superior [...] but what leaves a dynamic trajectory by which we learn to register and become sensitive to what the world is made of. Such is the great virtue of this definition: there is no sense in defining the body directly, but

only in rendering the body sensitive to what these other elements are. (Latour 2004: 206)

Latour schlüsselt das nachvollziehbar am Beispiel eines Lernkits auf, um Parfum differenzierter riechen zu können. Mit Hilfe dieses Lernkits und der dazugehörigen Anleitung entwickelt er die Kompetenz, zunächst einfache Gerüche und dann komplexe Geruchskombinationen wahrnehmen und entziffern zu können. Er wird im wahrsten Sinne der Beschreibung der Parfumindustrie »eine Nase« – und so schlussfolgert er für unser Interesse an den Sinnen sehr pointiert: »Acquiring a body is thus a progressive enterprise that produces at once a sensory medium *and* a sensitive world.« (Latour 2004: 207)

Spannenderweise werden mit wenigen Ausnahmen diese körpertheoretischen Referenzen weniger von jenen rezipiert, die sich mit Fragen des Sinnlichen in tanzvermittelnden Kontexten beschäftigen. Hier dominiert stattdessen ein Fokus auf eine spezifische Ausdeutung phänomenologischer Perspektiven (Klinge 2014; Westphal 2018).¹ Sicherlich sind phänomenologische Beschreibungen gerade da von Bedeutung, wo es gilt, sinnliche Wahrnehmungen, die sonst unbemerkt sind, erkennbar und artikulierbar zu machen. Vor dem Hintergrund einer gesellschaftlichen Dominanz des Visuellen gilt es, diese immer noch – trotz einer bereits gut etablierten Diskussion dieses Sachverhalts – kritisch zu befragen (Banes/Lepecki 2007a: 4). Phänomenologische Perspektiven auf den Tanz sind dabei durchaus an politischen und sozialen Dimensionen des Sinnlichen interessiert (Gugutzer 2012; Albright 2019). Dennoch lässt sich konstatieren, dass mit dem Aufrufen phänomenologischer Perspektiven oder dem Sinnlichen oft eine inhärent positive und eine das konventionelle Wissensverständnis kritisch befragende Konnotation verbunden ist. Ein Anliegen dieses Textes ist es nun, das Hervorbringen des Sinnlichen in konkreten Beispielen spezifischer ausdifferenzieren und durch Kontextualisierungen zu zeigen, wie je unterschiedliche Wertsysteme und damit auch (ästhetische und gesellschaftliche

¹ Diese Gegenüberstellung ist schematisch und verkürzend und eine weitere Diskussion zum Einfluss des Affective Turns in der Tanzwissenschaft kann aus Platzgründen hier nicht stattfinden. Für eine längere kritischere Diskussion zum Affective Turn und den Tendenzen seiner Naturalisierung vgl. Ley 2011.

Normen) im Prozess erlernt werden, die auch für vermeintlich alternative Praktiken gelten.

Dabei wird für eine deutlichere Mischung unterschiedlichster wissenschaftlicher Perspektiven und Methoden plädiert, deren Zusammenführung durchaus Reibung hervorbringen kann. Das Harmoniebedürfnis des Feldes tänzerischer Vermittlungspraktiken gilt es so aufzuschließen: »I want more words, more controversies, more artificial settings, more instruments, so as to become sensitive to even more differences.« (Latour 2004: 211f.)

Das Sinnliche vom Emotionalen unterscheiden lernen

Diese Analyse erfolgt an einem Beispiel aus dem Feld somatisch- und release-basierter Tanzvermittlung. Jede andere tänzerische Praktik würde sich aber ebenso dazu eignen, in Bezug auf das Erlernen sinnlicher Kompetenzen betrachtet zu werden (Hardt/Stern 2014). Dass die Auswahl hier auf dieses Beispiel fällt, hängt damit zusammen, dass in diesen Praktiken Sinnlichkeit in ihrer Vielfalt haptischer, sensomotorischer Dimensionen körperlichen Bewegens und Berührens zum zentralen Selbstverständnis der Praxis zählt. Damit lässt sich das Vermitteln dieses Selbstverständnisses beobachten: Wie wird nämlich Sinn (in der doppelten Bedeutung des Wortes) des sinnlichen (tänzerischen) Arbeitens hervorgebracht? Was passiert, wenn solche Praktiken institutionalisiert werden und es zu einer komplexen Verknüpfung mit einem Leistungsprofil zukünftiger zeitgenössischer Tänzer*innen kommt, die artikulierte, sinnlich-wahrnehmungstechnisch differenzierte, durchlässige, selbst-reflexive und funktional effiziente Körper haben sollen?

Wir beginnen die Klasse im Kreis sitzend, die Beine lang nach vorne ausgestreckt und geben unser Gewicht langsam an den Partner erst nach rechts dann nach links alternierend ab. Ein stilles Schwenken setzt ein, mehr und mehr Gewicht wird »gegeben«, »geteilt«, so die sporadisch eingeworfenen Begriffe der Dozentin, die uns dabei auch erzählt, dass es heute um »langweilige Dinge gehen wird«. Sie verweist dabei auf John Cage, der es als Grundlage angesehen habe, Details im Bekannten zu entdecken. Dieses Sich-Hingeben, denn jede Bewegung wird für die nächste Zeit mit dem Geben von Gewicht initiiert, dauert die nächsten 1,5 Stunden. Dabei macht die Lehrerin wenige Vorgaben. Das Gesagte besteht aus Impulsen, denen wir nachgehen können. Sie spricht durchweg in ruhiger Stimme. Manchmal möchte sie durch leichte Berührung mehr Gewichtgeben oder Loslassen provozie-

ren. Sie weist auf Kontaktflächen aller Art hin, inklusive der Augen, während ein weiches Bewegen den Raum durchzieht. Wir erforschen jede erdenkliche Art und Weise, wie und wo Gewichtgeben Bewegung initiiert. Es entsteht eine spielerische und ausgelassene Atmosphäre. Danach kommen wir alle wieder im Kreis zusammen und werden aufgefordert, zu artikulieren, was unsere »Sensation«, was unsere »Wahrnehmungen« waren. Einige der Teilnehmenden interpretieren die Frage dahingehend, dass sie von ihren zumeist sehr positiven »Gefühlen« berichten, indem sie beispielsweise sagen: »ich habe mich sehr wohl gefühlt«, »ich konnte mir Zeit lassen« und »ich konnte ich selbst sein.«² Diese zumeist auf die »Emotionen« bezogenen und mit impliziten – wenn auch positiven – Wertungen verbundenen Aussagen nimmt die Dozentin offen entgegen und versucht zugleich, jenen, die über sinnliche Phänomene wie Raum, Sichtfelder oder Kontaktflächen sprechen, mehr Raum zu geben und sie als Referenzpunkte eigener Gedanken zu nutzen. Eine Studierende äußert sich verunsichert dahingegen, dass sie noch nicht wisse, was sie damit für ihre professionelle Karriere anfangen soll. Es ist nicht die Dozentin, sondern es sind die anderen, die einspringen und unterschiedlichste Erklärungsmodelle wagen. Im Rahmen dieser Diskussion wirft dann eine Studierende höflich, aber doch sehr direkt mit kritischem Ton ein, dass sie die persönlichen Emotionen und das Werten eher nicht so interessant finde, sondern vielmehr das, was wir spüren und sinnlich wahrnehmen. Kurz darauf beschließt die Dozentin die Stunde damit, dass sie alle auffordert, zwei Finger auf das Manubrium Sterni zu legen, jenem Knochen am oberen Ende des Brustbeins. Während wir diesen kleinen Knochen spüren, beginnt sie mit einem kleinen Vortrag darüber, wie dieser mit der restlichen Anatomie des Körpers verbunden ist. Für heute beendet dies die Stunde.

In dieser Beschreibung lassen sich durchaus formalisierte Aspekte einer release-basierten Tanzklasse erkennen: der langsame Anfang, das Einlassen auf die Anderen, das Spüren, das Arbeiten mit Gewicht (Schwerkraft) und Ease (dem Loslassen), eine Atmosphäre des Teilens und Zulassens, ein Unterrichtsverlauf, der wenige Vorgaben im Sinne von Bewegungsformen macht. Alle haben die Möglichkeit, zu Wort zu kommen und es scheint auch kein Falsch oder Richtig zu geben. Feedback wird differenziert und taktil Einzelnen gegeben. Es wird kein Druck ausgeübt und die Sprache der Dozentin ist immer ruhig. Anatomische Referenzen und das individuelle Erforschen werden als Leitthemen auch in weiteren Einheiten aufgerufen. Eine solche

2 Alle Aussagen wurden von der Autorin aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt. Begriffe, die im Wortlaut wichtig sind, wie z.B. »Sensation«, wurden beibehalten.

Beschreibung wäre sicherlich dicht am Selbstverständnis der Dozentin bzw. daran, wie sich somatisch- oder release-basierte Klassen verstehen.

Doch was passiert hier noch? Welche Referenzrahmen werden aufgerufen? Welchen Einfluss hat die gesamte Konstellation darauf, was vermittelt wird, was für Einzelne geschieht? Es wird deutlich, dass die Frage nach »Sensations«, nach dem Fühlen und Wahrnehmen, keinesfalls von allen gleich verstanden wird. Es ist also zunächst notwendig, ein Verständnis für die Sprache und Aufgaben zu entwickeln. Dafür muss der/die Einzelne lernen, kleine Nuancen der Sprachlichkeit zu verstehen. Was heißt also »Sensation« im Sinne von *Sensing*, Fühlen/Spüren und wieso wird es von »Emotionen« abgegrenzt? Die Dozentin rekurriert durch ihre Wortwahl und Beispiele auf einen Referenzrahmen, der sich rückbinden lässt an die historische Entwicklung release-basierter Praktiken in Abgrenzung zu einem als emotional und ausdrucksstark verstandenen historischen modernen Tanz (Banes 1987). Dies geschieht jedoch auf subtile Art und Weise und wird dynamisch im Klassenkontext hervorgebracht und bestätigt. Dabei sind sowohl jene für diesen Prozess von Bedeutung, die noch nicht vertraut sind mit der Differenz als notwendige Abgrenzungssposition, als auch jene, die mit den Begrifflichkeiten und Sinnhorizonten dieser Fragestellung schon etwas anfangen können. Durch die offene und immer flach erscheinende Hierarchie entsteht zudem das Gefühl, dass es selbst gewonnene und nicht vorgegebene Erkenntnisse sind. So ist es auch nicht die Dozentin, sondern eine Studierende, welche die Abgrenzung beider klar formuliert. Doch wieso ist diese so notwendig? Ist nicht gerade die angenehme Atmosphäre, ein Wohlgefühl – das keinesfalls unemotional ist – wesentlich hier? Dass also auf diese Differenz gepocht wird, hat mit dem Referenz-Diskurs der Praxis zu tun, die daraus ihr Selbstverständnis zieht. Mit dem phänomenologischen Spüren wird nämlich – so macht die Studierende auch deutlich – eine weniger starke Wertung, eine weniger wertende Haltung verbunden. Das nicht-wertende Wahrnehmen wird so als etwas Sinnhaftes und Wesentliches der Praxis etabliert. Dass das nicht-wertende Wahrnehmen sich nicht umstandslos als sinnhaft in Bezug auf tänzerische Kompetenzen für alle erschließt, verdeutlichen die Aussagen der verunsicherten Studierenden.

Es bedarf also zunächst einer Resonanzbildung zwischen Bildern, Begriffen, Metaphern und der körperlichen Praxis sowie einer Aneignung und Umformung dieser auf die eigenen Bedürfnisse, biografischen Reisewege und körperlichen Voraussetzungen. Langfristig bzw. idealerweise kann die/

der Einzelne dies mit einem Ziel in Verbindung bringen oder mit einem Wissen um das, was gefordert wird. Es macht also auch release-basierte Praktiken hoch voraussetzungsvoll – und sinnliche Kompetenz ist somit nicht etwas, was freizulegen oder gar zu finden ist, sondern einer multi-modalen Herstellung bedarf (Hardt/Stern 2014). Mit dem Erwerb des Verständnisses für das Sinnliche erwerben Tanzende also nicht nur langfristig die Option, differenzierter zu spüren, sondern bestimmte ästhetische Selbstverständnisse zu bearbeiten. Doch was ist das genau für ein ästhetisches Subjekt, das hier hervorgebracht wird?

Diesbezüglich ist die Aussage einer erfahrenen Studierenden von Interesse, die davon spricht, dass sie »sie selbst sein« könne, wenn sie genug Zeit hat, wenn sie sich nicht unter Druck gesetzt fühlt. Hier wird also eine Subjektvorstellung artikuliert, die einerseits Begrifflichkeiten des pädagogischen Feldes aufgreift, welche im Zeitlassen und Zeitgeben, im Arbeiten ohne Druck und durch Eigeninteresse eine besondere Bedeutung sehen, andererseits wird hier auch ein Subjekt entworfen, dass sich selbst als konfliktfrei sieht. Nur wenn ich nicht unter Druck bin, wenn ich keinen Konflikt mit der Situation habe, bin ich »ich« – kann ich das »Ich« sein, was ich sein möchte. Inwiefern fördert das Feld solch eine spezifische Subjektkonstitution und was machen wir mit solchen Vorstellungen angesichts von bildungstheoretischen Positionen, die gerade im Konflikt/Scheitern Bildungspotenzial erkennen (Stern 2011)?

In diesem Beitrag können solche Fragen lediglich aufgeworfen werden, doch sie verdeutlichen, dass es hier um ein komplexes Gefüge geht. Sinnliche Erfahrungsebenen (des Spürens, des Bewegens, des Miteinanders, des Zeitgebens) stehen neben emotionaler Auswertung (sich wohl fühlen, unsicher fühlen, Freude und Lust spüren), hängen von den einzelnen Reisewegen aber auch von individueller Tagesform ab. Es werden unterschiedlichste Diskursebenen erkennbar, die sowohl von den Teilnehmenden als auch der Dozentin aufgerufen werden – die teils auf explizite, teils auf implizite Werte und Referenzsysteme verweisen. Und es wird auffällig, dass alle Gruppendynamisch daran beteiligt sind. Was lässt sich daraus nun systematisierend für die Methodik der Erforschung von diesen Vermittlungssituationen schlussfolgern? Wenn Tanzvermittlung als kollektiver und künstlerischer Aneignungsprozess verstanden wird (DeLahunter/Hörster 2007), dann bedarf die Erforschung des Sinnlichen auch Methoden, die diesen Prozess und

Konstellationen erfassen und nicht nur pädagogische Konzepte oder verallgemeinernde, gar teilweise essenzialisierende Verständnisse des Sinnlichen.

Methodische Schlussfolgerungen: Vollzugswirklichkeiten der Praxis aufschließen

Als Fazit plädiere ich daher dafür, tänzerische Vermittlungspraxis in der Verschränkung zu analysieren und Fragen des Sinnlichen des Tanzes und sinnliches Lernen in der Vollzugswirklichkeit zu erfassen, wie es praxeologische Ansätze vertreten (Hardt 2016, 2019; Kleinschmidt 2016; Klein 2014). Dabei orientiert sich die folgende Systematisierung an einer Unterteilung, die Paula Saukko (2010) in Bezug auf das Verständnis von unterschiedlichen »validities« (Validitäten) für die ethnografische und kulturwissenschaftliche Forschung vorgeschlagen hat. Erstens geht es darum, die Erfahrungsebenen aller Beteiligten zu erfassen (d.h. alles, was Einzelne oder Gruppen tun (*doings*) oder sagen (*sayings*) und die darin sichtbar werdenden impliziten Regeln) (Schatzki 2002); zweitens bedarf es einer Analyse der Diskurse, der epistemischen Referenzen und der Historizität von Begriffen, die das jeweilige Gegenstandsverständnis von Tanz und Vermittlung ebenso tangieren wie die sinnlichen Erfahrungswelten und Materialitäten. Solche genealogischen und kontextualisierenden Untersuchungen zur Sprache und dem Wechselverhältnis körperlichen und tänzerischen Tuns sind Desiderata in der Forschung zu Sinnlichkeit im Tanzvermittlungskontext. Und drittens bedarf es einer Analyse der Kontexte (der historischen, sozialen, lokalen, aber auch der institutionellen Rahmungen, der biografischen Reisewege der Vermittelnden ebenso wie der Teilnehmenden).

So ließe sich das Sinnliche im Tanz entmystifizieren und als ein komplexes Szenario verstehen. Dann wäre das Widerständige der Praxis nicht per se in seiner Sinnlichkeit zu suchen – sondern darin, dass es sich vielleicht manchmal der geforderten »Durchlässigkeit« und Offenheit des Sinnlichen verweigert. Insbesondere dort, wo eine vermeintliche Neutralität durch den Verweis auf naturwissenschaftliche Referenzsysteme (z.B. Anatomie, embrionale/frühkindliche Entwicklungsstadien) gegeben scheint. Aber es geht gerade nicht um eine pauschale Kritik an diesen Praktiken und theoretischen Referenzen, sondern darum aufzuschlüsseln, was wie mit wem in

welchen Kontexten damit geschieht. Oder, um es anders und abschließend noch einmal mit Latour zu sagen:

»It is not passion, nor theories, nor preconceptions that are in themselves bad, they only become so when they do not provide occasions for the phenomena to differ.« (Latour 2004: 219)

Literatur

- Albright, Ann Cooper (2019): *How to Land: Finding Ground in an Unstable World*, Oxford: Oxford University Press.
- Banes, Sally (1987): *Terpsichore in Sneakers. Post-modern Dance*, Hanover: Wesleyan University Press.
- Banes, Sally/Lepecki, André (2007): Introduction, in: Sally Banes/André Lepecki (Hg.), *The Senses in Performance*, New York: Routledge, S. 1-8.
- Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Brandstetter, Gabriele/Egert, Gerko/Zubarik, Sabine (Hg.) (2013): *Touching and Being Touched*, Berlin/Boston: De Gruyter.
- DeLahunta, Scott/Hoerster Eva-Maria (2007): Rethinking Tools: based on interviews collected during MODE05, in: Ulrike Melzwig/Marten Spangberg/Nina Thielicke (Hg.), *Reverse Engineering Education: in dance, choreography and the performing arts*, Berlin: b-books, S. 88-95.
- Foucault, Michel (1994): *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Greil, Mariella/Sander, Vera (Hg.) (2017): *(Per)Forming Feedback*, Köln: Hochschule für Musik und Tanz.
- Gugutzer, Robert (2012): *Verkörperungen des Sozialen. Neophänomenologische Grundlagen und soziologische Analysen*, Bielefeld: transcript.
- Hardt, Yvonne/Stern, Martin (2014): Körper und/im Tanz – historische, ästhetische und bildungstheoretische Dimensionen, in: Diana Lohwasser/Jörg Zirfas (Hg.), *Der Körper des Künstlers. Ereignisse und Prozesse der Ästhetischen Bildung*, München: kopaed, S. 45-162.
- Hardt, Yvonne (2016): Praxis begreifen: Reflexionen zu Praktiken und Epistemen des Wissens und Forschens im Kontext tänzerischer Vermittlung, in: Stephanie Schroedter/Susanne Quinten (Hg.), *Tanzpraxis in der For-*

- schung – Tanz als Forschungspraxis. Choreographie, Improvisation, Exploration*, Bielefeld: transcript, S. 155-169.
- Hardt, Yvonne (2019): Resourcing/Researching Dance Technique and Education. Developing a Praxeological Methodology, in: Helen Thomas/Stacey Prickett (Hg.), *Routledge Companion to Dance Studies*, New York/London: Routledge, S. 44-55.
- Klein, Gabriele (2014): Praktiken des Tanzens und des Forschens. Bruchstücke einer praxeologischen Tanzwissenschaft, in: Margrit Bischof/Regula Nyffeler (Hg.), *Visionäre Bildungskonzepte im Tanz. Kulturpolitisch handeln – tanzkulturell bilden, forschen und reflektieren*, Zürich: Chronos, S. 103-115.
- Kleinschmidt, Katarina (2018): *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im Zeitgenössischen Tanz*. München: e-podium.
- Klinge, Antje (2014): Alles Bildung oder was? Tanz aus bildungstheoretischer Sicht, in: Margrit Bischof/Regula Nyffeler (Hg.): *Visionäre Bildungskonzepte im Tanz. Kulturpolitisch handeln – tanzkulturell bilden, forschen und reflektieren*, Zürich: chronos, S. 59-69.
- Latour, Bruno (2004): How to Talk about the Body? The Normative Dimension of Science Studies, in: *Body & Sociology*, Vol. 10 (2-3), S. 205-229. <https://doi.org/10.1177/1357034X04042943>
- Ley, Ruth (2011): The Turn to Affect. A Critique, in: *Critical Inquiry*, Vol. 37 No. 3, S. 434-472.
- Mauss, Marcel (1950): Les techniques du corps, in: Marcel Mauss, *Sociologie et Anthropologie*, Paris: PUF, S. 365-386.
- Saukko, Paula (2010): *Doing Research in Cultural Studies. An Introduction to Classical and New Methodological Approaches*, London: SAGE.
- Schatzki, Theodore (2002): *The Site of the Social. A Philosophical Account of the Constitution of Social Life und Change*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Stern, Martin (2011): Tanz als Möglichkeit ästhetischer Bildung in der Schule, in: Yvonne Hardt/Martin Stern (Hg.), *Choreographie und Institution. Zeitgenössischer Tanz zwischen Ästhetik, Produktion und Vermittlung*, Bielefeld: transcript, S. 209-232.
- Westphal, Kristin (2018): Zeitgenössische Verfahrensweisen in den Performancekünsten. Neue Formen des Lernens und Bildens?, in: Kristin Westphal/Teresa Bogerts/Mareike Uhl/Ilona Sauer (Hg.), *Zwischen Kunst und Bildung, Theorie, Vermittlung, Forschung in der zeitgenössischen Theater-, Tanz- und Performancekunst*, Oberhausen: Athena, S. 62-74.

Tanzen – Berühren – Wissen

Der Tastsinn als Wissensvermittler in tänzerischen Interaktionen

Susanne Quinten

Einleitung

Ein Leben ohne Berühren und Tasten ist nicht möglich. Über das gesamte Leben hinweg spielen das Tastsinnessystem und damit verbunden die taktil-haptische Wahrnehmung eine herausragende Rolle – als Element des (nicht nur) frühkindlichen Bindungssystems, zur zwischenmenschlichen Kommunikation, zur Erforschung und Aneignung von Lebenswelt und zur Stärkung von Wohlbefinden und Gesundheit. Für blinde und gehörlose Menschen stellt der Tastsinn eine unverzichtbare Sinnesmodalität dar, um den fehlenden oder beeinträchtigenden Sinn zu substituieren. Obwohl der Tastsinn das allererste sensorische System ist, das sich noch vor dem akustischen und visuellen Sinnessystem entwickelt, ist er eine der am wenigsten erforschten und verstandenen Sinnesmodalitäten (Prescott/Dürr 2015). Da Berührung eines der fundamentalen Elemente des Tanzes ist, eignet sich dieser gut als Untersuchungsfeld (Brandstetter/Egert/Zubarik 2013). Besonders die Kontaktimprovisation verfügt über eine lange Tradition darin, die Rolle der Berührung in der tänzerischen Interaktion praktisch zu erforschen. Der *Mixed-Abled Dance*, der in weiten Teilen aus der Kontaktimprovisation entstanden ist, setzt diese Tradition fort. Damit die Kooperation der Beteiligten trotz deren oftmals sehr unterschiedlichen körperlich-motorischen, perzeptiven, kognitiven und kommunikativen Voraussetzungen gelingt, muss in einem gemeinschaftlichen Forschungsprozess nach Lösungen gesucht werden. Dabei spielen ästhetisch-sinnliche Erkenntniswege und besonders auch Berührungen eine wichtige Rolle (Quinten 2020). Körperliche Berührung fun-

giert beispielsweise dann als wichtige Ressource, wenn blinde und gehörlose Menschen im Tanzen Informationen austauschen wollen. Der Plastizität und Flexibilität des Wahrnehmungssystems kommt dabei eine Schlüsselrolle zu. Es ist – im Sinne von Sensory Substitution (Zilbershtain-Kra/Arieli/Ahissar 2015) – in der Lage, anstelle einer fehlenden sensorischen Modalität eine alternative Sinnesmodalität zu nutzen.

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit der Bedeutung von Berührung im inklusiven Tanz. Befunde aus dem Forschungsprojekt *Creability* zeigen, dass Berührung eine Möglichkeit ist, jenseits der Verbalsprache Wissen zu vermitteln und gleichzeitig als künstlerische Strategie genutzt werden kann, um den tänzerischen Ausdruck ästhetisch zu gestalten (Brandstetter et al. 2013). Bevor über einige empirische Befunde berichtet wird, werden die wichtigsten theoretischen Grundlagen zu Berührung und Tasten und deren Bedeutung im Tanz skizziert.



Abb. 1: Künstlerisches Forschungslabor Nationaloper Athen, Februar 2019, Foto: CREABILITY © Un-Label 2019

Theoretische Grundlagen

Berührung definiert Grunwald als die grundlegende Art und Weise, wie ein Mensch mit der Welt Kontakt herstellt. Das kann sowohl aktiv, als tastende Eigenbewegung, als auch passiv geschehen. Der Begriff Tasten bezeichnet

eine aktive Eigenbewegung, ein Betasten, bei der ein physisch realer Gegenstand in Form, Oberflächenbeschaffenheit und ggfs. Bewegung erspürt wird. Hier wird von haptischer oder tastender Wahrnehmung gesprochen; sie basiert auf sensorischen (v.a. taktilen und kinästhetischen) Wahrnehmungen und auf motorischen (die Tastbewegung steuernden und regulierenden) Prozessen. Von taktiler Wahrnehmung wird gesprochen, wenn ein Umweltreiz auf einen Körper trifft und seine Verarbeitung weitgehend auf der Stimulation von Hautrezeptoren beruht (Grunwald 2001). Der Tastsinn besteht aus hochdifferenzierten biologischen Elementareinheiten, die sich in der Haut (Merkel-Zellen, Ruffini-Körperchen, Meißner-Körperchen, Pacini-Körperchen), im Muskelgewebe (Muskelspindeln), in Sehnen (Golgi-Sehnenorgane) und in Gelenken (Ruffini- und Vater-Pacini-Körperchen) befinden. Jede dieser Elementareinheiten kann durch spezifische Qualitäten von Umweltreizen angesprochen werden wie beispielsweise Druck, Spannung, Temperatur, Gewebsschädigung, Bewegung, Gelenk- und Muskelstellung und Vibration (Grunwald 2001; Birbaumer/Schmidt 2010).

Montagu (1971) hat die Berührung als basales menschliches Grundbedürfnis herausgestellt, weshalb ein Mangel an cutaner Stimulierung zu Entwicklungsstörungen bis hin zum Tod führen kann. Berührung kann Wärme und Zuneigung ausdrücken sowie Vertrauen und ein Gemeinschaftsgefühl aufbauen (Busch 2006), sie kann aber auch bedrohlich und verletzend sein. Berührung kann das Immunsystem stärken, die Ausschüttung von Oxytocyn fördern, den Cortisolspiegel (Stresshormon) senken und friedliche Gefühle auslösen (Schmidt/Schetsche 2012). Berührung spielt in der gesamten menschlichen Entwicklung eine entscheidende Rolle. Sie trägt wesentlich zur Entwicklung des Bindungssystems in der frühen Kindheit bei (Busch 2006) und ist gleichzeitig »Teil des Systems einer aneignenden Welterfahrung« (Busch 2006: 527). Sowohl die kognitive Entwicklung als auch die Sprachentwicklung basieren auf dem haptisch-taktilen System (Götze/Kiese-Himmel/Hasselhorn 2001).

Berührungen unterliegen kulturellen und geschlechtsspezifischen Prägungen. Manchmal werden Berührungen tabuisiert oder vermieden, weil Menschen eine Veranlagung dazu haben (Anderson/Guerrero 2008). Manche Erkrankungen oder Beeinträchtigungen beeinflussen maßgeblich, wie ein Mensch Körperberührungen erlebt und mit ihnen umgeht. Beispielsweise zeigen Menschen im Autismus-Spektrum nicht selten eine Empfindlichkeit für leichte oder unerwartete Berührungen. Generell sind Wahrnehmung und Reizverarbeitung beeinträchtigt, was sich in einer Hyper- oder

Hyposensibilität auch für taktile Reize ausdrücken kann. Eine Hypersensibilität kann dazu führen, dass die Person nicht angefasst werden möchte oder selbst nichts berühren möchte. Allerdings kann auch ein spezifisches sensorische Interesse, wie das Befühlen von Dingen oder die Suche nach wiederholten visuellen oder akustischen Reizen (Rollett/Kastner-Koller 2018) beobachtet werden. Generell ist Berührung immer auch Teil des Selbstregulationsprozesses und kann die Affektregulation unterstützen. Durch Berührung können Basisregulationsmechanismen des autonomen Nervensystems stimuliert werden, beispielsweise regulieren die Ruffini-Rezeptoren den sympathischen Teil des Nervensystems (Schlage 2019). So kann sich Berührung positiv auf Menschen auswirken, die leicht ablenkbar sind, deren Aufmerksamkeit beeinträchtigt ist und die nur schwer Impulse kontrollieren können und zu Hyperaktivität neigen.

Schließlich wird Berührung häufig als primäre und unmittelbare Kommunikationsform verstanden, als basale Kommunikation (Schürenberg 2004), als einfache Sprache ohne Worte. Mit dem Begriff »basal« soll betont werden, dass auf die

allerersten Anfänge der Kommunikationsfähigkeit, der Wahrnehmung, der Bewegungsfähigkeit, der Aufmerksamkeit, des Lernens etc. bezuggenommen wird und keinerlei Vorleistungen oder Vorkenntnisse erwartet werden. Die physische Gegenwart, das lebendige Anwesendsein allein genügt, um in einen basalen Austauschprozess eintreten zu können. (Fröhlich 2001, zit. in Schürenberg 2004: 101)

Basale Kommunikation spielt bei der Begegnung mit Menschen mit – teilweise schwersten – Behinderungen eine wichtige Rolle.

Berührung im Tanz

Die Art der Berührung, ihre Qualität und ihre Funktion im Tanz können sehr unterschiedlich sein (Brandstetter et al. 2013). Berührungen prägen die ästhetische Wirkung eines Tanzes wie bei einem Pas de Deux, sie strukturieren tänzerische Interaktionen, wie es in den variationsreichen Körperkontakten der Kontaktimprovisation anschaulich wird, oder sie informieren über Bewegungsrichtung, Bewegungsdynamik und Körperformen im

tänzerischen Miteinander (Brandstetter et al. 2013). Körperberührung kann kinästhetische Empathie in Gang setzen und ist fast immer auch ein affektiv-emotionales Geschehen, das alle Beteiligten – Tanzende wie Publikum – erfassen kann. Das emotionale Erleben von Körperberührungen im Tanz ist durch verschiedene Faktoren beeinflussbar und hängt beispielsweise von dem berührenden und dem berührten Körpergebiet, der Bewegungs- und Berührungserfahrung der berührenden bzw. berührten Person oder der (noch) vorhandenen Kontrollmöglichkeiten ab (Zubarik 2013).

Die Kontaktimprovisation verfügt über eine lange Tradition darin zu untersuchen, welche Rolle Berührung in der tänzerischen Interaktion spielt. Für Cooper Albright (2013) ist es dabei besonders wichtig, den Aufmerksamkeitsfokus auf die Hautempfindung zu legen und damit die übliche Hierarchisierung der Sinne, bei der das Sehen dominiert, zu ändern. »In Contact, one's skin becomes a primary site of communication« (Cooper Albright 2013: 266). So werden in der Kontaktimprovisation vielfältige Wege der nonverbalen Wissensvermittlung, jenseits visueller und auditiver Wahrnehmung, praktiziert und erfahrbar. Die Tradition des Miteinander-Forschens findet im *Mixed-Abled Dance* seine Fortsetzung. Berührung kann hier beispielsweise von blinden und gehörlosen Tänzerinnen und Tänzern genutzt werden, um Informationen auszutauschen. Ebenso helfen Körperberührungen auch Menschen mit intellektueller Beeinträchtigung, auf nichtsprachliche, basale Weise zu kommunizieren. Im folgenden Abschnitt werden exemplarisch einige Befunde aus einem internationalen Forschungsprojekt abgebildet, aus denen die Bedeutung von Berührung im inklusiven Tanz als wissensvermittelnder Mechanismus anschaulich wird.

Zur Bedeutung von Berührung im inklusiven Tanz

Hauptziel des Projektes *Creability – Creative Methods for an Inclusive Cultural Work in Europe*¹ ist die Erarbeitung eines Handbuchs, das Multiplikatoren und Multiplikatorinnen als Grundlage zur Durchführung künstlerisch-kreativer Angebote für Jugendliche mit und ohne Behinderung dienen soll.

1 Das Projekt wird von ERASMUS+ gefördert. Projektpartner sind der Verein der Freunde und Förderer des Sommertheater Pustebume e.V. (Köln), das Synergeo Mousikou Theatrou Astikimi Kerdoskopiki Etaireia (Larissa/Griechenland) sowie das Fachgebiet Musik und Bewegung in Rehabilitation und Pädagogik bei Behinderung an der TU Dortmund.

Das Kernstück des Handbuches ist eine Sammlung von Tools aus den Disziplinen Musik, Tanz, Theater und Sprache. Unter einem Tool wird hier eine zusammenhängende Unterrichtseinheit verstanden, in welcher Ziele, die für die inklusive Jugendarbeit relevant sind (insbesondere Förderung sozialer Partizipation, Stärkung von Identität sowie Entwicklung kreativ-künstlerischer Potenziale) umgesetzt werden sollen. Die wissenschaftlich gestützte Entwicklung der Tools wurde als formative Evaluation (Döring/Bortz 2016) durchgeführt, deren Ziel in der Verbesserung von Maßnahmen liegt. Es wurde ein Mixed-Methods-Ansatz gewählt, in dem künstlerische Praxisforschung, qualitative und quantitative Methoden zum Einsatz kamen. Mit Blick auf die Vielfalt an individuellen Voraussetzungen in inklusiven Gruppen bestand die große Herausforderung darin, die Tools so zu gestalten, dass sie möglichst für alle barrierefrei sind. In diesem Zusammenhang spielt die Toolstruktur eine entscheidende Rolle. Jede Toolstruktur weist spezifische sensorische, kognitive und aktivitätsbezogene Anforderungen auf. Beispielsweise ist in dem Tool »Contact Improvisation – Guiding« (s. Abb. 2) Körperkontakt angelegt und damit ein Berührungsstimulus als sensorischer Schlüsselreiz vorgegeben. In einem anderen Tool ist als Aktivität die Produktion von akustischen Geräuschen gefordert, hier steht das Hören im Vordergrund.



Abb. 2: Tool »Guiding« – Forschungslabor Nationaloper Athen, Februar 2019, Foto: CREABILITY © Un-Label 2019

Die inhaltsanalytische Auswertung der qualitativen Daten, die mittels Fokusgruppen, Interviews und externen Beobachtungen im Projektverlauf erhoben wurden, ermöglicht es, zwei zentrale Mechanismen zu beschreiben, die zum Gelingen im inklusiven Tanz beitragen:

1. In Tools, an denen Menschen mit verschiedenen Sinnesbeeinträchtigungen teilnahmen, konnte die Informationsvermittlung durch das Hinzufügen eines weiteren bzw. anderen sensorischen Stimulus verbessert werden. Dies gelang, ohne dabei den ursprünglichen Charakter des Tools zu verändern.
2. Berührung (einschließlich Vibration) erwies sich als gut geeignete sensorische Modalität, um eine gemeinsame Sprache zwischen Personen mit eingeschränkten bzw. fehlender visueller und akustischer Wahrnehmung zu finden. Ebenfalls halfen Berührungsreize, Informationen an intellektuell beeinträchtigte Menschen zu vermitteln, (beispielsweise darüber, dass sie an der Reihe sind, sich zu bewegen).

Einige Beispiele aus der Forschungsarbeit können diese Mechanismen veranschaulichen: Wenn blinde Menschen teilnahmen, dann war es notwendig, Bewegungsabläufe verbal zu beschreiben, d.h., anstelle einer Bewegungsdemonstration (visuelle Sinnesmodalität) wurde – im Sinne der Audiodeskription – die akustische Modalität hinzugenommen. Ebenso wurden die Methoden des *tactile modeling* und *physical guidance* (Seham/Yeo 2015) angewendet, bei denen das kinästhetisch-taktile Sinnessystem den fehlenden visuellen Sinn ersetzt. Ein anderes Beispiel zeigt, dass das Hinzufügen zusätzlicher Reize das Tool nicht nur barrierefreier machte, sondern auch eine neue ästhetische Ausdrucksqualität in der Gruppe entstand: In dem Tool sollte ein gemeinsamer Rhythmus für das Singen individueller Töne gefunden werden. Es ergab sich das Problem, dass ein gehörloser Teilnehmer keine Orientierung darüber hatte, wann die anderen mit ihren Tönen begannen und wie lange diese dauerten. So entstand die Idee, dass jeder seinen Ton mit einer Bewegungsgeste unterlegt. Anfang und Ende der Bewegungsgeste informierten den gehörlosen Teilnehmer darüber, wann das Tönen beginnt bzw. endet. Der ästhetische Ausdruck in der Gruppenarbeit veränderte sich dadurch deutlich. In einer anderen Gruppe waren an diesem Tool sowohl eine gehörlose als auch eine blinde Person beteiligt. Hier entstand die Idee, dass sich die Gruppe im Kreis aufstellt und die Dauer des Tönens über einen

Kontakt der Hände zum Rücken des jeweiligen Nachbarn mittels dessen Atembewegung erspürt. Berührung konnte in diesem Fall sowohl den akustischen, als auch den visuellen Sinnesausfall substituieren. Auch in einem anderen Tool wurde ein Berührungseiz hinzugefügt, damit eine blinde Person partizipieren konnte: das Tool sah vor, dass eine Kleingruppe, die im Pulk zusammen steht, zuerst am Ort ihre Ausrichtung im Raum ändert und sich im zweiten Schritt wie ein Schwarm durch den Raum bewegt. Die jeweils vorne stehende Person gibt dabei die Richtungsänderung vor und bestimmt, wann die Gruppe startet bzw. beendet. Indem die blinde Person die neben ihr stehende Person an Oberarm und Schulter berührte, konnte sie die Richtungsänderungen in der Gruppe sowie Beginn und Ende der Fortbewegung wahrnehmen. Auch hier veränderte die körperliche Berührung deutlich den ästhetischen Ausdruck im Gruppengeschehen. Berührung als Informationsträger ist besonders auch für schwerst kognitiv beeinträchtigte Menschen unverzichtbar. So erkennen sie häufig nur über einen Berührungseiz, wann sie an der Reihe sind, eine Bewegung zu starten.

Ein beeindruckendes historisches Beispiel für das Ersetzen einer Sinnesmodalität durch eine andere gibt die gehörlose und blinde Schriftstellerin Helen Keller, die sich auch mit Tanz beschäftigte. Durch Tasten und Mitbewegen in direktem Körperkontakt konnte sie Bewegungen erfassen und erlernen. Eine Vorstellung vom Rhythmus und von der Musik konnte sie durch die Wahrnehmung von Vibrationen entwickeln (Seham/Yeo 2015). Mittels Schallwellen werden Töne in der Luft übertragen und können – i.S. von Resonanzfühlen – am eigenen Körper wahrgenommen werden. Die gehörlose Perkussionistin Evelyn Glennie schreibt: »Hearing is basically a specialized form of touch. Sound is simply vibrating air which the ear picks up and converts to electrical signals, which are the interpreted by the brain. The sense of hearing is not the only sense that can do this, touch can do this too.« (Glennie 2005, zit. in Stelzhammer-Reichhard/Salmon 2008: 107)

Sensory Substitution

Im Zusammenhang mit der multisensorischen Arbeitsweise im Projekt *Creability* stellt *Sensory Substitution* ein interessantes theoretisches Bezugskonzept dar. Umweltinformationen, die normalerweise über einen bestimmten Sinn (z.B. Sehen) empfangen werden, werden über einen anderen

Sinn (z.B. Tasten oder Hören) wahrgenommen (Zilbershtain-Kra et al. 2015). So kann einer blinden Person ein visuelles Bild wahrnehmbar gemacht werden, indem Farben in Musiknoten oder in verschiedene Musikinstrumente übersetzt werden (Arnold/Pesnot-Lerousseau/Auvray 2017). Bekannte sensorische Substitutionssysteme sind die Brailleschrift (taktil-visuell) oder die Gebärdensprache (visuell-auditiv). In der Forschung überwiegen Untersuchungen zur Substitution des visuellen Sinnes durch Berührung. Diese zeigen, dass sich beide Sinnesmodalitäten wichtige Grundsätze in der Wahrnehmung teilen. So basieren beide auf zweidimensionalen Rezeptoranordnungen, die die Umgebung aktiv abtasten und sie kodieren ihre räumlichen Aspekte durch räumliche und zeitliche Hinweise. Die multisensorische Arbeitsweise in den Künsten, für die der Wechsel von einer Sinnesmodalität in eine andere – als ästhetische Transformation (Brandstätter 2013) – prototypisch ist, kann als hervorragende Trainingssituation für sensorische Substitutionsprozesse verstanden werden, bei denen Gehirnstrukturen und -prozesse neu- und umorganisiert werden – und zwar für Menschen mit und ohne Beeinträchtigung. Sensorische Substitution verweist auf ein eher wenig genutztes Potenzial menschlicher Leistungsfähigkeit, das bislang eher von Menschen mit sensorischen Beeinträchtigungen genutzt wird und dessen Bedeutung aber für alle enorm ist.

Fazit und Ausblick

Der Beitrag hat zu zeigen versucht, dass der inklusive Tanz (*Mixed-Abled Dance*) ein spannendes Anwendungsfeld für zukünftige Untersuchungen über den Tastsinn und über die menschliche Berührung darstellt. Mithilfe einiger Beispiele aus dem Forschungsprojekt *Creability* wurde die Bedeutung von Berührung als Wissensvermittler in tänzerischen Interaktionen im inklusiven Tanz veranschaulicht. Weiterhin sollte auf die *sensorische Substitution* als grundlegenden Mechanismus im inklusiven Tanz und in den inklusiven Künsten insgesamt aufmerksam gemacht werden. *Sensory Substitution* liefert eine theoretische Basis, um die empirischen Befunde in die Theorie einordnen und begründen zu können. Andere Ergebnisse des Forschungsprojektes verweisen allerdings auch auf Limitationen von Berührung in den Tools. So kann Berührung beispielsweise zu einem emotionalen Hindernis werden, wenn sie als unangenehm oder als Bedrohung wahrgenommen wird.

nommen werden. Die Darstellung dieser Befunde bleibt einer anderen Publikation vorbehalten.

Literatur

- Andersen, Peter A./Guerrero, Laura K. (2008): Haptic Behavior in social Interaction, in: Martin Grunwald (Hg.), *Human Haptic Perception – Basics and Applications*, Berlin, Basel, Boston: Birkhäuser, S. 155-163.
- Arnold, Gabriel/Pesnot-Lerousseau, Jacques/Auvray, Mailka (2017): Individual Differences in Sensory Substitution, in: Brill Academic Publishers (Hg.), *Multisensory Research*, Jg. 30 Nr. 6, S. 579-600, [online] <http://web.a.ebscohost.com/ehost/detail/detail?vid=0&sid=9c142902-3bac-4125-ac5b-24f82068d189%40sessionmgr4008&bdata=JnNpdGU9ZWWhvc3QtbGl2ZQ%3d%3d#AN=124479567&db=aph> [31.03.2020]
- Birbaumer, Nils/Schmidt, Robert F. (2010): *Biologische Psychologie*, Heidelberg: Springer Medizin Verlag.
- Brandstätter, Ursula (2013). *Erkenntnis durch Kunst. Theorie und Praxis der ästhetischen Transformation*, Köln: Böhlau.
- Brandstetter, Gabriele/Egert, Gerko/Zubarik, Sabine (Hg.) (2013): *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, Berlin/Boston: de Gruyter.
- Busch, Thomas (2006): Therapeutisches Berühren als reifungsfördernde Intervention, in: Gustl Marlock/Haiko Weiss (Hg.), *Handbuch der Körperpsychotherapie*, Stuttgart/New York: Schattauer, S. 517-529.
- Cooper Albright, Ann (2013). Feeling In and Out. Contact Improvisation and the Politics of Empathy, in: Gabriele Brandstetter, Gerko Egert, Sabine Zubarik (Hg.), *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, Berlin/Boston: de Gruyter, S. 263-273.
- Döring, Nicola/Bortz, Jürgen (2016): *Forschungsmethoden und Evaluation in den Sozial- und Humanwissenschaften*, Berlin/Heidelberg: Springer.
- Götze, Britta/Kiese-Himmel, Christiane/Hasselhorn, Marcus (2001): Haptische Wahrnehmungs- und Sprachentwicklungsleistungen bei Kindergarten- und Vorschulkindern, in: *Praxis der Kinderpsychologie und Kinderpsychiatrie*, Jg. 50 Nr. 8, S. 640-648, [online] https://psydok.psycharchives.de/jspui/bitstream/20.500.11780/2574/1/50.20018_3_43273.pdf_new.pdf [31.03.2020]

- Grunwald, Martin (2001): Begriffsbestimmungen zwischen Psychologie und Physiologie, in: Martin Grunwald/Lothar Beyer (Hg.), *Der bewegte Sinn – Grundlagen und Anwendungen zur haptischen Wahrnehmung*, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser Verlag, S. 1-14.
- Montagu, Ashley (2019): *Körperkontakt. Die Bedeutung der Haut für die Entwicklung des Menschen*, 14. Aufl., Stuttgart: Klett Cotta.
- Prescott, Tony J./Dürr, Volker (2015): Introduction: The World of Touch, in: *Scholarpedia of Touch*, S. 1-28, [online] <https://link.springer.com/book/10.2991/978-94-6239-133-8> [31.03.2020]
- Quinten, Susanne (2020): Künstlerisch Forschen im Mixed-Abled Dance: leiblich – partizipativ – transformatorisch, in: Beatrice Müller/Lea Spahn (Hg.), *Den LeibKörper erforschen. Phänomenologische, geschlechter- und bildungstheoretische Perspektiven auf die Verletzlichkeit des Seins*, Bielefeld: transcript.
- Rollett, Brigitte/Kastner-Koller, Ursula (Hg.) (2018): *Praxisbuch Autismus für Erzieher, Lehrer, Psychologen, Therapeuten, Eltern*, München: Elsevier Urban & Fischer.
- Schlage, Bernhard (2019): Berührung und Affektregulation. Traumatherapeutische Aspekte körperorientierter Psychotherapie am Beispiel der Arbeit mit der Methode »Posturale Integration«, in: *körper – tanz – bewegung*, Jg 7 Nr. 2, S. 117-128.
- Schmidt, Renate-Berenike/Schetsche, Michael (2012): *Körperkontakt. Interdisziplinäre Erkundungen*, Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Schürenberg, Ansgar (2004): Basales Berühren. Ein Entwurf im Ausgang vom Konzept Basaler Stimulation in der Pflege und Phänomenologie der Leiblichkeit, in: Martin Schnell (Hg.), *Leib. Körper. Maschine. Interdisziplinäre Studien über den bedürftigen Menschen*, Düsseldorf: Verlag selbstbestimmtes Leben, S. 71-103.
- Stelzhammer-Reichardt, Ulrike/Salmon, Shirley (2008): »Schläft ein Lied in allen Dingen ...« *Musikwahrnehmung und Spiellieder bei Schwerhörigkeit und Gehörlosigkeit*, Wiesbaden: Reichert.
- Seham, Jenny/Yeo, Anna J. (2015): Extending our Vision: Access to Inclusive Dance Education for People with Visual Impairment, in: *Journal of Dance Education*, Jg. 15 Nr. 3, S. 91-99.
- Zilbershtain-Kra, Yael/Arieli, Amos/Ahissar, Ehud (2015): Tactile Substitution for Vision, in: *Scholarpedia*, 10(4):32457 [online] www.scholarpedia.org/article/Tactile_Substitution_for_Vision [31.03.2020]

Zubarik, Sabine (2013): »Touch Me If You Can.« The Practice of Close Embrace as a Facilitator of Kinesthetic Empathy in Argentine Tango, in: Gabriele Brandstetter/Gerko Egert/Sabine Zubarik (Hg.), *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, Berlin/Boston: de Gruyter, S. 275-291.

ZU-GÄNGE – Welche Wissensarten kann Tanzvermittlung generieren?

Reflexion des Vermittlungskonzepts TANZSCOUT anhand eines Forschungsdesigns

Maren Witte

In der Auseinandersetzung mit dem vorliegenden Jahrbuch-Titel *Sinn und Sinne im Tanz – Perspektiven aus Kunst und Wissenschaft* entstand das Bedürfnis, das Tun und Wirken der Berliner Vermittlungs-Initiative TANZSCOUT, deren Bestehen sich 2019 zum zehnten Mal jährte, künstlerisch zu erforschen: Was ereignet sich eigentlich bei und mit den Menschen, die ein Angebot der Berliner Vermittlungs-Initiative TANZSCOUT nutzen? Zum Beispiel Theaterbesucher*innen, die vor Vorstellungsbeginn zu den einführnden Workshops kommen, bevor sie anschließend in die Aufführung gehen. Welche (unterschiedlichen) Effekte kann eine solche Arbeit, die das TANZSCOUT-Team seit zehn Jahren praktiziert, auslösen? Lässt sich feststellen, dass durch die Interventionen ein wie auch immer geartetes »Wissen« bei den Teilnehmenden (sowie bei den TANZSCOUTS) entsteht? Ein Wissen vielleicht, das unbewusst vorhanden ist und durch die Intervention ins Bewusstsein gehoben wird? Um welche Arten von Wissen könnte es sich handeln, wie ließen sich diese artikulieren, dokumentieren, eventuell sogar »messen«, und welche Folgen könnte ein solcher Wissensgewinn haben?

Um diese Fragen zu beantworten, ist ein mixed-method-Forschungsdesign erstellt worden, das sich aus qualitativ-empirisch-künstlerischen Forschungsmethoden zusammensetzt. Dieses Design, das Vorgehen und die Beobachtungen dazu sowie konstruktive Impulse aus Gesprächen, sind Inhalt dieses Beitrags. Er enthält auch bereits erste Schritte zur Weiterentwicklung des Forschungsdesigns.

TANZSCOUT Berlin – Gründungsimpuls, Selbstverständnis, Absicht

Im Jahr 2007 diskutierte die Fachwelt auf der gtf-Jahrestagung in Berlin bereits verschiedene Aspekte und Möglichkeiten der Tanzvermittlung und tauschte Visionen und Erfahrungen von vielfältigen Formaten untereinander aus; Formate, die sich zwischen Bühne und Publikum, Kunst, Wissenschaft und Forschung sowie zwischen Theorie und Praxis ansiedelten. Im Jahr 2009 gründete sich TANZSCOUT – die erste Berliner Initiative für künstlerisch-informative Tanzvermittlung, die mittlerweile von fünf Kolleginnen mit jeweils unterschiedlichen beruflichen Biografien und Expertisen geleitet wird. Das Konzept besteht darin, in meist vorbereitenden Formaten sowohl interaktive, körperlich-sinnliche Erfahrungsräume zu kreieren als auch in einem informativen Teil Wissensangebote zu verwendeten Stilen und Techniken, choreografischen Verfahren und historisch-politischen Zusammenhängen zu machen. Die Einführungen oder Workshops werden immer in enger Zusammenarbeit mit den Künstler*innen der jeweiligen Produktion und mit der kooperierenden Spielstätte entwickelt. Hauptsächliches Ziel ist dabei, dem Publikum kreativ-sinnliche und verbalsprachliche Angebote zu machen, um Orientierung zu bieten und Zugänge für die anschließende Vorstellung zu eröffnen, ohne zu bevormunden und eine einseitige Erwartungshaltung zu erzeugen. Mit dieser Arbeit siedelt sich TANZSCOUT als Kunstvermittlungs-Initiative¹ für die performativen Künste im Bereich der ästhetischen und kulturellen Bildung an, der es außerdem gelingt, durch die Gemeinschaft bildenden Workshop-Situationen soziale Gestaltungsräume und politische Bildungsprozesse zu initiieren, in denen das Teilen von individuellen aber gleichwertigen Erlebnissen bewusst gemacht und praktiziert wird.

1 Im Zusammenhang mit dem historisch-kritischen Diskurs des Kunstvermittlungs-Begriffs sei hier auf die Positionen des Kunsttheoretikers Helmut Draxler und der Kunstdidaktikerin Carmen Mörsch hingewiesen: Kunstvermittlung, so Draxler in seinem Band *Abdrift des Wollens* (2017), ist Teil von denjenigen sozialen Praktiken, die danach streben, eine Verbesserung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse durch u.a. Kommunikation zu erwirken. Dabei, so Mörsch, findet sich aber die Kunst vermittelnde Person immer in einem Geflecht von Interessen wieder, die es ihr unmöglich machen, unabhängig und neutral zu agieren (Draxler 2017 und Mörsch 2009a).

Zwischen März und September 2019: Das Forschungsdesign

Um die Frage nach möglichen Vermittlungs-Effekten und Wissensarten zu erfassen und zu dokumentieren, wurde in dem zur Verfügung stehenden Forschungszeitraum von März bis September 2019 ein dreiteiliger Versuchsaufbau entworfen, der sich aus qualitativ-empirischen und künstlerischen Forschungsanteilen zusammensetzt. In jedem der drei Settings wurden unterschiedliche künstlerische Genres als Aktionsangebote genutzt, deren Auswahl mit der spezifischen Beschaffenheit der Produktion zusammenhing und die den Gebrauch unterschiedlicher Sinneswahrnehmungen erforderten: Text-Bild-Collagen im ersten, verbale Sprache im zweiten und »tactile responses« im dritten. Das Genre der körperlich-tänzerischen Bewegung wurde in diesem ersten Versuchsaufbau bewusst nicht genutzt, um den Teilnehmenden die Aufgabe des Transfers von der körperlichen Bewegung in ein anderes (künstlerisches) Genre zu stellen. Mit diesem mixed-method-Versuchsaufbau, so die Absicht des Verfahrens, wollte man vielfältige Äußerungen erhalten, die zusammen ein komplexes Bild von dem ergeben, was sich in einer Kunstvermittlung an Eindrücken, Erlebnissen und Erfahrungen ereignet und eventuell zu Wissen führt.

Die drei Versuchsanordnungen

Das erste Setting fand Ende März in den *SOPHIENSAELEN*, einer Spielstätte für die freie Tanz- und Performance-Szene in Berlin, statt. Zu der Produktion von Martin Nachbar und Gabi dan Droste, *Zusammen bauen*, bot TANZ-SCOUT einen einstündigen Einführungs-Workshop für eine geschlossene Gruppe von fünfzehn Kindern im Alter zwischen fünf und dreizehn Jahren an. Der Workshop wurde in enger Zusammenarbeit mit der Produktion konzipiert und beinhaltete folgende Elemente: Es gab ein Warm-Up für alle zum Thema »Scharniergelenke«. Danach konnten die Kinder von vier unterschiedlichen Stationen eine auswählen, sich dort zuordnen und ohne Anleitung aktiv werden: Die erste Station bot Materialien wie Karton, Klebeband, Wäscheleine, Stoffe und Klammern und lud dazu ein, gemeinsam ein Haus zu bauen. Bei der zweiten Station gab es Papier und Stifte und damit sollte ein gemeinsamer Text entworfen werden. Die dritte Station hielt lauter Klang erzeugende Instrumente und Materialien bereit und verführte dazu,

einen Sound zu kreieren, und die vierte Station hielt Bewegungsverben und Adjektive bereit mit der Idee, eine Choreografie zu entwerfen. Am Ende präsentierte jede Station ihre Kreation den anderen und gemeinsam wurden mögliche Bezüge zur anschließenden Vorstellung hergestellt.

Im Zuge der Nachbereitung dieses Theaterbesuches stellte der Leiter der Jugendgruppe eine Woche später, in Absprache mit mir, den Kindern folgende Aufgabe: »Nehmt ein großes Blatt Papier, zeichnet und schreibt darauf eure Antworten auf die Fragen: Welche Erinnerungen hast du an den Workshop mit Maren? Was ist dir von der Aufführung in Erinnerung geblieben? Was konntest du als Impuls vom Workshop mit in die Aufführung nehmen?«

Als Ergebnis entstanden fünf Collagen, die in Teams von zwei bis drei Kindern angefertigt wurden. Diese Collagen wurden ausgewertet, indem vor allem die Themen, aber auch die grafische Anordnung und Gestaltung der Worte und Zeichnungen erfasst wurden. Als Konklusion ließ sich festhalten, dass zum einen die kinästhetische Dimension des Workshops häufig kommentiert wurde »gemeinsam eine Burg bauen, den eigenen Körper mit neuen Bewegungen anders erleben«. Zum anderen wurde die soziale Dimension des Workshops bemerkt »das Team funktionierte, alle haben zusammengebaut, zwei Kinder fehlten«.

Das zweite Setting fand Anfang September in einem Konferenzraum in Berlin statt. Es wurde aus dem Pool der über 3.000 TANZSCOUT-Newsletter-Empfänger*innen eine bewusste Auswahl getroffen, indem langjährige Follower und aktuelle Neuzugänge, ältere und jüngere Erwachsene sowie Männer und Frauen gleichermaßen berücksichtigt wurden. So konnten schließlich sechs Personen für ein moderiertes Tischgespräch über »Zehn Jahre TANZSCOUT« gewonnen werden. Das Gespräch verlief nach der Methode des »ero-epischen Gesprächs«, welches der österreichische Soziologe und Kulturanthropologe Roland Girtler (2002) entwickelt hat. Nach dieser Methode fixiert die Moderation lediglich Beginn und Ende des Gesprächs. Es gibt weder Leitfaden noch Struktur, und es herrscht das Prinzip der Gleichheit: Jede*r ist Expert*in für die eigene Position und Biografie. Das ca. einstündige Gespräch wurde per Audioaufnahme aufgezeichnet und für die anschließende Analyse transkribiert.

Die Auswertung der diskutierten Themen nach Häufigkeit und Bewertung ergab, dass der verbal-analytische Anteil am Vermittlungsprogramm von TANZSCOUT am meisten und am wertvollsten erschien. Gleich im Anschluss folgte die positive Erwähnung des Bewegungsanteils und der Möglichkeit,

Impulse für die Sinne zu bekommen. Ebenso häufig wurde im Tischgespräch wertgeschätzt, dass die TANZSCOUT-Veranstaltungen eine hohe soziale Komponente haben, weil Gleichgesinnte zusammenkommen, etwas erleben können und sich so eine temporäre Gemeinschaft bildet. Ein weiterer häufig genannter bestärkender Aspekt war die »credibility« (professionelle Glaubwürdigkeit) der Sprecherposition, welche die Scoutin im Spannungsverhältnis von Künstler*in – Institution – Publikum – Vermittler*in einnimmt.

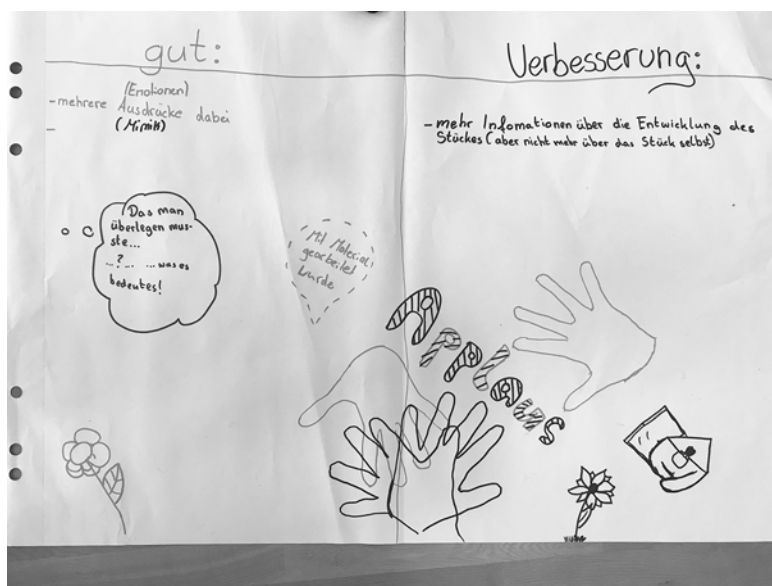


Abb. 1: Text-Bild-Collage nach »Zusammen bauen« Foto Maren Witte

Das dritte Setting war eine »tactile response« und fand Mitte September wiederum in den SOPHIENSAELEN in Berlin statt: Es gab zunächst einen einstündigen Einführungs-Workshop für acht Erwachsene im Vorfeld der Produktion *Inflammations* von Ania Nowak. In dem Workshop, der wieder nach einem Austausch mit der Künstlerin konzipiert worden war, beschäftigten sich die Teilnehmenden mit dem Thema »Entzündungen« und loteten ihre somatischen, medizinischen, metaphorischen, philosophischen und politischen Bedeutungskontexte aus. Die Gruppe erzeugte und ertastete individuelle Zonen von Hitze und Kälte am eigenen Körper, Zweierteams tauschten sich über Hitze- und Entzündungserfahrungen aus und die Teilnehmenden bildeten Wort-

Cluster aus Begriffen des Themenfeldes rund um Entzündungen, die der Produktion entstammten. Anschließend wurden die Teilnehmer*innen gebeten, die Scoutin nach der Vorstellung für zehn Minuten noch einmal am selben Ort (Probephühne) wiederzutreffen, was vier Zuschauer*innen dann auch taten. Dort lagen verschiedene Materialien auf dem Boden. Die Auswahl der Materialien (u.a. Leder, Stoff, Netzstruktur, Fell, Alufolie, Wollfilz, Schleifpapier) war in Anlehnung an eine Methode des italienischen Künstlers und Pädagogen Bruno Munari getroffen worden, ohne jedoch die Teilnehmenden im Vorfeld darüber zu informieren. Munari (2014) setzte sich vorrangig in den 1970er und 1980er Jahren mit Bezug auf den Futuristen F. M. Marinetti dafür ein, den in der westlichen visuell und auditiv dominierten Gesellschaft vernachlässigten Tastsinn stärker in den Fokus der menschlichen Wahrnehmung zu rücken und Menschen für die Potenziale dieses Sinnesorgans zu sensibilisieren. Munaris Konzept für die Zwecke von TANZSCOUT anpassend, wurden also die Gäste gebeten, sich ihr Erleben der Aufführung noch einmal zu vergegenwärtigen und mit ihrem jeweiligen Erleben des Workshops zu verknüpfen: Wurde der Workshop während der Aufführung noch einmal präsent? Wenn ja, wann und wie? Dann waren sie eingeladen, die ausgelegten Objekte zu betasten und ohne zu überlegen ein bis drei Gegenstände auszuwählen, die ihrer Meinung nach eine geeignete »tactile response« auf ihr Erleben des Workshops in Verbindung mit dem Aufführungs-Erlebnis darstellen. So entstanden innerhalb weniger Minuten vier »tactile responses«, von denen ich eine ausgewählt habe, um sie exemplarisch näher zu betrachten:

Die abgebildete Response besteht aus drei Materialien – Alufolie, perforiertes Wildleder mit der glatten Seite nach oben und Schwamm. Nach Marinettis Kategorisierung² der Eigenschaften dieser Materialien (die den Teilnehmenden nicht genannt worden war) zeichnet sich die Alufolie durch

2. Marinetti (hier in der Zusammenfassung von Munari) definiert 6 Kategorien von taktilen Werten:

1. Kategorie: Sehr vertraute Haptik, abstrakt und kalt: Sandpapier, Alufolie
2. Kategorie: Berührung, die ohne Hitze verläuft: Seide, Seidenkrepp
3. Kategorie: schließt aufregende Berührung ein: Samt, Wolle
4. Kategorie: fast irritierende Berührung, heiß und bestimmt: schwammartige Stoffe: Frottee, Schwammtücher
5. Kategorie: heiße Berührung, sanft und menschlich: Haare, Fell, Wildleder
6. Kategorie: heiße, sinnliche Berührung: Eisen, Schwamm, Pfirsichhaut, Daunen (Munari 2014: 4).

eine vertraute Haptik aus, die abstrakt und kalt ist (Kat. 1). Das Leder und auch der Schwamm stehen für eine heiße, sinnliche Berührung (Kat. 6). Bei der Zusammenschau der taktilen Antworten ergibt sich, dass die am häufigsten gewählten Materialien aus den Kategorien 1, 3 und 6 stammen. Die entsprechenden taktilen Werte lauten: »sehr vertraut«, »abstrakt und kalt«, »aufregend«, »heiß und sinnlich«.



Abb. 2: »tactile response« zu *Inflammations* Foto Maren Witte

Aus dieser Collage sowie aus dem gesamten Setting kann folgendes geschlossen werden: Es bestand eine große Bereitschaft und Lust bei den Teilnehmenden, eine taktile Response anzufertigen. Die Kompositionsaktivität erfolgte rasch, und die Teilnehmenden wirkten im Tun und mit ihrem Ergebnis konkret und entschieden. Schließlich wurde ein breites Spektrum der taktilen Werte verwendet (bis auf Kategorie 2).

Résumé: Welche Wissensarten werden aus Verlauf und Ergebnissen der drei Forschungssituationen erkennbar?

An dieser Stelle lässt sich mit der Frage nach dem Wissen, das durch die TANZSCOUT-Vermittlung entsteht, ein erstes Fazit formulieren. Zugleich eröffnet sich jedoch ein nächstes Themenfeld, das hier erst angerissen werden kann, das aber in der weiteren Entwicklung dieser Thematik eine Vertiefung und Präzisierung dringend erforderlich machen würde/wird. Nach den Beobachtungen lassen sich vier Wissensarten definieren, die in den drei Settings sichtbar geworden sind:

Als erste Wissensart lässt sich *die Fähigkeit zu einer individuellen Reaktion* feststellen. Dies ist ein Erfahrungswissen, das in die Erkenntnis mündet, dass die Teilnehmer*in dazu in der Lage ist, auf die Frage nach dem Erleben von TANZSCOUT-Angeboten beispielsweise eine Collage anzufertigen oder einen Gesprächsbeitrag zu leisten.

Die zweite Wissensart betrifft die *intellektuelle Kompetenz zur Analyse, Systematisierung und Kontextualisierung* von Bühnentanzelementen und ist in Anlehnung an Susan L. Foster einem Alphabetisierungsprozess vergleichbar (Foster 1986: xvii). Lesen lernen, also eine Literarität für das System der Buchstaben und Texte zu entwickeln, lässt sich vergleichen mit der Kompetenz, die nötig ist, um die Körperbilder, Zeichensysteme und Zitierverfahren im Bühnentanz zu erfassen und mit Bedeutung zu versehen.

Eine dritte Wissensart ergibt sich aus der *Erfahrung der sozialen Komponente* im Rahmen eines Bühnentanz-Erlebnisses und einer TANZSCOUT-Vermittlung: Das Vermittlungs-Angebot formiert aus der großen, anonymen Gruppe der abendlichen Theater-Zuschauenden eine kleine Gruppe. Diese kommt zusammen, um sich vor und nach der Vorstellung in einem geschützten Rahmen mit der Produktion zu beschäftigen, sie formt dadurch eine temporäre Gemeinschaft, in der die einzelne Person sich in einem Beziehungsgeflecht erfährt – zu den Künstler*innen des Abends, zu der Vermittlerin und zu den anderen Teilnehmenden des Vermittlungs-Formats.

Die vierte Wissensart, die sich aus dieser Forschungsreihe ableiten lässt, kann wiederum als Erfahrungswissen bezeichnet werden und damit ist *je-nes Wissen, das die Dimension des eigenen Körpers in Bewegung mit anderen betrifft* gemeint, wie es sich beispielsweise anfühlt, gemeinsam oder allein den Raum der Probebühne zu durchschreiten, die Gelenke des eigenen Körpers

und ihr Bewegungspotential zu erkunden oder auch die jeweils individuellen Bewegungsmodalitäten der Gruppenmitglieder zu erleben.

Ausblick

Wie ließe sich dieses Projekt weiterentwickeln, um mögliche Effekte von Tanz-Vermittlung noch deutlicher herauszuarbeiten? Welche methodischen Verfahren, welche weiteren Themengebiete könnten präziser ausgearbeitet werden? Wer wäre für diese Zwecke ein*e geeignete*r Kooperationspartner*in? Welche neuen Ziele könnten durch neue geweckte Interessen erreicht werden?

Nächste Schritte im Zuge der TANZSCOUT-Vermittlungsarbeit und -forschung könnten lauten: eine »movement response« zu konzipieren, mit der die Teilnehmenden mit Hilfe ihres Körper- und Gedächtnisses (Koch/Fuchs/Summa/Müller 2012) in eine Resonanz auf das Erlebte eingehen. TANZSCOUT wird sich dazu z.B. im Rahmen eines Familienworkshops an Erwachsene und Kinder gleichermaßen wenden. Zum anderen wird die epistemologische Dimension des Wissens-Begriffs vertieft, um folgende Fragen zu verfolgen: Welche Wissensarten lassen sich wie definieren und damit voneinander unterscheiden? Wann wird in der TANZSCOUT-Vermittlungs-Arbeit Wissen genuin erzeugt, und wann wird vorhandenes, verkörpertes, aber unbewusstes Wissen sichtbar, erfahrbar und kommunizierbar gemacht? Mit der weiteren Entwicklung dieses Forschungsprojekts lässt sich ein Erkenntnisgewinn zu diesen Fragen erzielen und damit zu dem komplexen, spannenden und nicht zuletzt gesellschaftspolitisch relevanten Verhältnis zwischen Bühnentanz und einem durch Tanz-Vermittlung sensibilisierten Publikum³.

3 Die Aktualität dieser Fragestellung beweist auch das Symposium »Politische Dimensionen der Tanzvermittlung. Wie setzen wir uns in Bewegung«, das am 10./11. Januar 2020 in Essen (PACT Zollverein) stattfand und von der Bundeszentrale für Politische Bildung in Kooperation mit Aktion Tanz ausgerichtet wurde.

Literatur

- Dewey, John (1987): *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Draxler, Helmut (2017): *Abdrift des Wollens. Eine Theorie der Vermittlung*. Wien: Turia + Kant.
- Foster, Susan (1986): *Reading Dancing*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Girtler, Roland (2002): *Methoden der Feldforschung*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau UTB.
- Koch, Sabine C./Fuchs, Thomas/Summer, Michela/Müller, Cornelia (2012): *Body memory, metaphor and movement*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Mörsch, Carmen (2009): Am Kreuzungspunkt von vier Diskursen. Die documenta 12 Vermittlung zwischen Affirmation, Reproduktion, Dekonstruktion und Transformation, in: Carmen Mörsch (Hg.), *Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12. Ergebnisse eines Forschungsprojekts*, Zürich, Berlin: Diaphanes, S. 9-33.
- Munari, Bruno (2014): *The tactile workshops*, Mantova: Edizioni Corraini.
- Witte, Maren (2008): Tanz in Theorie und Praxis, in: Claudia Fleischle-Braun/Ralf Stabel (Hg.), *Tanz. Forschung & Ausbildung*, Leipzig: Henschel, S. 225-231.

MALU – Kinder in Bewegung

Bewegung zwischen Tanz und Lernen

Lucia Glass, Marlene Janzen

Die Digitalisierung und die sich stetig ausbreitende Technisierung haben unseren Lebensstil so verändert, dass die Bewegung zunehmend aus unserem Alltag verschwindet. Und zwar nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ. Grundlegende Bewegungsabläufe wie auf einem Bein springen werden zu Hürden im Alltag. An den Schulen und in den Kindergärten ist zu beobachten, wie sich der Bewegungsmangel und die technische Entwicklung nicht nur auf die körperliche Gesundheit und das Wohlbefinden, sondern auch auf das Lern- und Sozialverhalten sowie die Kreativität und Fantasie der Kinder auswirkt. Doch wo beginnt eigentlich die Sinnes- und Gehirnentwicklung und wie korreliert sie mit der Bewegungsentwicklung? Antworten auf diese Fragen haben wir in der somatisch fundierten Entwicklungs- und Lernbegleitung am Hamburger Institut für Bewegungs- und Lernentwicklung Bettina Rollwagen gefunden. Rollwagens Arbeit fußt auf neuesten Erkenntnissen der Neurobiologie und der Kognitionswissenschaft sowie dem bewegungsanalytischen und damit verknüpften entwicklungspsychologischen Wissen (Rollwagen 2014).

Die nachfolgend vorgestellte Arbeit *MALU – Kinder in Bewegung* nähert sich diesem komplexen interdisziplinären Wissen über eine Auswahl an somatischen Themen und künstlerischen Herangehensweisen. Lucia Glass, aus dem zeitgenössischen Tanz und der Choreografie kommend, und Marlene Janzen, Sonderpädagogin für Arbeitslehre, haben eine Begriffslandkarte und ein Kartenset entwickelt, mit dem sich unterschiedliche Erfahrungsfelder des Körpers genauer erforschen lassen, und zwar in der Verbindung von Praxis und Hintergrundwissen. Es ist ein künstlerisch-kreativer Ansatz zur Entdeckung von Grundlagenwissen in den Bereichen Tanzkunst, Somatik und Neurobiologie. Die anschaulich gestalteten Bewegungseinheiten

sind im Besonderen für die Arbeit im kulturellen und schulischen Kontext mit Kindern und Lehrpersonen geeignet. In unserem Berufsalltag und in unseren empirischen Recherchen hat sich gezeigt, dass der Bedarf an Bewegungswissen und Hintergrundwissen zur Funktionsweise des Gehirns groß ist.

Bewegung als Grundlage von Lernen und Entwicklung

Die wichtigsten Ressourcen des Menschen liegen in der Natur und im eigenen Körper. »Wie die gesamte Natur einen Bauplan hat, der sich gemächlich entwickelt, folgt auch die frühkindliche Entwicklung des Gehirns einem angelegten Plan« (Teuchert-Noodt 2016: 36). Das gleiche gilt für die frühkindliche Bewegungsentwicklung. Bewegungs- und Gehirnentwicklung korrelieren und lassen sich im Prinzip nicht getrennt voneinander betrachten. Von Beginn an erfahren und erleben wir die Welt während und weil wir uns in ihr bewegen. »Bewegung ist die Basis unseres Lernens [...]« (Hartley 2012: 42). Auf somatischer Ebene vollzieht sich das Lernen über kleinste sensomotorische Einheiten. »Sinnesobjekte wie Schwerkraft, Kontakt oder Gerüche werden sensorisch wahrgenommen und lösen in der Folge eine motorisch gesteuerte Bewegung aus, die wiederum zu einer neuen Sinneswahrnehmung führt.« (Rollwagen 2014: 161) Auf diese Weise prägt uns alles, was wir erleben, und bestimmt im Folgenden wiederum, wie wir der Welt begegnen. Unsere Lernvoraussetzungen- und Erfahrungen sind beeinflusst von subjektiven Erfahrungen und Empfindungen. Diese Tatsache muss in der Begleitung von Lernprozessen dringend berücksichtigt werden. Wenn wir zudem in unserer Bewegungsarbeit mit den Kindern einen sicheren Raum und ein Gefühl von Verbundenheit schaffen, haben wir das Wichtigste schon kreiert: Die Grundlage für Vertrauen und Wagnis, und damit die Voraussetzung für das Lernen an sich. Das gemeinsame Entdecken und Forschen führt dazu, dass die Kinder ein Interesse an einer Sache entwickeln. In der Folge werden sie sich selbst Wissen erarbeiten, das dann nachhaltig ist und den Kindern auch erhalten bleibt (Hüther 2013).

Entdecken, Erfahren und Erforschen stehen im Mittelpunkt und ermöglichen die Verbindung von regelhaftem und fantasievollem Lernen. Es entsteht Raum zum Experimentieren ohne Furcht vor Fehlern und abseits von Optimierungsansprüchen. Das Anliegen ist, Kinder Erfahrungen sammeln

zu lassen, die am bereits vorhandenen Wissensschatz anknüpfen und ihn vielfältig bereichern.

Die Entwicklung des Kartensets *MALU – Kinder in Bewegung*

Das Kartenset ist das Herzstück von *MALU – Kinder in Bewegung*. Es besteht aus sechzig sorgfältig aufeinander abgestimmten Bewegungseinheiten in Form von Bewegungskarten. Diese beinhalten eine Auswahl an somatischen Themen. Sie basieren auf eigens kreierten oder weiterentwickelten, vorgefundenen und angepassten Übungen. Sie beziehen sich u.a. auf die *Developmental Movements* nach Bonnie Bainbridge Cohen (2018), Übungen aus den *Bartenieff Fundamentals* (Kennedy 2014), sowie Material aus verschiedenen Körpertechniken und dem zeitgenössischen Tanz. Dem Kartenset beigelegt sind eine Begriffslandkarte, ein ausführliches Glossar zur Begriffsklärung sowie Tipps zu praktischen Arbeitsmaterialien. Auf der Begriffslandkarte befinden sich die sechs farblich unterschiedlich gekennzeichneten Kategorien Körper, Körpersystem, Sinn, Raum, Zeit und Gehirn. Diesen sechs Kategorien sind weitere Unter-Kategorien zugehörig. Jedem Begriff ist mindestens eine praktische Bewegungskarte zugeordnet. Der Einstieg ist von jeder Karte oder jedem Begriff aus möglich, da ein innerer lebendiger Zusammenhang zwischen allen Teilbereichen besteht, die sich gegenseitig ergänzen. Es braucht keineswegs immer eine Problemstellung. Eine intuitive, freie Herangehensweise, z.B. über die Illustrationen auf den Karten, bietet sich ebenso an. Wer mit *MALU – Kinder in Bewegung* arbeiten möchte, durchläuft eine Einführung in Form einer praxisorientierten Fortbildung. Diese sichert die Qualität der Vermittlung über die eigene Körpererfahrung.

Sprache ist Information

Die verwendete Sprache, verbal wie non-verbal, bildet einen wichtigen Teil in der Vermittlung von Inhalten. Stimmt die sinnliche, also somatische Wahrnehmung – in der Neurologie repräsentiert durch die Projektionsfasern, die in den Körper führen – mit der sprachlichen Information – repräsentiert durch die Assoziationsfasern im Großhirn – überein, wird das Erlebte als sinnhaft erfahren. In der Anwendung des Materials gilt es zu überprüfen, ob

zum einen die benutzte Sprache beim Empfänger der Information das gewünschte Bild hervorruft oder angemessen verstanden wird. Zum anderen muss auch non-verbal entsprechend kommuniziert werden.

Ein Beispiel zum Körper-Raum-Bezug beim Schreiben kann dies verdeutlichen:

1. Variante – Die Richtungsangaben beziehen sich hier auf den Körper. Um eine Eins (1) zu schreiben, führt das Kind den Stift auf dem in der Horizontalfläche liegenden Blatt zunächst nach vorne – weg vom Körper – und dann zurück – zum Körper hin.

Die Erklärung dazu: Das Gleichgewichtsorgan (Sinnesorgan) sagt uns in Bezug auf den eigenen Körper in der Schwerkraft (Sinnesobjekt), wo die sechs Hauptrichtungen – Oben und Unten, Vorne und Hinten, sowie die Seiten – sind, und zwar zunächst über das somatisch wahrgenommene Erleben (Sinneswahrnehmung) der Raumrichtungen. Wenn wir stehen oder aufrecht sitzen ist unser Unten also da, wo die Füße sind und unser Oben dort, wo der Kopf ist. Jede andere Richtung wird vom Gleichgewichtsorgan, vereinfacht gesagt, anhand von Abweichungen von den sechs Hauptrichtungen, ermittelt, und zwar immer in Bezug auf den eigenen Körper in der Schwerkraft.

2. Variante – Die Richtungsangaben beziehen sich hier räumlich auf das Blatt. Um eine Eins (1) zu schreiben, führt das Kind den Stift auf dem Blatt zunächst nach oben – hin zur oberen Blattkante – und dann nach unten, hin zur unteren Blattkante. Hinweis: Häufig wird diese Variante unterrichtet.

Die Erklärung dazu: Sind die Raumrichtungen noch nicht ausreichend über einen gut funktionierenden Gleichgewichtssinn (Projektionsfasern) im Körper verankert, können Richtungsangaben (Assoziationsfasern) das lernende Kind verunsichern. Zunächst muss die eigene Körperwahrnehmung zwischen den (Haupt-)Richtungen unterscheiden können. Erst dann kann eine Übertragung in ein anders definiertes Raumkonzept stattfinden. Bei Kulturtechniken wie Schreiben und Malen, wird das somatisch erlebte, vertikale Empfinden auf das in der Horizontalebene liegende Blatt übertragen. Es ist eine Transferleistung aus der eigenen Körperwahrnehmung in die raumbezogene Definition und Ausführung.

Die in diesem Sinne gestaltete Beachtung der somatischen Grundlagen – wie beispielhaft in der 1. Variante aufgezeigt – ist ein Schlüssel der Herangehensweise von *MALU – Kinder in Bewegung*.

Intention des Materials

Die Bewegungskarten sind alle gleich aufgebaut und enthalten folgende Komponenten:

- Titel
- Legende
- Bewegungsaufgabe
- Hinweis
- Künstlerische Erweiterung
- Illustration

Die Bewegungsaufgaben inspirieren dazu, die Wahrnehmung des Körpers durch vielfältige Anregungen zu erweitern. Das bedeutet in der Praxis, dass die Kinder und Lehrenden neue, zunächst auch unbekannte Bewegungen und Formungsqualitäten ausprobieren. Das führt im besten Fall zu Aha-Erlebnissen, manchmal vorerst auch zu Unmut oder Unverständnis. Denn es fällt leichter, sich so zu bewegen, wie man es gewohnt ist. Doch genau in der Auseinandersetzung mit neuen Bewegungsformen entstehen Erfahrungsräume, die zu neuen Empfindungen führen. Durch vielseitig gestaltete Bewegungsangebote können Alternativen zum individuellen Bewegungsrepertoire exploriert und entdeckt werden. Genau darin liegt das Potenzial dieser Art von Arbeit mit dem Körper. Im Eigenerleben lässt sich Neues entdecken. »Wenige Dinge sind so spannend und anregend für die Fantasie wie die Entdeckung von etwas Neuem, mag es auch noch so bescheiden sein.« (Kandel 2014: 454) Das Neue liegt im eigenen Körper verborgen, es muss nur entdeckt werden.

Mit den künstlerischen Erweiterungen auf den Karten betreten wir zudem den Bereich der ästhetischen Bildung. Diese nähern sich dem jeweiligen Thema über eine konkrete choreografische oder aber über eine spezifisch tänzerische Idee. Gemachte Erfahrungen und Entdeckungen erhalten

so spielerisch eine künstlerische Form, die dem Austausch und der kulturellen Teilhabe dienen (Sequenz, Präsentation, Choreografie o.ä.).

Anwendungsbereich

MALU – Kinder in Bewegung lädt Lernende und Lehrende ein, miteinander am Körper zu forschen. Unabhängig von Alter, Geschlecht, körperlichen Voraussetzungen oder kulturellem Hintergrund kann mit dem Material experimentiert werden. Die den Bewegungsaufgaben zugrunde liegenden, von Rollwagen (2014) aufgezeigten Prinzipien und Korrelationen orientieren sich an der Somatik. Damit knüpfen sie immer auch an das an, was schon vorhanden ist. Es geht nicht um die Vermittlung von Rezepten. Vielmehr entdecken Kinder und Lehrende Prinzipien, und im Tun ihre Gemeinsamkeiten und Unterschiede.

Die Bewegungseinheiten sind fachunabhängig fruchtbar – beispielsweise im Mathematikunterricht zur Erarbeitung von Raumrichtungen oder im Biologieunterricht zur Klärung physiologischer Zusammenhänge.

Ein Anwendungsbeispiel aus dem Unterricht

Es ist kurz vor Weihnachten. 24 Kinder im Alter von sechs bis zehn Jahren sitzen in einem Kreis. Sie besuchen eine jahrgangsübergreifende Klasse einer Grundschule in Hamburg. Eines der Kinder stellt den Tagesplan vor. Ein kleines Bild weist darauf hin, dass als nächstes die *8 Übungen für die Hand* (Kannegießer-Leitner 2015: 107f.) folgen. Die Kinder kennen die Übungen inzwischen. Sie legen ihre Handflächen auf die Oberschenkel und beginnen. Die Pädagogin beobachtet konzentrierte Gesichter. Zwischendurch lachen zwei, weil sie sich in der Reihenfolge vertan haben. Schnell versuchen sie wieder reinzukommen. Zur Unterstützung spricht ein Kind den Reim mit.

Hinweis: Mit dieser Übung werden acht entwicklungsmotorische Grundbewegungen der Handmotorik automatisiert. Diese sind die Grundlage für weitere handmotorische Alltagsbewegungen wie Schere-Schneiden, Schuhe-Zubinden und Stift-Halten. Sie stellen Vorläufer-Fertigkeiten für den Schrift-Sprach-Erwerb dar (Kannegießer-Leitner 2015). Durch das gleichzeitige Mitsprechen von Reimen kann zudem die Koordination von Hand-

und Mundmotorik geschult werden. Der Hinweis auf den Bewegungskarten bezieht sich jeweils auf diese Zugehörigkeit und damit auf die Bedeutung, welche die Übung im Kontext von Lernen und (Bewegungs-)Verhalten haben kann.

In einer zweiten Sequenz greift die Pädagogin die Handübungen nochmal auf und lässt die Hände losgelöst vom Reim auf ihren Beinen spielen. Die Hände bewegen sich frei und doch tauchen immer wieder die acht Handübungen auf. Es entstehen fließende Bewegungen und somit neue Formen. Die Handgelenke kreisen und ein Kind ruft: »Jetzt machst du den Kreuzer«. Es entsteht ein Wechselspiel zwischen Beobachtung und eigenem Experimentieren, zwischen neuen und bekannten Bewegungen. Ein Kind erfindet eine neue Reihenfolge, ein anderes nimmt die Füße hinzu und schon befinden wir uns in einer künstlerischen Erweiterung. Dieser Zugang ist ein Erkennungsmerkmal des Ansatzes, sich neuen Bewegungen kreativ zu nähern. Tipps zu Gestaltungsmöglichkeiten in Form von künstlerischen Erweiterungen befinden sich auf jeder Karte. Die *8 Übungen für die Hand* stammen von Beatrice Padovan und sind im Karten-Set unter der Kategorie Gehirn weiterhin der Unterkategorie Kleinhirn zugeteilt, weil sich dort die Handmotorik automatisiert.

Schlusswort und Ausblick

Im Wissen um die Bedeutung der Bewegung, ist es unerlässlich, Kindern fundierte somatische Grundlagen zu bieten, um diese in sich, also in ihren Körpern, zu verankern. Die den Lernprozess begleitenden Menschen fungieren hierbei immer als Modell. *MALU – Kinder in Bewegung* liefert für eine solche Arbeit einen innovativen Ansatz.

In Kooperation mit dem *K3-Zentrum für Choreographie* und gefördert von der *Landesarbeitsgemeinschaft Kinder und Jugendkultur e.V.* durchläuft *MALU – Kinder in Bewegung* von Februar 2020 bis Juni 2021 eine erste Modellphase in der Primarstufe der *Winterhuder Reformschule* in Hamburg. Durch eine spielerische Herangehensweise soll zunächst ein lebendiges Interesse an der Bewegung und am eigenen Körper geweckt werden. Kinder und Lehrende begeben sich hierbei gemeinsam auf die Suche nach neuen Zugängen. Dafür findet pro Halbjahr jeweils eine Lehrer*innenfortbildung, ein wöchentliches Atelier, Lehrer*innencoachings während des Unterrichts sowie eine Projekt-

woche statt. Gemeinsames Anliegen dieser Teilprojekte ist es herauszufinden, wie sich spezifische Bewegungseinheiten als Baustein in den Schulalltag und Regelunterricht integrieren lassen, um so nachhaltige Impulse für die Zukunft der Kinder zu setzen. Wir regen an, Lernen nicht mehr als rein kognitives Verfahren, sondern vielmehr als neurologischen, somatischen und kreativen Bewegungsprozess zu verstehen.

Literatur

- Cohen, Bonnie Bainbridge (2018): *Basic Neurocellular Patterns. Exploring Developmental Movement*, El Sobrante California: Burchfield Rose Publishers.
- Hartley, Linda (2012): *Einführung in Body-Mind Centering. Die Weisheit des Körpers in Bewegung*, Bern: Hans Huber.
- Kandel, Eric (2014): *Auf der Suche nach dem Gedächtnis*, München: Wilhelm Goldmann.
- Kannegießer-Leitner, Christel (2015): *ADS, LRS & Co. Ein Trainingsprogramm für zu Hause – Erfolg mit der Psychomotorischen Ganzheitstherapie*, 3. Aufl., Rastatt: Sequenz Medien Produktion.
- Kennedy, Antje (2014): 1. Teil: Bewegtes Wissen – eine praktische Theorie, in: Antje Kennedy (Hg.), *Bewegtes Wissen. Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien verstehen und erleben*, 2. Aufl., Berlin: Logos, S. 125-179.
- Rollwagen, Bettina (2014): Lernen bewegt entwickeln. Eine Brücke zwischen Lerntheorien und bewegungsorientierten Therapiemethoden, in: *körper tanz bewegung*, Zeitschrift für Körperpsychotherapie und Kreativtherapie, Nr. 4, S. 160-168. DOI: <http://dx.doi.org/10.2378/ktb2014.art25d>
- Rollwagen, Bettina (2018): Stark wie ein Baum, will ich werden. Körperintegrierte Sicht auf das kindliche Lernen, in: *körper tanz bewegung*. Zeitschrift für Körperpsychotherapie und Kreativtherapie, Nr. 2, S. 68-79. DOI: <http://dx.doi.org/10.2378/ktb2018.art10d>
- Hüther, Gerald (2013) *Wie man Kinder & Jugendliche inspirieren kann*, Prof. Dr. Dr. Gerald Hüther im Interview mit Schools of Trust, <https://www.youtube.com/watch?v=SEa21m5IAKY> [13.04.2020]

Body-Mind Centering®

als tanzkünstlerische Arbeitsweise

Ein Workshop in der Reflexion

Jeanette Engler, Esther Maria Häusler

»Support precedes movement.« (Bainbridge Cohen 1995: 2) Jeder Bewegung geht eine Unterstützung voraus. So lautet ein wichtiges Grund- und Lebensprinzip in der Arbeit mit Body-Mind Centering® (BMC®). Im Folgenden wird ein Workshop beschrieben, der sich diesem Prinzip verpflichtet. Der Bericht basiert auf drei Teilen: Arbeiten und Beleuchten der Körpermitte mit verschiedenen Körpersystemen, Umsetzung in die tanzkünstlerische Arbeitsweise, Reflexion von Anna Huber und Erlebnisbericht von Helena Nicolao.

Eine Reise in die körperliche Wahrnehmung unterschiedlicher Gewebe und ihrer Zusammenhänge bildet den Anfang des Workshops. Mit diesen Erfahrungen führen wir die Teilnehmer*innen mit und durch Improvisation in eine tanzkünstlerische Arbeitsweise. Als zeitgenössische Tanzschaffende und Künstler*innen suchen wir immer wieder neue Vorgehens- oder Arbeitsweisen im Kreieren von Tanz. In einer formalen Tanzsprache steht das körperliche Beherrschen der Form im Zentrum. Der eigene persönlich-lebendige Ausdruck entwickelt sich auf der Basis der Technik (von der Form zur Empfindung). Zudem ist die Technik meist an eine angestrebte Tanzform und Ästhetik gekoppelt. In der somatischen Arbeit, wie z.B. BMC® ist die Wahrnehmung (sensation) die Basis für eine Tanzsprache, die sich von der Empfindung zur Form entwickelt (Hartley 1994; Bainbridge Cohen 2012). Die Körperbewegungen und die Bewegungen im Raum entstehen mittels Imagination und dem Nachempfinden anatomischer Strukturen sowie den Bewegungs- und Ausdrucksqualitäten unterschiedlicher Körpersysteme. Unsere Bilder und unser Körperverständnis prägen die Haltung, Bewegungsmuster sowie unser Bewegungsvokabular. Die Arbeitsweise nach BMC® (embodi-

ment) ermöglicht unerwartete und neue Zugänge zu uns selbst, zur Welt und zu unkonventionellen tanzkünstlerischen Umsetzungen.

Arbeiten und Beleuchten der Körpermitte mit verschiedenen Körpersystemen

Das Skelett führt zu Klarheit. Die knöcherne Struktur des Beckens lässt Dreidimensionalität erfahren. Die Kräfte der Mm psoas major und minor betonen die dynamische Qualität der Muskulatur. Das Zusammenspiel der Nieren mit der Blase lassen die gefühlsbetonte Qualität der inneren Organe erleben.

Unterstützung der beiden Beckenhälften in der Bewegung

Theorie: Das knöcherne Becken setzt sich aus den beiden Beckenhälften, bestehend aus Sitzbein (Os iscium), Darmbein (Os ilium) und Schambein (Os pubis) zusammen. Die beiden Beckenhälften stehen anterior in der Schambeinsymphyse (mit Knorpeldiskus) in einer engen gelenkigen Verbindung sowie posterior über das Sacrum (zur Achse gehörend) in den beiden Iliosacralgelenken in einer indirekten Verbindung. Jede Beckenhälfte artikuliert über das Hüftgelenk mit der Länge des ganzen Beines, vom Oberschenkel zum Knie, Unterschenkel und Fuss; und gehört zum hängenden (appendikulären) Skelett.

Erfahrung: In der Rückenlage die Atmung, den Kontakt zum Boden und mögliche Spannungen wahrnehmen; das Körpergewicht in den Boden sinken lassen und somit Spannungen lösen. Mit den Händen die knöchernen Strukturen des Beckens abtasten und die dreidimensionale Form jeder Beckenhälfte erkunden. Die Gelenkverbindungen in der Schambeinsymphyse und den beiden Iliosacralgelenken lokalisieren und die Beweglichkeit der Hüftgelenke erforschen. In der Horizontal-Ebene in rollenden Bewegungen das Zusammenspiel der Gelenke vom Becken zu den Knien und zu den Füßen in faltenden und öffnenden Bewegungen erfahren sowie in der Rückenlage zur Ruhe finden, dem Erfahrenen nachspüren und für sich reflektieren.

Einführung in das Prinzip des Muskelströmens am Beispiel der Mm psoas major und minor

Theorie: Das Muskelströmen bezieht sich auf die Aktivität und Koordination der intrinsischen Muskelspindeln. Es unterstützt das Zusammenspiel und die Effizienz der tiefen eingelenkigen und der größeren, zwei- oder mehrgelenkigen Muskeln. Die kleinen Muskeln strömen vom Ansatz zum Ursprung (Peripherie zur Körpermitte). Die Strömungsrichtung bleibt immer gleich, unabhängig der Bewegungsrichtung. Der M. psoas major ist der größte Hüftbeuger. Er entspringt vom 12. Brustwirbel bis zum 4. Lendenwirbel und zieht hinter den Bauchorganen durch und setzt am kleinen Rollhügel an der Oberschenkel-Innenseite an.

Erfahrung: In Rückenlage mit den Händen auf der Beckenvorderseite beidseitig die Mm psoas minor in ihrem Verlauf imaginieren und ihr Strömen vom Becken zur Wirbelsäule wahrnehmen. Dies etabliert eine stabile Unterstützung für die Aktivität der Mm psoas major in ihrem Strömen und parallelen Beinbewegungen von Streckung und Beugung in den Hüftgelenken in den Raum (Basis für Jeté, Battement, Développé im Stehen).

Bewegungsimprovisation: Die Gelenke spielen von den Beckenhälften bis in die Füße unter Einbezug des Muskelströmens zusammen. Diese Kraft unterstützt die Klarheit der eigenen Mitte und ermöglicht einen leichten Wechsel der Raumebenen. Das Spiel der inneren Stabilität und Beweglichkeit ermöglicht flexible Aktionen und Reaktionen im Raum für sich selbst und im Kontakt mit den anderen.

Die Nieren in ihrer Verbindung zur Blase und zur Wirbelsäule

Theorie: In der embryologischen Entwicklung formen sich die Nieren neben der Wirbelsäule in drei Stufen vom Hals zur Lendenwirbelsäule. Diese Entwicklung lässt eine Unterstützung der Nieren zu den Gelenken der Wirbelsäule ableiten. Die Nieren liegen und gleiten in ihrer Eigenbewegung neben den Mm psoas. Über die Harnleiter sind sie mit der Blase verbunden. Die Nebennieren (Adrenalinindrüsen) liegen wie Kappen auf den Nieren und wirken energetisch auf die Knie. In ihrer Funktion sind sie Teil des Autonomen Nervensystems und beeinflussen die Balance zwischen Sympathikus und Parasympathikus (der eigene Innenraum in Balance mit dem Außenraum).

Erfahrung in der Partnerarbeit: A geht in tiefen Fersensitz, B kniet hinter A und legt die Hände auf den Nierenbereich. A lenkt zuerst die Atmung, danach einen Zischlaut in die Nierengegend, B spürt die Ausdehnung und ob diese auf beiden Seiten symmetrisch ist. A kommt langsam vom tiefen Fersensitz in den Vierfüßlerstand und ins Stehen und wird durch die Berührung von B darin begleitet. A legt im Stehen die Hände auf die Blase und spürt die Verbindung zu den Nieren (Hände von B). B lässt die Berührung langsam los.

Erfahrung in der Bewegungsimprovisation: A bewegt sich im Raum unterstützt von der Nieren-Blasen-Verbindung und lässt sich von dieser Empfindung zu einer freien Bewegungs-improvisation inspirieren. Dabei kommt die Unterstützung der Nieren zur Wirbelsäule zum Tragen sowie das Zusammenwirken der Nebennieren zwischen Innen- und Außenraum. Innen und Außen bilden die Basis für die freie Bewegung im Raum.

Umsetzung in die tanzkünstlerische Arbeitsweise

Die vorangegangene Wahrnehmungsarbeit führt in die Verkörperung (embodiment) unterschiedlicher Körperstrukturen sowie Bewegungs- und Ausdrucksqualitäten, Bewegungsfluss, Raumbewusstsein und spielerische Leichtigkeit gewinnen an Präsenz.

- Alle Teilnehmer*innen gehen kreuz und quer frei im Raum – vorwärts, rückwärts, seitwärts, durcheinander hindurch und nützen den ganzen Raum.
- *Spüre, wie die Nieren die Rotationsbewegungen der Wirbelsäule unterstützen und dich in unterschiedlicher Dynamik in den Raum tragen und deine Präsenz stärken.*
- Jede*r beginnt mit Tempi- und Richtungswechsel, variiert die Ebenen und tanzt alleine oder in Bezug zu einer anderen Person.
- Bei folgender Aufgabe tanzen jeweils zwei zur Musik diagonal durch den Raum: A startet am Boden, B startet im Stehen, beide sollen gleichzeitig und aufeinander reagierend die Ebenen wechseln. Das Bild der Waage begleitet das Zusammenspiel.
- Anschließend tauschen sich beide aus: Was war interessant, hat inspiriert, neugierig gemacht, überfordert? War die vorangegangene so-

matische Arbeit spürbar und hilfreich? Wann und wo war sie hilfreich? Welcher Moment oder welche Situation war überraschend? Entstanden Gefühle und welche? Welche Konstellation, welche Konstellationen wählt ihr als Paar, um eine Komposition zu entwickeln?

- Drei Paare zeigen ihre tanzkünstlerischen Experimente/Umsetzungen.

Reflexion von Anna Huber¹

Ich bin immer wieder positiv überrascht, wie leicht und ohne lange Vorbereitung oder tanz-technisches Warming up durch BMC® der Einstieg in bewusstes, sinnliches Wahrnehmen und aktive, dynamische Bewegung erfolgen kann. Dieser Zugang erlaubt zudem einen sensiblen und direkten persönlichen Austausch.

Besonders spannend, inspirierend und bereichernd sind die zahlreichen unterschiedlichen Perspektiven, Herangehensweisen und Möglichkeiten für Bewegungsimpulse. Der Einstieg über sinnliche Wahrnehmung oder verschiedene Körpersysteme, wie bspw. Struktur der Knochen, Volumen eines Organs, Verbindungen durch Sehnen, Bänder, Muskeln, Faszien, Flüssigkeiten oder ein ungewohnter Fokus Bewegung zu initiieren, wurden im Workshop praktisch vermittelt und erlebt. Die Differenzierung der beiden Beckenhälften in Verbindung zu den Füßen sowie das Initiieren feiner Bewegung von der Vorderseite (Schambeinsymphyse) wie vom Iliosakralgelenk erlaubt subtile Beweglichkeit. Den Fokus des Workshops auf die Verbindung von Nieren und Nebennieren über den M. psoas in die Beine zu legen habe ich in seiner Klarheit als unterstützend für eine durchlässige Stabilität in der Bewegung erfahren. Dieses Bewusstsein stärkt das Vertrauen in einen flexiblen kräftigen Rücken und gibt eine tiefe Erfahrung von Balance, Stabilität und wortwörtlich »Rückhalt«. Hilfreich ergänzten sich individuelles Spüren und Erleben sowohl in entspannten Positionen wie im aktiven Gehen durch den Raum und zu zweit mit unterstützender Berührung (Hands on) oder durch Summen und Stimme (Sounding) in das Volumen des betreffenden Organs (z.B. Nieren).

Das somatische Lernen im Embodiment erfolgt durch differenzierte Wahrnehmung, bewusstes und weniger bewusstes Spüren sowie aktives anatomisch-physiologisches Lernen. Dies fördert Vertrauen in den Körper als feingestimmtes Instrument und erlaubt, eingeübte Muster zu erkennen, mit Leichtigkeit zu erweitern und zu überwinden und somit eine kontinuierliche Entwicklung auf zahlreichen

¹ Tänzerin, Choreografin, i.A. Body-Mind Centering®

Ebenen zu entfalten. Der Wunsch nach müheloser, zugleich fein differenzierter Bewegung und vielschichtiger Recherche ist prägend und motivierend. Polarität wird als fruchtbare lebensnotwendige Energie, Differenz als positive Qualität und komplexe Fragen werden als Potenzial erlebt und integriert. Sinnliches Empfinden, kreatives Experimentieren, Intuition, implizites Wissen, Erfahrung und kritische Reflexion bilden keine Gegensätze, sondern ergänzen und durchdringen einander auf subtile Weise. Vielschichtige sinnliche Wahrnehmung ist ein zentraler Schlüssel zu Inspiration und kreativen Prozessen.

Erlebnisbericht von Helena Nicolao²

Der Workshop beginnt allmählich. Nach und nach treffen die Teilnehmenden ein, bis sich der Raum mit ca. 40 Menschen gefüllt hat. Der Übergang in die Körperarbeit vollzieht sich nahtlos und organisch. Die Aufmerksamkeit verschiebt sich in die inneren Räume und zur Schwerkraft hin. Dem Boden mit möglichst viel Auflagefläche zu begegnen bedeutet, ihm mit dem ganzen Körper immer näher zu kommen. Die Stimme der Kursleiterin ist klar, deutlich und gleichzeitig transparent. Sie lädt uns ein und bietet Vorschläge an. Das fühlt sich mehr begleitend als geführt an, sodass meine Haut sich zu entspannen beginnt und die Berührung mit dem Boden ein Ereignis wird. Es wird stiller im Raum und es scheint, als ob diese Stille selbst sich zum Boden niederlässt. Als würde diese neu entstandene Stille zu einem verbindenden Element, welches die vierzig Menschen im Raum in Beziehung zueinander bringt.

*Und schon sind wir mittendrin in unserer Reise, tiefer in den Körper hinein. Über den Boden rollend, erfassen wir die Form und Kontur des Beckens, im Kontakt mit dem neutralen Feedback der Unterlage. Die eigenen Hände ertasten das Becken und erkunden noch genauer und präziser dessen knöcherne Gestalt. Jede sensorische Information lädt ein zu einer motorischen Antwort. So selbstverständlich wie der Workshop begonnen hat, so leichtfüßig und unspektakulär entsteht die Bewegung. Der Raum kommt in Schwingung. Jedes Becken ist anders, jede*r der Teilnehmenden bewegt sich nach derselben Anleitung und doch individuell ganz anders.*

2 Practioner and Teacher of Body-Mind Centering®, BA Zeitgenössischer Tanz EDDC Arnheim, MA Transdisziplinarität ZHdK, Dipl. Organische Gymnastik nach Dore Jacobs, Craniosacral Therapeutin

Ausgehend von den Knochen sinken wir langsam in die muskulären Strukturen. Wir erfahren den Ursprung der verschiedenen Anteile des Hüftbeugers und erkunden diese in Bewegung. Das Zusammenspiel von Knochen und Muskeln wird sinnlich erfahrbar. Die Stimmung und Dynamik im Raum hat sich mit dem Wechsel in ein anderes Körpersystem verändert. Das zeigt sich auch im Ausloten der verschiedenen Raumebenen. Der Übergang von der inneren Wahrnehmung der Bewegung hin zu einem mehr raumgreifenden Ausdruck wird so sanft eingeleitet, dass es sich unaufgeregt und natürlich anfühlt. Es bleibt weiterhin mühelos, im Inneren des Körpers zu verweilen und gleichzeitig das Gewahrsein nach außen in den Raum und zur Gruppe hin zu öffnen sowie den Blickkontakt zuzulassen, ohne den gleichzeitigen Blick in mein Inneres zu verlieren.

Nach dieser Erfahrung wirkt das Angebot einer Partnerübung zur Erforschung der Nieren stimmig und wird durch den begleitenden Einsatz der Stimme noch unterstützt. In der Partnerarbeit berühre ich einen anderen Menschen und gleichzeitig werde ich berührt. Die Nähe, die in der Partnerarbeit entstehen kann, wirkt tragend für das Eintauchen in die Welt der inneren Organe. Meine Partnerin reagiert verunsichert, es ist für sie der erste Versuch, ihre Nieren zu spüren. Auch die vorherige Arbeit am knöchernen Becken hat bei ihr einige Fragen aufgeworfen. Wir verändern die Übung und passen sie unseren Bedürfnissen an und kommen ins Gespräch. Ich erzähle ihr von meinen persönlichen Erfahrungen bei der Verkörperung meiner inneren Organe, und auch von der Geduld, die es braucht, um mit bestimmten Körpersystemen in Berührung zu kommen. Die Prinzipien, die wir im Body-Mind Centering® dafür nutzen, sind Möglichkeiten, doch der eigene Weg der Verkörperung ist individuell verschieden und nicht vorhersehbar. Meine Partnerin bleibt neugierig und erforscht das knöcherne Beckenmodell tastend noch weiter. Neugierde breitet sich auch innerhalb der ganzen Gruppe aus. Es werden viele Fragen gestellt, Anatomische Bilder werden genauer betrachtet, Gespräche entstehen. Die Stimmung ist lebendig und kommunikativ.

*Nach dem ersten Teil des Workshops bleibt diese neugierige, muntere Stimmung weiter spürbar. Mit dieser Neugierde wenden wir uns nun in Bewegung den Nieren zu und lassen uns auf den Dialog mit einer Partner*in ein. Wie können die Nieren unsere Bewegung unterstützen? Wie verändert die im Vorfeld gemachte Erfahrung die Bewegungsqualität? Was geschieht in der Annäherung und im Spiel mit einem Partner oder einer Partnerin, wenn die Nieren die Führung übernehmen?*

In der Improvisation im Duett geben wir diesen Fragen Raum und Zeit. Ich beobachte ein tanzendes Paar, wie sich die beiden Körper langsam und suchend zueinander hin und voneinander wegbewegen. Es wirkt, als würden sie rückwärts

umeinander herumlaufen. Der Fokus der beiden Tanzenden hat sich stärker nach hinten, in den Rücken hinein verlagert. Die Augen, die für gewöhnlich im ersten Kontakt eher dominieren, sind in den Hintergrund getreten. Sie sind zwar geöffnet, doch der Blick ist nach innen gerichtet. Es scheint, als hätten die Nieren aus sich selbst heraus Augen entwickelt und erblicken nun zum ersten Mal die Welt. Als Zuschauerin werde ich an die Beobachtungen erster Gehversuche kleiner Kinder erinnert. Es kommt ein Gefühl von Staunen und Freude über den Ausdruck natürlicher und ungezwungener Bewegung auf.

Die Bewegungsforschung im BMC orientiert sich an den anatomischen Strukturen und arbeitet mit Bewegungs- und Berührungsprinzipien. Der Prozess der tanzkünstlerischen Arbeitsweise gestaltet sich phänomenologisch, da die Erforschung einer lebendigen körperlichen Realität von innen heraus erfahren wird. So können allgemeingültige Prinzipien individuell erlebt und subjektiv interpretiert werden. Form und Vorgänge werden in körperimmanenten Räumen als somatische Wirklichkeiten untersucht. Die künstlerischen Resultate sind dadurch von ästhetischen Ausprägungen und Inszenierungsstilen weniger beeinflussbar. In diesem Spannungsfeld von objektivem Wissen und subjektiver Wahrnehmung liegt das künstlerische Potenzial des Body-Mind Centering.

Literatur

- Bainbridge Cohen, Bonnie (2012): *Sensing, Feeling and Action, The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering®*, 3. Aufl., Northampton: Contact Editions.
- Bainbridge Cohen, Bonnie (1995) *Introduction to the Skeletal System*, Study guide.
- Hartley, Linda (1994): *Wisdom of the Body Moving, An Introduction to Body-Mind Centering®*, Berkeley: North Atlantic Books.

Vom Mouthing zur Mündigkeit im Tanz

Tanzerleben und somatische Ästhetik

Heike Kuhlmann

Born on the winds of the '60 s counter-culture, a generation of aspiring Western concert dancers like myself took on the task of reimagining the codes of our trainings.

How did we want to live in our bodies?

What kind of body did we want to cultivate?

How could we speak and listen to our bodies in a gentler way?

How could we change the language and landscape of our oral tradition?

How would this translate into performance?

(Nelson 2019: 5)

Im folgenden Text geht es um die Bedeutsamkeit von somatischen Praktiken für kreative Prozesse des Tanzschaffens. Die Veröffentlichung *Tanztechniken* 2010 von Ingo Diehl und Friederike Lampert (2010) kann einen Einblick in die Anwendung und Verwobenheit von zeitgenössischer Tanztechnik mit somatischen Praktiken geben. In diesem Artikel wird eingehender diskutiert, wie somatische Methoden künstlerische Forschungsprozesse unterstützen, indem sie in Tanzenden ein Mündigkeitspotenzial katalysieren. Mündigkeit begünstigt leiblich verankerte künstlerische Entscheidungen. Nach einer Beschreibung der beiden somatischen Methoden *Body-Mind Centering®* und *Authentic Movement*, die mir aus meiner eigenen, nunmehr zwanzigjähri-

gen Praxis am besten vertraut sind, widme ich mich wesentlichen Aspekten somatischen Lernens in ihrer Unterstützungsfunktion des künstlerischen Prozesses. Anschließend will ich der Frage nachgehen, inwiefern durch die somatisch unterstützten Verkörperungsprozesse Erfahrungen von Emergenz begünstigt werden.

Body-Mind Centering®

Body-Mind Centering® kann als ein Weg zur Verkörperung aller Körpersysteme und der Stadien der menschlichen Bewegungsentwicklung durch Bewegung, Berührung, Stimme und Geisteshaltung beschrieben werden. Dabei ist ein wichtiger Aspekt, die Beziehung zwischen den kleinsten und den größten Aktivitäten des Körpers zu entdecken. Dazu gehören ein Identifizieren und Artikulieren eines Gewebes, wie auch ein Differenzieren dieses Gewebes von anderen Geweben. Nach Irene Sieben erforscht keine andere Methode »so minuziös« körperliche Strukturen und Erfahrungen wie z.B. das Eintauchen in das Knochenmark oder die Mitochondrien oder die embryonalen Strukturen (Sieben 2010: 153).

Die visuelle Vorstellungskraft regt eine kinästhetische Erfahrung an, oft unterstützt durch anatomische und physiologische Informationen. Diese Spürerfahrung wird als Somatisierung bezeichnet und führt im wiederholten Verlauf zum *Embodiment*. Fingerhut/Hufendiek/Wild (2013) beschreiben *Embodiment* als den auftretenden und von außen wahrnehmbaren Einklang von Körper und *Mind* (Geisteshaltung). Der englische Begriff *Mind* umfasst mehr als der Begriff Geisteshaltung. Er beschreibt das Aufmerksamsein, Wahrnehmen, Denken, aber auch eine Absicht haben. Nach Bonnie Bainbridge Cohen (2018) ist es möglich, den Ausdruck des in der Person manifestierenden *Minds* in jeder Bewegungsqualität sehen zu können. Stimmen *Mind* und Bewegungen nicht miteinander überein, so ist das für die Zuschauenden wahrnehmbar. Im umgekehrten Fall verändert das *Embodiment* der Tanzenden die Rezeption des Tanzstückes in den Zuschauenden. Fischer-Lichte bezeichnet den *embodied mind* als »eine [...] wesentliche Komponente« (Fischer-Lichte 2004: 292) für die ästhetische Erfahrung.

Praxis-Exkurs: Das Mouthing-Pattern oder vom Mund eingeleitetes Bewegen

Schließe deine Augen und nimm deine Vorderseite wahr. Vielleicht magst du diese mit deinen Händen berühren? Gehe mit deiner Aufmerksamkeit zu deinem Gesicht, Ort vieler deiner Sinne. Wie ist, es den visuellen Sinn auszuschließen? Wie nimmst du deine Umgebung gerade über deine Ohren wahr? Was riechst du? Was schmeckst du? Wie ist es, deine Lippen wahrzunehmen, vielleicht auch außen die Lippen zu berühren oder mit deiner Zunge innen im Mund entlangzufahren? Entsteht Speichel? Kannst du Speichel entstehen lassen? Wie ist es, vor deinem inneren Auge den ganzen Verdauungstrakt zu sehen, diesen ca. 9 m langen Schlauch, der vom Mund über die Speiseröhre, Zwölffingerdarm, Dünndarm, Dickdarm bis zum Anus führt? Wie ist es, mal etwas Speichel herunterzuschlucken und mit dem Speichel diesen Weg durch den Verdauungstrakt entlang zu wandern? Dabei auch wahrzunehmen, was es mit dir macht, etwas aufzunehmen und zu verdauen und dann auch das, was du nicht mehr brauchst, wieder abzugeben. Wie ist es, dich vom Mund her zu Etwas hinzuwenden, dich in eine Richtung zu begeben und dieses Etwas in dich aufzunehmen? Wie ist es, etwas, dass dir angeboten wird, abzulehnen, den Mund fest zu verschließen und nein zu sagen?

Beende nun langsam diese kleine Reise nach innen und kehre mit deiner Aufmerksamkeit wieder zu deiner Haut zurück und spüre noch mal in deinen gesamten Körper hinein. Wie nimmst du dich jetzt wahr? Hat sich etwas verändert? Wie ist deine Verbindung mit dem Raum um dich herum?

Dieser kleine praktische Exkurs führt zu einem Hineinspüren in das vom Mund eingeleitete Bewegen oder *Mouthing-Pattern* ein für das Baby überlebenswichtiges Muster. Da es seine Hände noch nicht steuern und sich verbal, außer mit Lauten, noch nicht äußern kann, braucht es den Mund, um sich zur Nahrung (Muttermilch) in der Brust der Mutter hinzubewegen, um zu saugen. Das Muster wird sichtbar direkt nach der Geburt, wenn das Baby auf den Bauch der Mutter gelegt wird und dort die Milch riecht. Über seine vom Mund her initiierten Bewegungen kann sich der ganze Körper in schlängelnden, kriechenden Bewegungen zur Brust hinbewegen und das erste Mal trinken. Das vom Mund initiierte Bewegen zieht sich durch den ganzen Verdauungsschlauch bis zum Anus durch und ermöglicht die weichen organischen Bewegungen des Rumpfes. Dadurch bildet sich eine wichtige Unterstützung des muskuloskelettalen Systems des Rumpfes aus.

Mit diesem Bewegungsmuster praktiziert das Baby auch die Hinwendung zu dem, was es will und das Abwenden von dem, was es nicht will. Die Grundlage der Selbstbestimmung über das eigene Leben drückt sich in dieser basalen Fähigkeit aus, ja oder nein zu etwas sagen zu können und sich danach um die Um- und Durchsetzung dieser Entscheidung zu kümmern. (Hartley 1995; Bainbridge Cohen 2018)

Meine assoziative Verbindung des *Mouthing-Patterns* mit dem Begriff der Mündigkeit führte mich zu Theodor W. Adornos *Erziehung zur Mündigkeit*. Mündigkeit bezeichnet das innere und äußere Vermögen zur Selbstbestimmung und Eigenverantwortung. Die Betonung der Wichtigkeit, Menschen zu Subjekten zu erziehen, die Einfluss nehmen können, und die Fähigkeit zur kritischen Selbstreflexion bei Adorno stimmen mit der Absicht des somatischen Lernens überein, Selbstreflexion anzuregen, wie z.B. durch Befragen und Infragestellen der eigenen Bewegungsmuster (Kampe 2013).

Authentic Movement

Authentic Movement wird in der Grundform zu zweit (Dyade) praktiziert. Dabei bewegt sich eine Person mit geschlossenen Augen und folgt ihren inneren Impulsen. Die zweite Person bezeugt diese Bewegungen mit ihrer Aufmerksamkeit und ohne äußere Bewegungen. Das Bezeugen unterscheidet sich vom Beobachten insofern, da es um das Geben von wertungsfreier Aufmerksamkeit geht. Während Olsen (1993) Ähnlichkeiten im Aspekt des Gesehen-Werdens als Bewegende zu dem Setting einer Performance benennt, unterscheidet sich für mich das Bezeugen vom Sehen einer Performance durch den Versuch, wertungsfrei Kenntnis von der Erfahrung der Bewegenden zu erlangen. Die Erfahrung, durch die Bezeugende gesehen zu werden, so wie man gerade ist, kann die Angst auflösen, sich mit einem unfertigen künstlerischen Produkt zu zeigen und sich der Kritik auszusetzen. Hierbei kann auch erlernt werden, wie ein für den künstlerischen Prozess unterstützendes Feedback gegeben werden kann. Sprache ist ein wichtiger Teil der Praxis. Wertungsfreies Verbalisieren der Bewegungserfahrung ermöglicht eine Auseinandersetzung mit der eigenen Tanzpraxis, verfeinert die Beobachtungsfähigkeit und schafft Raum für eine komplexe Artikulation über das im Tanz aufgetauchte Material. Dies bildet einen Gegensatz zu einer Sprach- und Vermittlungskultur in traditionelleren Tanzklassen, die

in vielen Fällen einen demoralisierenden Effekt auf Tanzstudierende haben können.

»Durch die Verankerung [durch Schreiben, Malen oder Sprechen] der eigentlichen Körpererfahrung werde es Teilnehmenden möglich, sich mit Ideen, Gedanken, Bildern, Intuitionen und Gefühlen fruchtbarer und kreativer auseinanderzusetzen.« (Goldhahn 2010: 223) Innere Haltungen und deren Zusammenhänge können bewusst gemacht werden. In Verbindung mit einem künstlerischen Arbeitsprozess kann dies zur Klärung und Integration hilfreich sein. Die Praxis des *Authentic Movement* unterstützt das Mit-sich-selbst-verbunden-bleiben auch in herausfordernden künstlerischen Prozessen.

Vom Somatischen Lernen zur *Somatischen Choreografie*

Für den Prozess des Somatischen Lernens ist die Bewusstheit ein wichtiger Schlüssel, wobei *Mind* und *Body* in einen Dialog miteinander treten. In diesem Dialog zeigen sich kreative Ideen und Impulse, wie auch die eigene Handlungsfähigkeit und die Kreativität einschränkende Faktoren. In der Individuation und Sozialisation angenommene Gewohnheiten, Wertevorstellungen und Vorbilder können förder- oder hinderlich für einen kreativen Prozess sein. Zunächst zeigen sich dem Bewusstsein Störfaktoren. In der Reflexion und Einbettung können sich dann neue Handlungsimpulse und -strategien entwickeln, die somit dem Individuum Wahlmöglichkeiten aufzeigen. Sobald Wahlmöglichkeiten erlebt werden, folgt ein innerer Entscheidungsprozess. Sich diesem hinzugeben und die eigene Meinung auch mit ihren Konsequenzen zu erfahren, ist erlebte Mündigkeit. Folglich ist ein Ziel von Somatischem Lernen, den eigenen Leib in seiner Handlungsfähigkeit und Kreativität zu erleben (Eddy 2016).

Im *Body-Mind Centering*® geht es darum, die frühkindliche Bewegungsentwicklung wieder zu erleben, ohne dass die Bewegungsexploration ein Erinnern dessen ist, wie es war, sondern eine neue Erfahrung, in der die Zellen ein Bewusstsein von sich selbst erlangen und auf diese Weise *Embodiment* entsteht. Mit diesem Bewusstsein von sich selbst kann es leichter sein, eigenständige Entscheidungen zu treffen, die unabhängig sind von dem Zusppruch oder der Kritik Anderer. Die klare körperliche Verbindung des sich

selbst Nährens, wie bei der Erfahrung des *Mouthing*, schafft einen Boden für eigenverantwortliches Handeln.

Während der Phase der Hirnentwicklung ist das Gehirn des Menschen am tiefgreifendsten programmierbar. Wenn Menschen im Kindesalter gewisse Wahrnehmungen und Erlebnisse in sich programmiert haben, sind sie später leichter wieder aktivierbar und abrufbar (Hüther 2007). Die Arbeit mit frühkindlichen Bewegungsmustern aus dem *Body-Mind Centering*® bietet eine Möglichkeit für *Repatterning*. In dem mit den frühkindlichen Bewegungsmustern gearbeitet wird, kann es zu einer Umstrukturierung dieser früh angelegten Neuronenschaltungen im Gehirn kommen. Lernen wohnt unserem Körperlich-Sein inne. Das Lernen passiert durch Neugierde und den Wunsch, sich die Welt anzueignen. Diese Neugierde ist dem Nervensystem inhärent. Eric Kandel hat herausgefunden, dass isolierte Neuronenzellen selbständig neue Axone ausbilden, um dadurch wieder mit anderen Zellen, Synapsen oder Neuronen kommunizieren zu können (Kandel 2008).

In der Vermittlung von Tanz erleben wir heute häufig das Lernen durch Nachahmung einer vorgegebenen Form. Und oftmals fordern Kinder und Jugendliche das Lernen von Formen ein. Durch social media und Videoclips sind sie feste Bewegungschoreografien gewohnt. Damit die Tanzenden im Tanz als Subjekte sichtbar bleiben, ist es sinnvoll, Tanzende in Ausbildung Zeit und Raum zu geben für das Vertiefen ihres Eigen-Interesses, so dass sie ihre explorierenden und eigenschöpferischen Potenziale weiterentwickeln und nutzen lernen.

In diesem Sinne vermittelt die Somatik ein Handwerkszeug für Tanzende, um in Kontakt mit sich selbst zu kommen (persönliche Erinnerungen, eigene Störfaktoren inbegriffen). Sie können sich eine kritische Selbstreflexion aneignen, die für die Kreativität des Tanzschaffens von großer Bedeutung ist. Erst in dem sich wiederholenden Feedbackdialog zwischen somatischem Material, der künstlerischen Forschung und choreografischem Handwerkszeug entsteht die *Somatische Choreografie*.

Somatic Shift: Somatische Ästhetik und Emergenz

Heute scheint eine besondere Phase im Übergang von somatischer Praxis zu Performancekultur erreicht zu sein. Um körperliche Recherche in künstlerische Arbeit zu übertragen, muss das Ganze mehr sein als nur seine Teil-

le. Während Wahrnehmungsaspekte innerhalb der Körperarbeit eine lange Geschichte haben, scheint die Verknüpfung ›neuer‹ kompositorischer und choreographischer Modi mit individualisierter Körpererfahrung noch ein vergleichsweise junges Phänomen zu sein. (Clarke/Cramer/Müller 2015: 223)

Gerade durch das Verweben von somatischen Erkundungen mit künstlerischen Fragestellungen und den aus dieser Verbindung entstehenden neuen Fragestellungen, formt sich ein vielschichtiger, komplexer Prozess. Dieser lässt die Mehrdimensionalität von Tanz und Choreografie begreifbar werden. Die Eigenverantwortlichkeit in diesem mehrdimensionalen Prozess ermöglicht nach Sgorbiati (2013) Erfahrungen von Emergenz. Emergenz bezeichnet etwas, was anders ist als alles vorher und mehr als die einfache Summe von dem, was vorher da war.

Die Erfahrung von Emergenz entsteht durch die Suche nach Antworten auf künstlerische Fragestellungen in der körperlichen Erfahrung des Tanzes. Dies braucht eine Offenheit, in einen Raum des Nicht-Wissens einzutreten bzw. sich zu erlauben, die körperliche Bewegungsantwort nicht kognitiv begreifen zu wollen. Dabei stellt das Gehirn des Tanzenden Verknüpfungen im episodischen Gedächtnis her, die das semantische Gedächtnis nicht kreieren könnte. Im Somatischen Lernen wird die Entwicklung von Bewusstheit und das Ausrichten der Aufmerksamkeit auf kleinste Veränderungen gefördert. Durch die Wahrnehmung kleinster Veränderungen eröffnet sich ein Raum neuer Möglichkeiten. Zwischen diesen auswählen zu können ist ein sich wiederholender Mündigkeitsprozess und ermöglicht dadurch die Entstehung von Emergenzen.

Die Bewegungsintention zielt nicht auf Gestaltgebung (und formgeprägte Ästhetik) ab, sondern auf die Entfaltung eines dem Körper inhärenten Potentials. Diese dialektische Verbindung zwischen ›ästhetisch‹ und ›inhärent‹ schafft zwangsläufig auch neue Möglichkeiten der Interaktion und Verknüpfung des Visuellen und der Wahrnehmung. (Clarke/Cramer/Müller 2010: 229)

Den *Shift* zur Somatik nicht nur innerlich zu erleben, sondern mit der künstlerischen Recherche performativ zu verweben, also in einen Gestaltungsprozess zu bringen, lässt eine Verbindung zwischen dem persönlichen und dem performativen (neutralen) Körper entstehen. Diese »Verkreuzungen«, die aus der Überschneidung des neutralen und des personalisierten Körpers

entstehen, eines »Körpers, der sich sozusagen selbst verkörpert, ein Körper mit seiner eigenen, ganz persönlichen Gestalt« (Clarke/Cramer/Müller 2010: 229) bezeichne ich als *somatische Ästhetik* und kann eine Emergenzerfahrung sein.

Die Präsenz der Zuschauenden unterstützt in den Tanzenden ihren klaren Bezug zum äußeren Raum. Die Tanzenden machen sich in ihrem Körper durchlässig, seh-bar, sie werden für die Zuschauenden präsent (Clarke/Cramer/Müller 2010). Diese Präsenz- und Emergenzerfahrung des Tanzes ist nur schwer in Sprache und Semantik übertragbar. Für die Zuschauenden zeigt sich das vielleicht nur in der Wahrnehmung der Tanzenden als besonders. »Der Leib und das Ding, die als etwas wahrgenommen werden, bedeuten das, als was sie in Erscheinung treten.« (Fischer-Lichte 2004: 244) Im Versuch des Erfassen-Wollens entsteht die Berührung zwischen der Choreografie, den Tanzenden und den Zuschauenden. Diese eröffnet einen Bedeutungsraum, der für die Tanzenden wie auch für die Zuschauenden unterschiedlich sein kann, und der wiederum über den phänomenologischen Raum hinausgeht. Es entstehen weitere Verbindungen und Bedeutungen. Doch allein durch die phänomenologische Erfahrung der Tanzenden und des Tanzes können solche Bedeutungsräume erst erschaffen werden. Nach Fischer-Lichte (2004) wird ein Raum für ästhetische Erfahrung oder Liminalität generiert, wenn die Erfahrung über das Bekannte und Zuordenbare hinausgeht. Diese Schwellenerfahrung kann erst auftreten, wenn sich durch die vielfältigen Verwebungen im Tanz etwas Neues entwickelt hat, das mehr ist als die Summe der einzelnen Teile – also Emergenz entstanden ist.

Literatur

- Bainbridge Cohen, Bonnie (2018): *Basic Neurocellular Patterns. Exploring Developmental Movement*, El Sobrante: Burchfields Rose Publisher.
- Goldhahn, Eila (2010): Tanzpädagogische Aspekte im MoverWitness exchange (MWE). Von der Mystik Authentischer Bewegung zu einer neuen Tanzpädagogik, in: Helga Burkhard/Hanna Walsdorf (Hg.): *Tanz vermittelt – Tanz vermittelt*, Leipzig: Henschel, S. 219-229.
- Clarke, Gill/Cramer, Franz Anton/Müller, Gisella (2010): Minding Motion. Historischer Kontext, in: Ingo Diehl/Friederike Lampert (Hg.): *Tanztechniken 2010 Tanzplan Deutschland*, Leipzig: Henschel, S. 212-243.

- Diehl, Ingo/Lampert, Friederike (Hg.) (2010): *Tanztechniken 2010 Tanzplan Deutschland*, Leipzig: Henschel.
- Eddy, Martha (2016): *Mindful Movement – The Evolution of the Somatic Arts and Conscious Action*, The mill: Intellect books.
- Feldenkrais, Moshe (1990): *Die Feldenkrais-Methode in Aktion: eine ganzheitliche Bewegungslehre*, Paderborn: Junfermann.
- Fingerhut, Joerg/Hufendiek, Rebekka/Wild, Markus (2013): *Philosophie der Verkörperung – Grundagentexte zu einer aktuellen Debatte*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hartley, Linda (1995): *Wisdom of the Body Moving. An introduction to Body-Mind Centering*, Berkeley: North Atlantic Books.
- Hüther, Gerald (2016): *Mit Freude lernen*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht & Co.
- Kampe, Thomas (2013): Moving after Auschwitz, [online] https://www.academia.edu/5849553/Moving_after_Auschwitz_The_Feldenkrais_Method_as_a_soma-critique [26.3.2020].
- Kandel, Eric (2014): *Auf der Suche nach dem Gedächtnis*, München: Goldmann.
- Lampert, Friederike (2007): *Tanzimprovisation*, Bielefeld: transcript.
- Nelson, Lisa (2019): Letters, in: *Contact Quarterly*, Vol. 44 No. 2, S. 5.
- Olsen, Andrea (1993): Being Moved. Authentic Movement and Performance, in: *Contact Quarterly*, Vol. 18 No. 1, S. 46-52.
- Sieben, Irene (2010): Somatisches Arbeiten – Unterstützende Techniken für den zeitgenössischen Tanz, in: Ingo Diehl/Friederike Lampert (Hg.): *Tanztechniken 2010 Tanzplan Deutschland*, Leipzig: Henschel, S. 145-155.
- Sgorbiati, Susan (2013): Emergent Improvisation. On the nature of spontaneous composition where dance meets science, in: *Contact Quarterly*, Vol. 38 No. 2, S. 8.-9.

Sens(e)ations of Touch

Phänomenologische und machtkritische Analysen am Beispiel von Kontaktimprovisation

Lea Spahn

Sinnlichkeit soll in diesem Beitrag in seiner performativen Vollzugsdimension am Beispiel der Kontaktimprovisation analysiert werden und schließt damit an eine tanzwissenschaftliche Hinwendung zu »rethinking issues of power, positionality and representation« (O'Shea 2010: 14) an. Zunächst findet die Bewegungskultur in ihrem historischen Entstehungskontext Darstellung, um anschließend Berührung als Phänomen der Grenzziehung und Des/Orientierung herauszuarbeiten.

Einleitung

»[T]he most basic skills in contact improvisation are cultivating a state of awareness of weight and touch and learning to be disoriented« (Novack 1990: 153), so Cynthia Novack in ihrer historisch-ethnografischen Studie zu Kontaktimprovisation. Entstehungskontexte, so arbeitet sie heraus, konstruieren ihre Körper und Techniken; entsprechend entfaltet sie am Beispiel der Kontaktimprovisation, wie spezifische Körper entstehen sowie Weisen, in denen diese sich bewegen können und sollen.

Tanzhistorisch betrachtet hat sich Kontaktimprovisation in den 1960er/70er Jahren im Kontext des Postmodern Dance aus der Judson Church-Gruppe und um die Gründungsfigur Steve Paxton in den USA ent-

wickelt¹ (Novack 1990; Kaltenbrunner 1998; Huschka 2012) und ist heute als Bewegungspraxis ein allgegenwärtiger Teil von Tanzkultur, körpertherapeutischer Arbeit, wie auch von zeitgenössischen Ausbildungskontexten. Kontaktimprovisation ist ein »Spiel mit Schwerkraft, Impuls und Dynamik« (Kaltenbrunner 1998: 10), in dem die Basis »ein ständiger Körperkontakt gemeinsamen, sich ständig verlagernden Kontaktpunkt oder Körperfläche« (1998: 10) mit einer oder mehreren Partner*innen ist. Bewegung entsteht aus der persönlichen Kommunikation im Medium der Berührung (Paxton in Kaltenbrunner 1998: 23). Dabei führen die Sich-Bewegenden ihre Bewegungen nicht, vielmehr erspüren sie Impulse durch die Schwerkraft und den Kontakt zu anderen (Lampert 2007), d.h., physisch-materiell (Brandstetter 2010). Kernbezug der Bewegungskultur ist »the physical sensation of touch and the pressure of weight« (Novack 1990: 150). Neben der Aufgabe der Sensibilisierung für diese Einflüsse hebt sie die »räumliche Desorientierung« (1990: 151) heraus, um räumliche Assoziationen zu überprüfen bzw. anders wahrnehmen zu lernen (*reconsider*, i.O.)². Mit der Aufgabe, Gewicht und Schwerkraft zu spüren, werde die Aufmerksamkeit der Praktizierenden auf das innere Erleben von Bewegung gelenkt – dies als dialogische Bewegung mit dem/den anderen Körper/n. Zentral ist demnach die Entwicklung eines »Berührungssinns« (Lampert 2007: 155), wenn Schwerkraft, Fliehkraft, Unterstützung und Abhängigkeit der Körper in Momenten der Unvorhersehbarkeit aufeinandertreffen. Novack beschreibt dies als sinnlich empfindende(n) Dialog zwischen Aktivität und Responsivität (1990) – und als Prozess der Kultivierung (*cultivation*, i.O.), was auch als Verweis dafür gelesen werden kann, dass diese Sensibilisierung Arbeit bedeutet, in dem sich ein Hineinwachsen in eine ästhetisch kollektiv verankerte, soziale Bewegungsform vollzieht. Dies zeigt sich auch in der Betonung eines »demokratischen« Körper- und Bewegungsverständnisses, in dem alle Körperteile gleichermaßen beteiligt werden und der Körper durch ständig wechselnde Kontaktpunkte

1 Insbesondere das 1972 am Oberlin College entstandene Stück *Magnesium* gilt als ein Orientierungspunkt; Paxton untersuchte darin verschiedene Qualitäten von Berührung – im Schwung, Fallen, Rollen und Kollidieren – und endete mit zehn Minuten Stillstehen (Novack 1990; Lampert 2007).

2 Ich werde die englischen Begriffe z.T. in Klammern anzeigen, um den Bedeutungshorizont der Begriffe im Original zugänglich zu machen, den auch Ahmed bewusst in ihren Schriften einsetzt.

im Bewegungsfluss als polyzentrisch erfahren wird, was historisch als politische Transformation im Tanz betrachtet wird (Lampert 2007).

Kontakt als Berührung des physischen Körpers zu verstehen markiert hier den Ausgangspunkt für eine Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Berührung – dies im Sinne eines machtvollen sozial-bedingten Wahrnehmungsprozesses (Göbel/Prinz 2015) wie auch als performative und leibliche Wahrnehmungs-Praxis des »Zur-Welt-seins« (Merleau-Ponty 1984). In Anlehnung an Ahmeds (2006) queer-phänomenologische und materialistische Perspektive stellt sich im Folgenden die Frage, wie Körper in der Kontaktimprovisation praktisch »orientiert« werden, wenngleich Desorientierung in der Bewegungspraxis einen zentralen Bezugspunkt bildet: »Orientations involve directions toward objects that affect what we do, and how we inhabit space. We move toward and away from objects depending on how we are moved by them.« (Ahmed 2006: 28) Orientierungen zeigen etwas: In ihrer queer-feministischen Lesart phänomenologischer Theorien betrachtet sie den Hintergrund dieser Orientierungen, insofern »some things are relegated to the background in order to sustain a certain direction, in other words to keep attention on what is faced« (2006: 31). Mit dieser Perspektive soll untersucht werden, wie die soziale Situation der Kontaktimprovisation durch Orientierungen bestimmt (*affect*, i.O.) ist.

Körperkontakt – Berührung in der Kontaktimprovisation

»Ein Sich-Bewegen ist ohne körperlichen Kontakt undenkbar«, so Huschka (2012:309), und hebt hervor, dass dem körperlichen Bewegen immer eine spürende Eigenwahrnehmung inhärent ist. In Bezug auf Kontaktphänomene erachtet sie dies als »eigenwillige Verflechtung«, insofern »Bewegungsweisen [...] aus verschiedenen Modulationen des körperlichen Kontakts« mit Boden, Luft, kinästhetischer Wahrnehmung etc. erwachsen (ebd.). Zugleich gerate im Kontakt mit anderen Körpern die Eigenwahrnehmung ins Wanken.

Körperkontakt initiiert und prozessualisiert Beweglichkeit zwischen Körpern – in einer Verflechtung aus Sich-Bewegen, Bewegt-Werden und Bewegt-Sein. Dies lässt sich auch auf die Praxis der Kontaktimprovisation beziehen, in der die Sich-Bewegenden ihre Bewegungen »*through the sensations of contact*« mit ihren Partner*innen ausführen (Novack 1990: 9) – also im

wahrnehmenden Vollzug des Kontakts mit Anderen wie auch der (Eigen-) Beweglichkeit durch und in diesem Prozess. Dabei liegt der Führungspunkt der Bewegung zwischen beiden Körpern. Bernard Waldenfels fasst dies als Moment leiblicher Responsivität und denkt damit die eigenleibliche Wahrnehmung grundlegend als responsives Geschehen in Bezug auf Anderes (Waldenfels 2016). Auf diese Relationalität verweisend, hebt auch Novack hervor:

The body is not independent in contact improvisation. The spatial disorientation unique to the dance form derives from the fact that the center of weight in the body lies somewhere *between* two (or more) bodies and is constantly shifting. In one respect body boundaries become very clear, because one is so aware of touch and weight on the body surfaces; simultaneously, the body's boundaries are also experienced as being very flexible, because one's own sense of weight often merges with the weight of another and changes rapidly as body positions change. (Novack 1990: 189)

Der hier angesprochene »responsive body« (Novack 1990: 186-189) bezieht sich jedoch vornehmlich auf den physischen sich-bewegenden Körper, dessen Geschlechtlichkeit, Gewicht, Alter usw. keine Rolle spielen (sollen). Ziel des sensibilisierenden Lernens der Bewegungspraxis ist es, eine Bewusstheit zu erreichen, in der durch den Körper gesehen und durch die Haut gehört wird: »seeing through the body and listening through the skin« (1990: 189) – Berührung als taktilen und kinästhetischen »listening« in Relation zum Selbst, zum Anderen und zum Raum (Brandstetter 2013: 165). Doch, so merkt Huschka in Bezug auf die Kultur der Bewegungspraxis an,

[d]as Zwischen als jener Moment der Annäherung in Kontakt, der irritierenden Suche im Tarieren von Fremdem und Eigenem, ja der mögliche Widerstand, der Spalt der in jenem inter-subjektiven Zwischen-Raum existiert, wird in der Kontaktimprovisation vollständig eingemeindet durch die wirkende Vereinbarung, zusammen beweglich in Bewegung zu sein« (Huschka: 320).

Das Zwischen blitzt hier auf als ein Moment der Differenz – und als durchzogen von gesellschaftlichen Ordnungen.

Berührung als Prozess der Grenzziehung

Das Moment der Berührung, »the mode of being-with and being-for, where one touches and is touched by others« (Ahmed/Stacey 2001: 1) soll hier auf seine gesellschaftspolitischen Verhältnisse und deren sozial-historische Kultur hin untersucht werden. Sich diesem »background« (Ahmed 2006) zu widmen, befragt, wie sich die Orientierung einer Praxis ereignet bzw. was die Voraussetzungen sind, die das situative Geschehen orientieren und damit auch spezifische Körper und Subjekte hervorbringen.

Soziale Praktiken konstituieren sich mit Lindemann durch Grenzziehungsprozesse. In Bezug auf menschliche Körper wird »[d]er lebendige Körper [...] zu einem raumhaften Nullpunkt, denn von ihm geht die Beziehung zum bzw. das Übergehen in das Umfeld aus, und umgekehrt bezieht der Körper das Medium auf sich, insofern er das Übergehen des Mediums in den Körper ist« (2014: 89). Berührungsrelationen sind demnach nicht vorab festgelegt – mit anderen Worten: sie müssen im situativen Vollzug als ordnungsbildend verstanden werden durch ihre raum-zeitlich-sachlichen Umweltbezüge. In der Analyse von Kontaktimprovisation als soziale Praxis ist dann die Frage, wie sich Ordnungen bilden, die spezifische Kontakt- und Berührungsformen kultivieren und wie diese Ordnungen zugleich durch ihr konstitutives Außen reguliert sind, d.h., machtvoll unterscheiden über die Angemessenheit und Anerkennung von Kontakt- und Berührungsformen – auch in ihrer affektiven Dimension.

Um noch näher darauf einzugehen, wie die Grenzen, die Körper in Erscheinung treten lassen, erst durch Differenzen hervorgebracht werden (Ahmed/Stacey 2001), kann mit Fritz-Hoffmann Berührung als Kontaktform auf verschiedene Formen des affektiven Betroffen-seins bezogen werden: Haut-, Blickkontakt oder bestimmte Bewegungsformen oder -weisen sind dann (auch) subjektivierend – und haben damit auch das Potenzial normalisierender oder ver-anderender Zuweisung bzw. weisen sie darauf hin, dass Berührt-sein stets »spezifischen Sensibilitätsanforderungen entspricht, die sich im Rahmen jeweiliger Begrenzungen der Mitwelt ergeben. Ein leibliches Selbst unterliegt einer historischen Formung, die den Leib [...] sensibilisiert bzw. desensibilisiert« dafür, wie dieses leibliche Selbst mit wem oder was in Beziehung steht (Lindemann 2014, zit. in Fritz-Hoffmann 2017: 183). Übertragen auf Kontaktimprovisation ist die Praxis damit stets auch ein »[R]ingen, was wie als Materie des Kontakts zu begreifen ist« (Fritz-Hoffmann

2017: 94). Die sinnlichen Erfahrungen in Kontaktimprovisation vermitteln ein spezifisches synästhetisches und senso-motorisches Vermögen (Göbel 2016), haben ein Eigengewicht und sind zugleich vermittelt – diskursiv, symbolisch, praktisch. Im Improvisieren wird sozialer und kultureller Sinn performativ erzeugt.

Als Momente der Grenzrealisierung können Berührungen auch »Zündungsmomente« von Macht sein: Durch Berührungen wird bestätigt und geformt, gewöhnen sich Menschen an die sozial geformte Materie, mit der sie es zu tun haben. Praktiken erzeugen in ihrer Performativität (körperliche) Erfahrungen, die sich als implizite Normativität durch »wiederholte Interaktionen mit der Umwelt, Wahrnehmungen und Bewegungsabläufen (Praktiken) generiert« (Wehrle 2016: 238). Wenn »Berühren und Berührt-sein« entsprechend wechselnde, nicht-stabile oder statische Grenzziehungen inhärent sind und Berührungssphänomene damit als machtvollen Momente der Responsivität in Erscheinung treten, dann kann das responsive Geschehen darüber Aufschluss bieten, was (keine) Antwort bekommt und dadurch als Orientierung bzw. Bezugspunkt (trans)situativ relevant wird.

Während in Bezug auf die Bewegung »disorientation« als Bewegungskönnen in der Kontaktimprovisation zentral ist, möchte ich mit Ahmed auf »spectral histories« (2006: 152) schauen, die uns als Spuren im Raum orientieren und Körper als gelebte Geschichten ausweisen; Wahrnehmung und Erfahrungen spüren sich in Körper ein, aber auch Spüren, das leibliche Erleben affektiven Betroffenseins, ist sozial-historisch gezeichnet, wie es Vertreter*innen der Soziologie des Körpers und der Sinne aufzeigen (Landwer/Marchinski 2016; Lindemann 2014, 2017; Jäger 2004; Abraham 2002; Wuttig 2016; Göbel/Prinz/2015): Responsivität ist eine materiell-diskursive, leibliche Situation.

In den letzten Jahren wurde vermehrt diskutiert, was Kontaktimprovisation für einen Raum herstellt und wer wie in diesem Raum praktiziert. Dies spiegelt sich beispielsweise in Lepkoffs »questions not to ask« (1988: 34) oder auch in einem selbstreflexiven Fragenkatalog von Keith Hennessey (2018) zu den Formen und Kulturen des Embodiments in der Kontaktimprovisation. Zudem mehrten sich rassismuskritische und queere Einwürfe (vgl. Nelson 2016; Brooks 2016; Horrigan 2017; Stark Smith et al. 2018) auf die verschiedenen und gesellschaftlich positionierten Körper verweisen, die an- bzw. abwesend sind. Vielmehr befragen sie jedoch ihre Praxis und wie darin nicht markierte Normen diskursiv und praktisch wirksam sind. Zum

Beispiel mit Blick auf die Nutzung von Raum, auf die Körperteile, die in Kontakt kommen oder sich als sichere Kontaktzonen anfühlen, wie binäre Lesarten Körper subjektivieren über geschlechtliche oder natio-ethno-kulturelle Zuschreibungen, die Wahrnehmungen und Begegnungen präfigurieren. Genauso jedoch daraufhin, was den Bewegungsfluss verhindert oder stört, wann Berührung abbricht, was mit Unstimmigkeit geschieht – damit erhalten Geschichte und Normen der Bewegungspraxis in ihrem gesellschaftlichen und (bewegungs-)kulturellen Kontext einen Raum: Körperpolitiken, gesellschaftliche Macht- und Dominanzverhältnisse treten in den Kontakt-raum ein. Dies schließt auch an Ahmeds und Staceys Vorhaben an

to rethink ›where‹ and ›how‹ materiality comes to be lived, as well as to figure as a limit and constraint to embodied lives. This imperative to attend to corporeal materiality has thus in part been related to the need to attend to the limits of transgression, to what resists being transformed. Bodies might resist the very reading of bodies as transform-able; they may return, in this way, like the repressed, with symptoms that con-found our reading. (2001: 8)

Mit Ahmeds »queer phenomenology« bietet der Begriff der Desorientierung eine Perspektive, damit Situationen des Scheiterns, des Misslingens, des Aus-dem-Rahmen-fallens zum Ausgangspunkt werden, um Norm-Orientierungen aufzuspüren: »If orientation is about making the strange familiar through the extension of bodies into space, then disorientation occurs when that extension *fails*« (Ahmed 2006: 11). Wenn phänomenologische Analysen das Taktile, Vestibulare, Kinästhetische und Visuelle verkörperter Wirklichkeit zum Gegenstand haben, verweist Ahmed auf Fanons Schriften, in denen er historisch-rassistische Schemata aufzeigt, die dieses Erleben in den Körpern materialisieren (vgl. Fanon 1986; Ahmed 2007). So auch Cooper-Albright, wenn sie die Reziprozität von »touching and being touched« als Dynamik beschreibt »zwischen somatischer Erfahrung und sozialen Definitionen, die den andauernden Prozess von Subjektivität konstituieren« (Cooper-Albright 2011: 12, eigene Übersetzung). Wie jemand in Kontakt kommt oder nicht, wie jemand davon betroffen ist oder nicht, materialisiert sich als somatische Spur in den Körpern und ist Ausgangspunkt ihres leiblichen Erlebens.

Des/Orientierung der Berührung

»[S]ocial elements, the demographics that we belong to [...] are present in the [...] movement choices we make in our dances, as well as others relate to us«, formulieren die Kontakttänzer*innen Papineau und Engelmann mit Blick auf die (eigene) Kontakt-Praxis (2019 o.S.).

Die involvierten Körper den Kräften der Normierung und Orientierung ausgesetzt zu betrachten, macht die vielen Momente des Berührt-seins als einen relationalen desorientierenden Differenzraum gegenwärtig: Momente des Verlusts oder Momente des Fallens, des Verfehlens, des Strauchelns, Momente an den Rändern des Geschehens oder das Verlassen einer Berührung – alles Momente, die den andauerndem Bewegungsfluss unterbrechen und zugleich affizieren. »They are moments in which you lose one perspective, but the ›loss‹ itself is not empty or waiting; it is an object, thick with presence« (Halberstam 2011: 158). Dieses Scheitern als Ausgangspunkt einer Praxis zu betrachten, eröffnet auch Körpern, die sich nicht in die Haut des Sozialen einpassen, Möglichkeiten anwesend zu sein. »For bodies that are not extended by the skin of the social, bodily movement is not so easy. Such bodies are stopped, where the stopping is an action that creates its own impressions. [...] A phenomenology of ›being stopped‹ might take us in a different direction.« (Ahmed 2006: 139)

Literatur

- Abraham, Anke (2002): *Der Körper im biographischen Kontext. Ein wissenssoziologischer Beitrag*, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Ahmed, Sara (2007): Phenomenology of Whiteness, in: *Feminist Theory*, Jg. 8 H. 2, London: Sage, S. 149-168.
- Ahmed, Sara (2006): *Queer Phenomenology: Orientations, Objects, Others*, Durham: Duke University Press.
- Ahmed, Sara/Stacey, Jackie (2001): Introduction: dermographies, in: Sara Ahmed/Jackie Stacey (Hg.), *Thinking Through The Skin*, London: Routledge, S. 1-17.
- Brandstetter, Gabriele (2013): »Listening«. Kinesthetic Awareness in Contemporary Dance. in: Gabriele Brandstetter/Gerko Egert/Sabine Zubarik

- (Hg.), *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, Berlin: de Gruyter, S. 163-180.
- Brandstetter, Gabriele (2010): Selbst-Überraschung. Improvisation im Tanz, in: Hans-Friedrich Bormann/Gabriele Brandstetter/Annemarie Matzke (Hg.), *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*. Bielefeld: transcript, S. 183-200.
- brooks, mayfield (2016): IWB = Improvising While Black. writings, INterventions, interruptions, questions, with interview by Karen Nelson, in: *Contact Quaterly Dance and Improvisation Journal*, Jg. 41 H.1, S. 33-39.
- Cooper-Albright, Ann (2011): Situated Dancing. Notes from Three Decades in Contact with Phenomenology, in: *Dance Research Journal*, Jg. 43, H. 2, S. 7-18.
- Frantz Fanon (1986): *Black Skin White Masks*, Pluto Press: London.
- Fritz-Hoffmann, Christian (2017): *Die Formen des Berührens. Zur vermittelten Unmittelbarkeit sozialer Praxis*, Dissertationsschrift, [online] <http://oops.uni-oldenburg.de/3023/1/frifor17.pdf> [20.04.2020]
- Göbel, Hanna Katharina/Prinz, Sophia (Hg.) (2015): *Die Sinnlichkeit des Sozialen. Wahrnehmung und materielle Kultur*, Bielefeld: transcript.
- Halberstam, Judith (2011): *The Queer Art of Failure*, Durham: Duke University Press.
- Hennesey, Keith (2018): *Questioning Contact. A zine*, San Francisco: Circo Zero.
- Horrigan, Kristin (2017): Queering Contact Improvisation Addressing Gender in CI Practice and Community, in: *Contact Quaterly Dance and Improvisation Journal*, Jg. 44 H. 1, S. 39-43.
- Huschka, Sabine (2012): Körperkontakt im Tanz. Ästhetische Betrachtungen seiner Artikulation. in: Renate-Berenike Schmidt/Michael Schetsche (Hg.), *Körperkontakt. Interdisziplinäre Erkundungen*, Gießen: Psychosozial Verlag, S. 309-330.
- Jäger, Ulle (2004): *Der Körper, der Leib und die Soziologie. Entwurf einer Theorie der Inkorporation*, Roßdorf: Ulrike Helmer.
- Kaltenbrunner, Thomas (1998): *Contact Improvisation. Bewegen, Tanzen und sich Begegnen. Mit einer Einführung in New Dance*, Aachen: Meyer und Meyer.
- Lampert, Friederike (2007): *Tanzimprovisation. Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung*, Bielefeld: transcript.
- Landweer, Hilge/Marcinski, Isabella (Hg.) (2016): *Dem Erleben auf der Spur. Feminismus und die Philosophie des Leibes*, Bielefeld: transcript.

- Lepkoff, Daniel (1988): Still Moving: Questions Not to Ask, in: *Contact Quaterly Dance and Improvisation Journal*, Jg. 13 H. 4, S. 4.
- Lindemann, Gesa (2014): *Weltzugänge. Die mehrdimensionale Ordnung des Sozialen*, Weilerwist: Velbrück.
- Lindemann, Gesa (2017): Leiblichkeit und Körper, in: Robert Gugutzer/Gabriele Klein/Michael Meuser (Hg.), *Handbuch Körpersoziologie. Band 1: Grundbegriffe und theoretische Perspektiven*, Wiesbaden: VS, S. 57-66.
- Merleau-Ponty, Maurice (1984): *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*, Hamburg: Felix Meiner.
- Nelson, Karen (2016): CI (embodied) interrogates its own history, in: *Contact Quaterly Dance and Improvisation Journal*, Jg. 43 H. 1, S. 39-43.
- Novack, Cynthia (1990): *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison, WI: University of Wisconsin Press.
- O'Shea, Janet (2010): Roots/routes of dance studies, in: Alexandra Carter/Janet O'Shea (Hg.), *The Routledge Dance Studies Reader*, 2nd ed., London, New York: Routledge, S. 1-17.
- Papineau, Em/Engelmann, Sofia (2019): Creating Space for Queer Contact Improvisation, in: *Contact Quaterly Dance and Improvisation Journal*, Jg. 44 H. 1, [online] <https://contactquarterly.com/contact-improvisation/newsletter/index.php#view=creating-space-for-queer-contact-improvisation>
- Stark Smith, Nancy/Hennessy, Keith/Cooper-Albright, Ann/Cron-Riger, Geneviève/Schwartz, Daniela/Alexander, Kent/Arfa, Zach/Will, Taja/Rea, Kathleen/brooks, Mayfield (2018): Contact Improvisation Intersections. A Question from CQ, and a Round of Responses, in: *Contact Quaterly Dance and Improvisation Journal*, Jg. 43 H. 2, S. 34-39.
- Wehrle, Maren (2016): Normale und normalisierte Erfahrung. Das Ineinander von Diskurs und Erfahrung, in: Hilge Landweer/Isabella Marcinski (Hg.), *Dem Erleben auf der Spur. Feminismus und die Philosophie des Leibes*, Bielefeld: transcript, S. 235-256.
- Wuttig, Bettina (2016): *Das traumatisierte Subjekt. Geschlecht – Körper – Soziale Praxis. Eine gendertheoretische Begründung der Soma Studies*, Bielefeld: transcript.

Dancing with Women in Niqāb

Contact Improvisation: Politik des Kulturellen oder weiße Hegemonie?

Bettina Wuttig

Einleitung

Ich bin am Strand und im Begriff, schwimmen zu gehen. Als ich wieder aus dem Wasser gehe, fällt mir eine Gruppe junger Frauen auf. Sie spritzen sich nass, lachen, und dann beginnt ein ›Tanz‹ – sie bewegen sich umeinander herum, ich kann ihr Lachen unter dem schwarzen Stoff ›spüren-sehen‹ und gehe damit unmittelbar in Resonanz. Dann nehme ich wahr, wie ich mich zusammenziehe, abwende, und in einem inneren Monolog zu mir selbst spreche: »Das kann doch nicht sein. Niqāb tragen und so ausgelassen sein. Wie passt das zusammen?« Doch ihre Leichtigkeit überträgt sich auf mich – es folgt eine Einladung – ich bin gleich wieder im Wasser und tauche in eine Art Wasser-Contact Improvisation ein. Ich hatte mein erstes Contact Improvisations-Trio mit Niqāb-tragenden Frauen.¹*

Wenn ästhetische Erfahrungen solche sind, in welchen die Begegnung mit »ungewohnten kulturellen Phänomenen die üblichen sinnlichen Schemata aushebelt oder befremdet und der soziale Akteur seine eigenen unhinterfragten Wahrnehmungsmodi zu reflektieren [beginnt]« (Prinz/Göbel 2015: 10), dann war diese *non-touch-touch*-Erfahrung², auf die im Folgenden als *Dancing with women in Niqāb* verwiesen wird, geradezu paradigmatisch. In dieser Erfahrung wurden (bei mir) nämlich bestimmte rassifizierte Ima-

1 Autoethnografischer Forschungseintrag vom 10.9.2014 (siehe unten).

2 Ich verwende den Begriff der *non-touch-touch*-Erfahrung im Anschluss an Mark Paterson (2008): Paterson hat die besondere Intensität von *non-touch-touch*-Erfahrungen am Beispiel von Reiki-Behandlungen herausgearbeitet (s.u.).

ginationen und Affekte aufgerufen, irritiert und transformiert. Rassifizierte Imaginationen beruhen nicht auf tatsächlichen Strukturen, sondern sind Effekte von eindimensionalen, meist medialen und alltäglichen hegemonialen Narrationen, durch welche bestimmte Gruppen abgegrenzt, markiert und entwertet werden (Bergold-Caldwell/Wuttig/Scholle 2017). Rassismus kann wiederum als zirkulierende negative Vorstellungen, Bilder und Gefühle *weiß* positionierter Menschen³ gegenüber nicht-*weiß* oder christlich positionierten Menschen (Bergold-Caldwell/Wuttig/Scholle 2017) verstanden werden. Rassismus ist dabei kein Phänomen, das allein dem Rechtspopulismus zugeordnet werden kann, sondern vielmehr ein (post-)koloniales *weiß* perspektiviertes Denksystem, welches in die *weiße* europäische Geistes- und Kulturgeschichte und die Praxis des Imperialismus eingeschrieben ist (Arndt 2015), und daher in den Wahrnehmungsschemata potenziell aller zu finden ist.

Dieser Beitrag nimmt eine autoethnografische Alltagsdokumentation als Methode biografisch-politischer Erinnerungsarbeit, die im Anschluss an Bronwyn Davies und Susan Gannons *Doing Collective Biography* (2007) hier als *Doing Somatic Biography* (Wuttig 2017) gefasst wird, zum Ausgangspunkt der Frage nach der Möglichkeit transformierender Imaginationen und Affekte durch räumlich angeordnete Berührungssituationen. *Doing Somatic Biography* versteht Erinnerungen als sowohl somatisch im Modus eines in die Körper eingeschriebenen Kollektivs als auch performativ durch das Schreiben »über« sie – oder aus ihnen heraus – hervorgebracht (Davies/Gannon 2017; Wuttig 2017). Biografische Erinnerungsarbeit ist somit stets Erkenntnismittel der kulturellen Bedingungen, ihrer Herstellungspraxen und der Möglichkeiten ihrer Veränderung (Wuttig 2017). Als eine Spielart des *Doing Collective Biography* zählt die Dokumentation von Erfahrungen des Alltags (Snails 2014; Poó Puerto 2009).

Autoethnografische Alltagsdokumentationen stellen eine Beschreibung des Umgangs mit Phänomenen, der Interaktionen mit anderen, der sie begleitenden Affekte, der Leiblichkeit, der somatischen Impulse dar. Tagebuchaufzeichnungen bilden das empirische Material. Persönliche Erfahrungen werden genutzt, um das Selbst als mit den Anderen, den kulturellen

3 »*weiß* positioniert« bedeutet, dass die Subjektposition gemeint ist, und nicht ein naturalistischer Zustand des Menschen; *weiß* schreibe ich entsprechend den Vorschlägen zur Kennzeichnung der politischen Position durch die Kritische *weiß*-seinsforschung klein und kursiv (Wollrad 2010).

und politischen Bedingungen wie auch der Forschung verwoben zu zeigen (Adams 2015). Das Schreiben und Diskutieren der Autoethnografien erfolgt daher situativ in der »Ich-Form« als wissenschaftliche Programmatik der Kritik der Objektivierung. Mit diesem methodischen und theoretischen Werkzeug wird in diesem Beitrag die in den 1970er Jahren entstandene Tanzform Contact Improvisation (CI)⁴ auf die in ihr eingelassene *Affektpolitik des Kulturellen* befragt. *Dancing with women in Niqāb* fungiert hier als Figur der Reproduktion und Transformation rassifizierter Wahrnehmungen in der Contact Improvisation.

Affektpolitik des Kulturellen

Der Topos *Affektpolitik des Kulturellen* setzt sich zusammen aus den an Baruch de Spinoza, Gilles Deleuze (2001), Judith Butler (2009) bzw. Sara Ahmed (2006; 2014) angelehnten Affekttheorien (affect studies) und Antonio Gramsci (2019) Politik des Kulturellen. Die Affekttheorien zeigen, dass Affekte als dasjenige verstanden werden können, was die Strukturen der Psyche mit den körperlichen und sozialen Strukturen verbindet (Kwek/Seyfert 2015). Mit Spinoza lässt sich, ohne hier die politisch-soziale Dimension zu desavouieren, darüber hinaus vom Affekt als »ein[em] Wechsel oder eine[r] Transformation eines Körpers, [der] durch die Begegnung mit einem anderen Körper ausgelöst« wird, sprechen (2015: 127). Affekte sind demnach nicht als Verinnerlichung oder Veräußerlichung psychischer Prozesse eines solipsistischen Subjekts zu verstehen. Vielmehr müssen Affekte als diskursiv und kulturell hervorgebracht, und als dasjenige, was kulturelle Hegemonien erhält oder besser belebt, verstanden werden. Unter »Politik des Kulturellen« versteht Gramsci eine Politik, in der neue Gewohnheiten und Perspektiven, Weltauffassungen und ein neuer Alltagsverstand entwickelt werden können (Gramsci 2019). Die Politik des Kulturellen verschreibt sich also der kritischen Auseinandersetzung mit kulturellen Hegemonien (Haghighat 2018: 6). Wenn

4 Contact Improvisation ist eine improvisierte Duo- oder Gruppenbewegungspraxis, die auf dem Spiel der Schwerkraft der Körper im physischen und energetischen Kontakt miteinander beruht. Der inklusive Anspruch der Contact Improvisation besteht darin, dass der Körper und seine jeweiligen Eigensinnigkeiten und Fähigkeiten den Ausgangspunkt der Praxis bilden, und nicht das Erlangen eines bestimmten Trainingsziels.

man die Politik des Kulturellen affekttheoretisch in ihrer sozialen Sinnlichkeit verstehen will, so hilft Jacques Rancière weiter. In seinem Konzept der (neuen) *Aufteilung des Sinnlichen* (Rancière 2008) entwirft er eine Politik der Sinne – eine Politik der kollektiven Sensorien. Dorothy H. B. Kwek und Robert Seyfert (2015) geben Rancière wie folgt wieder:

Sinnliche Aufteilungen machen uns sensibel für bestimmte Konfigurationen von Erfahrungen; sie machen selektiv Sinn, indem sie separieren, aus- und einschließen und die Welt in für uns wahrnehmbare Dinge organisieren, sie installieren und instillieren ganze Universen dessen, was zählt und was nicht, was gesehen oder gefühlt werden kann, bzw. was unsichtbar und unberührbar bleibt. (Kwek/Seyfert 2015: 127)

Angehörige einer sozialen Gruppe teilen sich also nicht nur eine strukturelle Position innerhalb einer Gesellschaft, sondern sie bilden auch kollektive Wahrnehmungsschemata aus, die sie wiederum für bestimmte Details und Zusammenhänge sensibilisieren, während ihnen andere entgehen (Prinz/Göbel 2015). Dasjenige, was ersonnen werden kann, und was nicht, hat wiederum mit Praktiken der Kolonialisierung zu tun (2015).

Die Affektpolitik des Kulturellen ist eine Chiffre für die Grenzen des politischen Sensoriums: Wen übersehen wir? Wen spüren wir (nicht)? Welche Frequenzen, welche Berührungen können wir nicht empfangen (Prinz/Göbel 2015: 126)? Und wer ist dieses »wir«? Es lassen sich nun zwei übergeordnete Fragen präzisieren:

1. Ist die Contact Improvisation einer Aufteilung des Sinnlichen unterworfen?
2. Kann *Dancing with women in Niqāb* als eine seismographische Erfahrung für dasjenige gelesen werden, was hier nicht ohne weiteres möglich ist, wie auch dafür, wie affektive Transformationen rassifizierter Wahrnehmungen in kulturellen Hegemonien dennoch passieren?

Kontingente Motilitäten: Contact Improvisation als weißer Raum?

Die Contact Improvisation ist ein *weißer Raum*. Es geht also um die kulturelle Hegemonie des *weiß-Seins* und die der *weißen* Räume. Mit *weiß* ist hier keine ontologische Kategorie gemeint, sondern eine politische, »die Institutionalisierung einer spezifischen Ähnlichkeit« (Ahmed 2006: 129), die sich im Zuge der Kolonialisierung der Länder des Südens und der Orientalisierung des im Westen so bezeichneten Nahen und Mittleren Ostens ereignet hat. Über die politische Kategorie der *skin color* konnte ein Herrschaftsverhältnis etabliert werden, innerhalb desselben sich *weiße* Menschen im Sinne einer »schlechten Angewohnheit« (Ahmed 2006: 129) in den globalen Beziehungen mit einer Selbstverständlichkeit Räume aneignen und Wissen und Perspektiven samt ihres eigenen *weiß-Seins* universalisieren. Dieses *weiß-Sein* ist den meisten *Weißen* so selbstverständlich zu einer zweiten Haut geworden, dass es ihnen nicht auffällt. *Dancing with women in Niqāb* ist nicht nur einfach eine ungewohnte interkulturelle Begegnung unter Gleichen, sondern verweist auf eine bislang (von mir) in den hegemonialen westlichen kulturellen Tanzkontexten kaum mögliche non-touch-touch-Erfahrung, so die These. Internationale CI-Events sind ganz überwiegend Gatherings der *weißen* Mittelschichten der Länder des Westens/Nordens, auch wenn Praktizierende immer wieder betonen, dass Jams international seien und Menschen aus allen Kontinenten zusammenkämen (Hennessy 2018). Ist Contact Improvisation also eine implizit rassifizierende, exklusive Praxis? Keith Hennessy (2018) kommt zu dem Schluss, dass die bias-blindness der Contact Improvisation sich nicht nur an der Abwesenheit von *people of color*⁵ ablesen lässt, sondern auch daran, dass in den Locations, den Kleidungen, den Handlungen, dem Verhältnis zur Sexualität implizit die Werte einer *weißen* Kultur verteidigt werden. Obwohl CI weitreichend mit einer herrschaftskritischen Gegenkultur assoziiert wird (2018; Wuttig 2016), ist sie in Teilen also durchaus mit dem spätkapitalistischen und neoliberalen Mainstream kompatibel und reproduziert soziale Schief lagen (Hennessy 2018). Mayfield Brooks beschreibt in den Ausführungen zu seinem interdisziplinären Tanzprojekt *Improvising while*

5 *People of color* sind Selbstbezeichnungen von Menschen, die durch eine Zuordnung zu einer ethnischen Gruppe markiert und in ein spezifisches Verhältnis von Diskriminierung und Unterordnung gesetzt werden. (Bergold-Caldwell/Wuttig/Scholle 2017)

black (IWB) seine Jam-Besuche wie folgt: »I think it's hard for me, because I am often the only black person in a lot of those spaces« (2016: 35). Brooks' Unbehagen darf hier kaum individualisiert werden, sondern ist als Effekt eines rassifizierten Sensoriums zu werten. Sara Ahmed (2006) arbeitet heraus, dass die Fähigkeit, den eigenen Körper im Raum selbstverständlich bewegen zu können, die Eigenbewegungen zu spüren, Dinge zu ergreifen, sie in das eigene Körperschema zu integrieren, sich selbst darüber als zur Welt wahrzunehmen – also sich in der Welt einzuhausen und auf diese einzuwirken, als zutiefst eingebettet in die Bedingungen der Ermöglichung begriffen werden muss. Mit Bezug zu dem französischen Psychoanalytiker Frantz Fanon zeigt Ahmed, dass jegliche Ontologie der Körperschemaausbildung in die Irre läuft (Ahmed 2006; Fanon 2013), weil sie die rassifizierenden affektiven Muster und ihren Anteil an der Konfiguration eines Körperschemas verkennen. Frantz Fanon beschreibt die körperlich-leibliche Erfahrung des kolonialisierten Schwarzen in einer *weißen* Welt wie folgt:

Und dann geschah es, dass wir dem weißen Blick begegneten. Eine ungewohnte Schwere beklemmte uns. Die wirkliche Welt machte uns den Anteil streitig. In der weißen Welt stößt der Farbige auf Schwierigkeiten bei der Herausbildung des Körperschemas [...] rings um den Körper herrscht eine Atmosphäre sicherer Unsicherheit. (Fanon 2013: 94)

Mit Fanon wird deutlich, dass *nicht-weiß* zu sein in einer *weißen* Welt bedeuten kann, in der Motilität zurückgedrängt und grundlegend verunsichert zu werden. (Koloniale) Machtverhältnisse bestehen darin, dass sich der »Andere« (unbewusst) wie ein Gegenstand einverleibt und zur Erweiterung der eigenen Körpergrenze eingesetzt wird. Somit dehnt sich der Raum, den *weiße* Menschen zur Verfügung haben, gleich dem Prozess des »Othering« aus, und zwar auf Kosten des Raumes, den der »Andere« zur eigenen Motilität übrig hat (Ahmed 2006: 139). Während der *weiße* Körper an *weißen* Orten unmarkiert von diesen aufgenommen wird, zeigt sich das Gestoppt-Werden für *nicht-weiße* Menschen – so Ahmed – in einer unausgesprochenen Atmosphäre, die beständig fragt: »Wer bist Du? Warum bist Du hier? Was machst Du da?« (Ahmed 2016: 139 f). Soziale Erfahrungen und damit Bewegungserfahrungen werden im Modus der Ungewissheit erlebt.

Mayfield Brooks' Ausführungen zu seinen Überlebensstrategien auf *weißen* Jams legen ebenfalls Zeugnis davon ab: »My survival strategy for making

choices at the jam is always checking to see if I feel safe and in connection with partners and the space« (2016: 35). Und ebenso, wenn er fortfährt, seinen Unterricht in einer »people of color-class« an der Westküste der USA als »safe space« zu bezeichnen (2016: 37).

Die koloniale Unterdrückung im Fall muslimischer Menschen geht zudem mit einer historischen und gegenwärtigen Orientalisierung einher. Die Konstruktion des/der Muslim*in als unterdrückt, gefährlich, unterdrückend, verführerisch, fremd, schwer zu bändigen, unberechenbar usw. stellt gleichsam den Rand dar, gegen welchen sich das westliche freie und freiheitliche Subjekt in seinen Ausdehnungen strecken und konstituieren kann, in einem von dem Einzelnen unbemerkten Versuch der Aneignung imaginerter Andersheit (Farris 2017; Iman 2009). Motilität wird so zu einer Frage des sozial Möglichen. Das atmosphärische Stoppen und die Vereinnahmung sind Symptome der (weiter oben dargelegten) Aufteilung des Sinnlichen – Zeugnis dessen, was für wen jeweils zählen kann und welches Universum wir in einem *weißen* »Kosmos« installiert haben und installieren. Fanon (2013), Ahmed (2006) und Brooks (2016) zeigen also, auf welche Weise eine kulturelle Hegemonie – hier die des *weiß-Seins* – nicht nur die Aneignung von Welt *nicht-weißer* Menschen einschränkt, sondern wie die Aufteilung des Sinnlichen sich selbst in den alltäglichen Praktiken des Tanz-Machens verdeckt: wie sie unmerkbar auch in Räumen fortwirkt, die sich als rassismuskritisch bzw. offen für alle sehen. Dabei ist insbesondere die bedeckte muslimische Frau in spätkapitalistischen Gesellschaften zum Symbol für Unterdrückung, Lebensfeindlichkeit und Unrecht geworden (Iman 2009; Farris 2017; El-Tayeb 2016).

Dancing with women in Niqāb ist eine Figur, die die Effekte der Aufteilung des Sinnlichen genau wie eine zufällige Episode einer Politik des Kulturellen umreißt.

Dancing with Women in Niqāb

Dancing with women in Niqāb zeigt (m)eine sinnliche Konfrontation mit rassistisch imaginierten – »single stories« (Adichie 2009: o.S.). »Power is the ability not just to tell the story of another person; but to make it the definitive story of that person. [...] Show us people [...] only one thing over and over again and that is what they become.« (2009: o.S.) In diesem Fall hatte sich die einzige

Geschichte, die erzählt wird, die der pflichtbewussten IS-Märtyrerin (auch) in mein Sensorium (einer rassismuskritischen Sozialwissenschaftlerin) geträufelt. Sie hatten meine Welt, als Angehörige einer sozialen Gruppe und Inhaberin einer strukturellen Position innerhalb der Gesellschaft, in Wahrnehmbares und Nicht-Wahrnehmbares, oder nicht »ohne weiteres« Wahrnehmbares organisiert. Ausgelassene – nahezu tobende – *Niqāb*-tragende Frauen gehörten bis dato nicht zu meinem kollektiven Wahrnehmungsschema; epistemische Praktiken der Kolonialisierung hatten (mich) nicht für dieses Detail sensibilisiert. Die ästhetische Erfahrung jedoch einer non-touch-Improvisation, das Wahrnehmen der Ausgelassenheit (»ich kann ihr Lachen unter dem schwarzen Stoff »spüren-sehen««, s.o.), die damit verbundene affektive Ansteckung führten zu einer produktiven Irritation der üblichen sinnlichen Schemata. Ich wurde en passant zur sozialen Akteur*in, die begann, ihre bis dahin unhinterfragten Wahrnehmungsmodi zu reflektieren (s.o.). (M)eine Aufteilung des Sinnlichen – (m)ein Sensorium wurde erweitert; auf weitere Gruppenmitglieder der Welt ausgedehnt. Ähnlich wie Hennessy, der sich fragt »Why are there so few people of color at the jam?« (Hennessy 2018: 2), löste diese Erfahrung aus, dass ich mich fragte: »Why aren't there any muslims at the jam?« Wenngleich das Tragen eines *Niqābs* natürlich nicht aufgeht in den zahlreichen Spielarten des *Muslimisch-Seins*. Vielmehr geht es darum, zu fragen, ob alle Menschen auf einer Jam ein gleichermaßen leichtes Durchgehen (*passing*) haben oder ob auf einer Jam zumindest präreflexiv weiße Vorherrschaft (*white supremacy*) reproduziert wird. (2018).

Wodurch aber wurde diese Erweiterung des Sensoriums ermöglicht? Welche Bedingungen schienen dafür erfüllt, dass die Wahrnehmung sich in diesem Fall quer zu den hegemonialen Schemata bewegen konnte?

1. *Der Strand und das Meer, in dem wir uns bewegten, war kein weißer Raum.* Ähnlich wie die *people of color-class*, die Brooks (2016) beschreibt, war der Ort vermutlich ein sicherer Ort (*safe space*) für die jungen Frauen (ich habe sie nicht gefragt, daher sind das nur Vermutungen). Es handelt sich um einen Ort in Südostasien, wo (in Ansätzen) radikale Diversität (Czollek 2018) eher möglich ist als in Mittel- und Westeuropa. Radikale Diversität bedeutet die Existenz eines Ortes, an dem die Dominanzkultur besänftigt ist; eine solche, die nicht dermaßen expandiert, einverleibt, assimiliert, sondern Möglichkeiten zur Selbstrepräsentation und Emanzipation der jeweiligen Existenzweisen gewährt (2018). Orte der radikalen Diversität können beispielsweise

solche sein, wo divergierende kulturelle Praxen wie die, in unterschiedlicher Bekleidung schwimmen zu gehen, gängig sind.

2. *Dancing with Women in Niqābs* wird als eine Politik des Kulturellen deutbar sein, dadurch, dass Berührung in ihrer transformativen Kraft ins Spiel kommt. Insbesondere in non-touch-touch-Erfahrungen sieht Mark Paterson (2007) die Chance zum transformatorischen Überindividuellen. Über non-touch-touch findet eine Sensibilisierung für die affektive Dimension zwischen zwei Körpern und das, was sie umgibt, statt. »Bodies [may be] understood to share energies at both a local and a cosmological level.« (Paterson 2008: 148) Berührung ist als touch-touch/non-touch-touch in habitualisierte, hegemoniale Modi eingelassen; solche der Einverleibungen, der Aneignungen des Anderen. Sie kann aber auch die in die Körper eingelassenen Affektpolitiken überschreiten, indem das Subjekt sich dem unmittelbaren Affekt (Empfindung/engl.: *sensation*) überlässt (Wuttig 2016). Der unmittelbare Affekt kann als Zustand der »with-ness of movement of the world« (Manning 2007: XXI) bezeichnet werden. In diesem Zustand kam es in *Dancing with women in Niqāb* zu einer zirkulierenden Empfindungsansteckung zwischen den Körpern. Diese bestand in der anfänglichen Leichtigkeit, der Wahrnehmung des Lachens und der Ausgelassenheit, die zunächst nicht durch die WahrnehmungsfILTER der hegemonialen Deutungsschemata gelaufen und darin eingeeht war. Das Sich-Einlassen auf eine in-situ-Gefühlsansteckung führte zu einer Irritation, einem Spannungsverhältnis zwischen der unmittelbaren affektiven Augenblickserfahrung und den habitualisierten Schemata des Denkens, und damit zu einer Aushebelung der impliziten und gleichsam präreflexiven kulturellen Hegemonie. Mehr noch: Das durch die Begegnung hervorgerufene Spannungsverhältnis sorgte erst für ein Bewusstwerden der impliziten Agenda dieser kulturellen Hegemonie. Diese Agenda besteht nicht nur im »Unter-sich-Bleiben«, sondern auch in den normativen Rastern der Anerkennung von Körpern der westlichen Enklaven, so auch der Contact Improvisation. Genau der Modus des »feeling with the world«, das Schwimmen – hier im doppelten Sinne – auf dem Affekt, schien die Grenzen dessen, was als ein Körper zählt, zu erweitern. Will Contact Improvisation wirklich inklusiv sein, so muss sie sich der blinden Flecken, des Ethnozentrismus und des Partikularen gewahr sein und zugleich der Chancen, die eine Politik der Berührung in sich birgt: »The politics of touch will not have been about a body we already know« (Manning 2007: XIX).

Literatur

- Adams, Tony E./Holman Jones, Stacy/Ellis, Carolyn (2015): *Autoethnography. Understanding Qualitative Research*, Oxford: Oxford University Press.
- Adichie, Chimamanda Ngozi (2009): Die Gefahr einer einzigen Geschichte, [online] https://www.ted.com/talks/chimanmanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=de [18.01.2020]
- Ahmed, Sara (2006): *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*, Durham: Duke University Press.
- Ahmed, Sara (2014): *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: University Press
- Arndt, Susan (2015): Rassismus, in: Susan Arndt/Nadja Ofuatey-Alazard (Hg.), *Wie Rassismus aus Wörtern spricht. Kerben des Kolonialismus im Wissensarchiv deutsche Sprache. Ein kritisches Nachschlagewerk*, Münster: Unrast, S. 37-44.
- Becker, Lia/Candeias, Mario/Niggemann, Janek/Steckner, Anne (2013): *Gramsci lesen. Einstieg in die Gefängnishefte*, Hamburg: Argument.
- Bergold-Caldwell, Denise/Wuttig, Bettina/Scholle, Jasmin (2017): Always placed as the Other. Rassialisierende Anrufungen als traumatische Dimension im Kontext Schule, in: Monika Jäckle/Bettina Wuttig/Christian Fuchs (Hg.), *Handbuch Trauma – Pädagogik – Schule*, Bielefeld: transcript, S. 281-307.
- Brooks, Mayfield/Nelson, Karen (2016): IWB= Improvising while black. Writings, INterventions, interruptions, questions, in: *Contact Quarterly Journal*, Winter/Spring 2016, [online] <https://contactquarterly.com/cq/article-gallery/view/iwbimprovising-while-black> [17.1.2020]
- Butler, Judith (2009): *Krieg und Affekt*, Zürich: Diaphanes.
- Czollek, Max (2018): *Desintegriert Euch!*, München: Carl Hanser.
- Davies, Browyn/Gannon, Susanne (2006): *Doing Collective Biography*, London: Open University Press.
- El-Tayeb, Fatima (2016): *Undeutsch. Die Konstruktion des Anderen in der post-migrantischen Gesellschaft*, Bielefeld: transcript.
- Fanon, Frantz (2013): *Schwarze Haut, weiße Masken*, Wien: Turia + Kant.
- Farris, Sara (2017): *In the Name of Women's Rights. The Rise of Femonationalism*, Duke: University Press.

- Göbel, Hanna Katharina/Prinz, Sophia (2015): Die affektive Macht der Dinge. Einleitung, in: Hanna Katharina Göbel/Sophia Prinz (Hg.), *Die Sinnlichkeit des Sozialen*, Bielefeld: transcript, S. 53-60.
- Göbel, Hanna Katharina (2015): Die Professionalisierung sinnlicher Experten, in: Hanna Katharina Göbel/Sophia Prinz (Hg.), *Die Sinnlichkeit des Sozialen*, Bielefeld: transcript, S. 375-379.
- Gramsci, Antonio (2019): *Gefängnishefte: Kritische Gesamtausgabe in 10 Bänden*, Berlin: Argument.
- Haghighat, Leila (2018): »Desintegration« als Strategie einer Gegen-Erzählung, [online] https://www.kiwit.org/kultur-oeffnet-welten/positionen/position_8128.html [17.1.2020]
- Hennessy, Keith (2018): *Questioning Contact Improvisation*, San Francisco: Circo Zero.
- Iman, Attia (2009): *Die ›westliche Kultur‹ und ihr Anderes. Zur Dekonstruktion von Orientalismus und antimuslimischem Rassismus*, Bielefeld: transcript.
- Kwek, H. B. Dorothy/Seyfert, Robert (2015): Affekt. Macht. Dinge. Die Aufteilung sozialer Sensorien in heterologischen Gesellschaften, in: Hanna Katharina Göbel/Sophia Prinz (Hg.), *Die Sinnlichkeit des Sozialen*, Bielefeld: transcript, S. 123-145.
- Manning, Erin (2007): *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*, Minnesota: University Press.
- Paterson, Mark (2008): *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*, Oxford: Bergh Publishers.
- Poó Puerto, Candela (2009): Qué puede un cuerpo (impaciente). Reflexiones autoetnográficas sobre es cuerpo y la enfermedad, in: *Athena Digital. Revista des Pensamiento e Investigación Social*, Jg. 9 Nr. 15, S. 149-168.
- Prinz, Sophia/Göbel, Hanna Katharina (2015): Die Sinnlichkeit des Sozialen. Eine Einleitung, in: Hanna Katharina Göbel/Sophia Prinz (Hg.), *Die Sinnlichkeit des Sozialen*, Bielefeld: transcript, S. 9-49.
- Ranciere, Jaques (2006): *Die Aufteilung des Sinnlichen. Politik der Kunst und ihr Paradoxon*, Berlin: b_books.
- Smailes, Sophie (2014): Negotiating and Navigating my Fat Body – Feminist Autoethnographic Encounters, in: *Athena Digital: Revista de Pensamiento e Investigación Social*, Jg. 14 Nr. 4, S. 49-61.
- Wollrad, Eske (2010): Getilgtes Wissen, überschriebene Spuren. Weiße Subjektivierungen und antirassistische Bildungsarbeit, in: Anne Broden/ Paul Mecheril (Hg.), *Rassismus bildet. Bildungswissenschaftliche Beiträge*

zu Normalisierung und Subjektivierung in der Migrationsgesellschaft, Bielefeld: transcript, S. 141-163.

Wuttig, Bettina (2016): *Das traumatisierte Subjekt. Geschlecht – Körper – Soziale Praxis. Eine gendertheoretische Begründung der Soma Studies*, Bielefeld: transcript.

Wuttig, Bettina (2017): (Un)dancing Gender: zur Bedeutung der autoethnografischen Methode für Forschung und Lehre, in: Paula Marquardt (Hg.), *Dokumentation: BAKÄM – Bundesarbeitskreis Kultur – Ästhetik – Medien*, Dokumentation der Jahrestagung vom 16.-17. Februar 2017 an der SRH-Hochschule Heidelberg, [online] [www.bakaem.de/Downloads_files/1 %20Teil %20Dokumentation %20BAKAEM %202017 %20Heidelberg.pdf](http://www.bakaem.de/Downloads_files/1%20Teil%20Dokumentation%20BAKAEM%202017%20Heidelberg.pdf) [17.1.2020]

Dokumentieren/Darstellen

Groove Sens(e)ations – mit und über Empfindungen forschen

Sebastian Matthias

Zusammen grooven

Groove aus der Perspektive der Zuhörer*innen rhythmischer Musik beschreibt meist das Bedürfnis, mit zu wippen, zu bouncen oder zu tanzen. Groove reißt mit, strukturiert Bewegung im Zusammenspiel mit dem Gehörten scheinbar von selbst und erzeugt so das Gefühl einer gewissen Leichtigkeit, frei von vorherigen Absprachen oder Skripts. Unter Jazzmusiker*innen ist Groove ein in Bewegung empfundenes ästhetisches Ideal¹ und dient als Richtschnur für eine gelingende Interaktion: Im bewegten Körper spüren Musiker*innen, ob sie zusammen »hot« spielen (Widmeier 2004: 1). Dabei empfinden nicht nur Musizierende diese Groove sens(e)ations. Clubbesucher*innen strömen allwöchentlich auf Elektro-Partys, um an der mit Groove umschriebenen kollektiven Rhythmuserfahrung teilzuhaben. Die sensationelle Körpererfahrung beim Höhepunkt einer Clubnacht oder bei Raves versuchen sie dabei, mit Begriffen wie »vibe« (Fikentscher 2000: 80), »collective energy« (2000: 88) oder eben Groove zu bezeichnen. Das wiederholte Empfinden von Groove markiert für die Tanzenden in ihrem Körpererleben die entscheidenden Momente einer gelungenen Party.

Für die Mehrheit der Besucher*innen erscheint die von ihnen empfundene Energie aus der Musik und dem DJ-Set zu entspringen. So laut und unentrinnbar die Bässe brummen, so glaubwürdig erscheint die Dominanz

¹ Das Konzept von musikalischem Groove im Jazz zielt auf eine performative, produktive Verknüpfung unterschiedlicher Rhythmen, die mit einer »motionalen« (Butterfield 2010: 173) Qualität als »ästhetische[m] Ideal« (Monson 1996: 201) verbunden ist.

der Musik über den Tanz. Erst die zaghaften Versuche, eine Tanzfläche zu eröffnen, oder die innere Schwere, die aufkommt, wenn eine Gruppe den Dancefloor verlässt, rückt die Choreografie der Körper entschiedener in das pulsierende Zentrum der Groove-Erfahrung: Wenn es leichter erscheint, gemeinsam zu tanzen als allein, dann deshalb, weil erst das Sich-Organisieren in der Versammlung von Körperbewegungen diesen Groove erzeugt. Tänzerischer Groove als kinästhetisch empfundenes Ideal und Richtschnur organisiert und erleichtert im Clubtanz kollektiv die Tanzbewegungen. Die Körperempfindung als qualitatives Messinstrument steht hierbei im Zentrum des Groove-Phänomens. Die Erforschung von Groove wird so zu einem paradigmatischen Fall dafür, wie Körperempfindungen sinnhaft wirken können und im Medium von Körperbewegungen eine bestimmte Art von Wissen generieren. Groove eröffnet eine Alternative zu zeichengestützter Kommunikation und macht einsichtig, wie performative kunst-gestützte Forschung das Wissen über dessen Organisation fassbar machen kann.

Empfindung als Messinstrument

Im Folgenden werde ich meine künstlerisch-wissenschaftliche Forschung zu Bewegungsinteraktionen im Clubtanz nachzeichnen und einen methodischen Zugang vorstellen, wie ephemere Phänomene, die auf subjektiven Empfindungen beruhen, wissenschaftlich gefasst werden können. Meine Leitfrage dabei wird sein: Welche Forschungsverfahren können genutzt werden, um in affektives und sensorisches Erleben eingebettetes Wissen zu verstehen, darzustellen und für größere semiotische, ästhetische und soziale Fragestellungen fruchtbar zu machen?

Eine Groove-Dynamik in der Feldforschung als eindeutiges Beispiel herauszulösen, um deren Organisationsmodi zu verstehen, ist eine analytische Herausforderung. Es gibt nicht »den« einen Groove-Moment, sondern nur einzelne Groove-Dynamiken und deren Bewegungsinteraktionen, die sich zudem nicht durch reine formale Beschreibung, sondern erst unter Einbeziehung persönlich empfundener Erfahrungen eingrenzen lassen. Der Moment, in dem sich eine Clubbesucherin im Groove fühlt, muss nicht auch für ihren Nachbarn groovy sein. Zudem sind Fülle, Vielfalt und Feinsinnigkeit der Aktivitäten auf der Tanzfläche im Bild oder Video nur schwer oder höchstens unvollständig sichtbar zu machen. Der improvisatorische Cha-

rakter von Clubtanz entzieht sich einer vollständigen Erfassung, etwa durch Video-gestützte Analyse. Um diese Schwierigkeiten zu überwinden, wurde ein partizipatives, durch künstlerische Verfahren gestütztes Forschungsdesign entwickelt, innerhalb dessen qualitative Studien im Feld und Labor, Bewegungsexperimente im Studio und in Clubs durchgeführt wurden. Die subjektiven Empfindungen der Teilnehmer*innen, festgehalten in Bewegungsprotokollen und Fragebögen, waren die Grundlage für die Analyse der hier vorgestellten Forschung (Matthias 2018). Die daran anschließenden Modelle von Bewegungsorganisationen wurden auf sechs choreografische Arbeiten der *groove space*-Serie übertragen, um die choreografischen Strukturen aus dem Club in ihrer Übersetzung in den performativen Raum zu testen. Die *groove space*-Serie enthält fünf Choreografien, die als freie Projekte oder Auftragsarbeiten in Berlin, Zürich, Freiburg, Jakarta und Düsseldorf/Tokyo in Kollaboration mit wechselnden Künstler*innengruppen erarbeitet wurden.² Die künstlerischen Beispiele überführen Bewegungsstrukturen bzw. Organisationsprinzipien aus dem Clubtanz in choreografische Operationen und testen so deren Übertragbarkeit und weitere Funktionsweisen. Mit der Anwendung in einem neuen Feld wird ihr Verständnis geschärft, um dieses wiederum für die Feldforschung fruchtbar zu machen und deren Prämissen neu hinterfragen zu können. In einem rekursiven Prozess informieren sich im Forschungsablauf Kunst und tanzwissenschaftliche Forschung gegenseitig. Der Transfer vom Club zur Kunst bleibt ein artifizieller Schritt, doch zeigt sich in der Übertragbarkeit ein eigenständiges Bewegungsphänomen, das nicht nur auf den Clubtanz begrenzt ist.

Aus dem umfangreicheren Forschungsdesign möchte ich im Folgenden drei experimentelle Setups vorstellen. Hierbei handelt es sich um verschiedene performative Zugänge, die nicht in dieser Vereinzelung und Reihenfolge das Forschungsdesign bestimmt haben³, aber anhand derer ich die Ergebnisse der Grooveforschung hier in einem erklärungs- und kunstgestützten Analysemodell vorstellen möchte. Die Übungen sind keine bloße Illustration, sondern eine Übersetzung der Problemstellung in ein andersartiges Forschungssetting, in dem die Körpererfahrung als Grundlage des folgenden Argumentes dient. Außerhalb der Komplexität des Clubs können so das ge-

2 Als weiterführendes Projekt habe ich *Yuropa* (2018, Bremen) im Abgleich mit zeitgenössischen nigerianischen Musik- und Tanzpraktiken choreografiert.

3 Für ein ausführliches Forschungsdesign meiner Forschung siehe Matthias (2018).

wissermaßen destillierte Phänomen neu oder zum ersten Mal erspürt und einzelne Bewegungsinteraktionen in einen neuen Sinnzusammenhang gestellt werden. Die Empfindungen, die in den folgenden experimentellen Setups erlebt werden, beforschen und befragen so selbst das Groove-Phänomen. Die performativen Setups generieren Körpererleben als Orte der Wissensproduktion, wobei dem Körpererleben im Sinne der Forschungsergebnisse die gleiche Autorität wie analytischen und theoretischen Verfahren zukommt. Mit dem Körper als Messinstrument im Zentrum versuchen sich die Experimente, dem Groove-Phänomen performativ zu nähern und herauszuarbeiten, warum Tanzende es aus choreografischer Perspektive als einfacher empfinden können, zusammen zu tanzen als alleine.

Setup 1: Kontrastierung – Empfinden impulsgebender Differenz

*Zehn Teilnehmende stellen sich mit dem Rücken nach innen in einen Kreis. Jeweils ein*e Teilnehmer*in erhält die Aufgabe, in der Mitte der Aufstellung kontinuierlich zu eingespielter Musik zu tanzen. Die Teilnehmenden begeben sich einzeln nacheinander in die Tänzer*innenrolle, um die Wirkungsweisen von Anweisungen an die umstehenden Teilnehmenden auf den eigenen Tanz mit geöffneten und geschlossenen Augen zu erleben. Die im Kreis stehenden Teilnehmenden erhalten folgende Anweisungen:*

Anweisung »1« – jeder tanzt, wie er will;

Anweisung »2« – jeder bouncet mit den Knien und dem Oberkörper;

Anweisung »3« – alle stehen still.

In Setup 1⁴ wird gefragt, ob und wie Bewegungen im Umfeld eines Tanzenden dessen Bewegungsempfinden verändern und den Bewegungsaufwand verringern können. Anweisungen 1 und 2 stellen voneinander verschiedene dynamische Bewegungsumfelder her, während die Anweisung 3 eine statische Umgebung hervorbringt, die den Bewegungsaufwand zu hemmen scheint. Durch die Differenz und den abrupten Übergang von einem Umfeld zum anderen kann der Einfluss der Bewegungsumgebungen auf den eigenen Tanz miteinander verglichen werden. In seiner formalen Struktur kann das Setup vergleichbare Aussagen der Teilnehmenden über deren Performativität gene-

4 Dieses Setup kann unter <https://vimeo.com/248352215> nachvollzogen werden.

rieren. Generell beschreiben Teilnehmende aber eine Erleichterung der eigenen Bewegung, wenn im Umfeld alle Teilnehmenden mittanzten.⁵ Wie kann dieser Einfluss gefasst werden? Was bedeutet zunächst die erste Anweisung: zur Musik tanzen? Welches Repertoire rufen die Tanzenden dabei auf?

Zu EDM (Electronic Dance Music) oder Clubmusik synchronisieren die Tanzenden ihren Körper mit einer inneren Erwartungshaltung zu den sich überlagernden Rhythmuspatterns. Sie folgen ganz oder partiell im gegenwärtigen Moment der musikalischen Struktur und einem gefühlten strukturierenden Verlauf in einer improvisatorischen Weise. Diese Synchronisation fällt mit einer bekannten House-Musik leicht und kommt im Groove fast von allein. Die Teilnehmenden tanzen einfach los, müssen nichts planen und greifen auf ihre persönliche Cluberfahrung zurück. Wenn im Groove der Kopf beginnt, zum Beat mit zu wippen, sprechen Jessica Phillips-Silver et al. von »akustischem Entrainment« (Phillips-Silver/Aktipis/Bryant, 2010: 2). Es ist eine Grundlage der menschlichen Zeitwahrnehmung, indem ein externer periodischer Stimulus mit einer motorischen Synchronisierung verknüpft wird. Diese mitreißende Synchronisierung kann entlang unterschiedlicher sensorischer Modalitäten erfolgen und dient zur Wahrnehmungsverarbeitung zeitlicher Prozesse. Einer chronologischen Denkweise fällt es schwer, parallele Intervalle zu denken und gleichzeitig wahrzunehmen. Der Körper hilft sich selbst mit der Verknüpfung, um zwei Zeitspannen einmal spüren und einmal hören zu können, um diese miteinander abzugleichen. In virtuellen Improvisationen greifen Tänzer*innen dabei auf ein ihnen bekanntes und/oder teilweise gerade beobachtetes Bewegungsrepertoire zurück. Mit Hilfe von akustischem Entrainment werden Bewegungsmotive in ihrem Verlauf in die musikalische Matrix der Beats gesetzt. Geordnet durch ein gefühltes flüssiges Zusammenspiel der Bewegungsmotive und der Auswahl der mehrschichtigen Rhythmuspatterns werden Tanzbewegungen immer wieder variiert und angepasst. Im Clubtanz kommt es dabei nicht auf die korrekte Setzung der Beine im Raum an, sondern auf wellenartige Übertragungen, die den Körper zwischen den impulsgebenden Setzungen zur musikalischen Matrix hin zu autonomen und daraus resultierenden Bewegungen in Schwingung verset-

5 Die Probanden der vorliegenden Versuchsreihe machen diese Aussage (Matthias 2018: 82 ff) und in der Wiederholung dieses Experiments in verschiedenen Kontexten und Gruppen wurden ähnliche Beschreibungen gemacht. Doch vor allem im Kontext von Bühnentänzer*innen wurde beschrieben, dass die stille Umgebung besser für ihren Tanz war.

zen. Diederichsen beschreibt für EDM, dass betonte rhythmische Strukturen sich »von innen anders« (Diederichsen 2014: 217) anfühlen. Nach Diederichsen kann durch eine veränderte Haltung oder innere Einstellung zur Musik eine andere, autonome, öffnende Funktion der rhythmischen Spur wahrnehmbar werden (2014: 217). Wie entsteht dieses innere Sich-Anfühlen aus Entrainment, dem verkoppelten Sich-Angleichen an die rhythmische Matrix?

In Anweisung 2 kann im Bounce dieses innere Sich-Anfühlen in einer reduzierten Form nachvollzogen und getestet werden. Bounce als Bewegungsmotiv wird hier als eine Grundlage für den gemeinsamen Tanz gesehen. Die wellenartigen Übertragungen sind im Bounce isoliert und in dieser vereinfachten Struktur abstrahiert, damit ihre Funktion für den Körper als Messinstrument verständlich und überprüfbar werden kann. Bounce wird verstanden als eine kleinstmögliche Einheit von Clubtanz, die zum Beispiel grundlegend für das beliebte Step-Touch-Motiv (Matthias 2018) gesehen werden kann: Bounce ist eine Form eines körperlichen Rhythmuspatterns, das den Körper des Wippenden in eine kontinuierliche Schwingung bringt. Durch die elastische Spannung in den Muskeln, die das Gewicht immer wieder hochschnellen lässt, bleiben beim Bouncen die Beine in einer Bewegungsschleife, die den Körper in eine konstante Bewegungsqualität des Fallens und Wiederaansteigens bringt. Eine leichte Beugung der Arme und der Wirbelsäule leitet den Bewegungsimpuls an den restlichen Körper weiter und bringt ihn so in eine bouncende Bewegungsqualität. Die anatomischen Konsequenzen der Impulsübertragung bringen den ganzen Körper ohne direkte Steuerung in Bewegung. Durch die Nervenenden in den Gelenken und der Haut in der Propriozeption (O'Shaughnessy 1995) drängt die kinästhetische – körperlich empfundene – Raum- und Körpererfahrung in die Aufmerksamkeit der Tanzenden. Aufmerksamkeit wird in der rezessiven Propriozeption durch Reizveränderung herbeigeführt. Die Empfindung der Position von Körperteilen im Raum, wird – wenn auch immer präsent – entweder durch gezielte Aufmerksamkeitssteuerung oder durch Bewegung bewusst, sonst versinkt der propriozeptische Reiz im Filter der Aufmerksamkeit. Lassen sich Tanzende vom Rhythmus eines House- oder Dub-Step-Beats mitreißen und verfallen im Entrainment in eine bounce-artige Bewegung, empfinden die Rezipienten im Körper das Beatintervall von House und Dub-Step durch unterschiedliche Übertragungswellen völlig verschieden. Das innere Sich-Anfühlen des Groove in der Musik bekommt eine somatische oder kinästhetische Evidenz durch motorische Synchroni-

sierung. Das Groove-Feld im Bounce in Anweisung 2 kann so als ein kleinster gemeinsamer Nenner zwischen improvisiertem Tanz und dem Bewegungsumfeld der homogenen Gruppe gesehen werden, dessen Performanz für die Teilnehmenden in der Mitte des Kreises getestet werden kann.

Im Gegensatz dazu stehen die stillen Körper in Anweisung 3. In meinem persönlichen körperlichen Erleben fühlt sich die Umgebung von Anweisung 3 an wie eine Schwere, die mich zu Boden zieht. Wird wieder gemeinsam weitergetanzt, gibt es mir in der Mitte einen besonderen Schub und erzeugt eine neue Leichtigkeit der Bewegung. Bei Experimenten im Club hat sich gezeigt: Wenn Probanden sich still in die Mitte gestellt haben, drehten sich die anderen tanzenden Clubbesucher weg, um die stillen Körper aus ihrem Umfeld auszuschließen (Matthias 2018).

Der Bounce durch Entrainment eröffnet ein Denkmodell, wie Musik zu einer groove sens(e)ation im Körper werden kann. In welcher Beziehung stehen jedoch die Bewegungen von den Tanzenden in der Mitte zum Umfeld? Wie kann ein homogenes Bewegungsfeld im Bounce mit der freien Improvisation eine Beziehung eingehen, die eine veränderte Bewegungserfahrung nach sich zieht? Welche Interaktionen sind für die groove sens(e)ations zwischen Tanzenden verantwortlich? Um dies praktisch nachzuvollziehen, wird ein Setup vorgestellt, das durch eine stärkere Vereinfachung und Abstraktion diese Bewegungsbeziehung körperlich nachvollziehbar macht.

Setup 2: Vereinfachung – Empfinden zerstreuter Kommunikation

Mehr als zehn Teilnehmende platzieren sich alleinstehend im Raum und folgen erst mit geschlossenen, dann geöffneten Augen choreografischen Anweisungen, die durch eine eingespielte Musik mit Beatstruktur unterstützt wird.

1. *Stehe gerade mit dem Gewicht auf beiden Füßen. Folge mit der Aufmerksamkeit den Mikrobewegungen, die den Körper ähnlich wie in Steve Paxtons »small dance« aufrecht halten (Paxton 1977: 11). Folge diesen Bewegungsimpulsen. Erkenne, wie das Gewicht sich organisiert. Erkenne, wie es zu einer Suspension der Richtungsänderung kommt. Erkenne, wie das Gewicht mit der Bewegung zurückgleitet. Erkenne, wie sich dies in seiner eigenen Zeitlichkeit organisiert.*
2. *Erweitere die Gewichtsübertragung in den Raum, indem du sie von einem Bein auf das andere gleiten lässt.*

3. *Erkenne ein spezifisches Gleiten in der Gewichtsübertragung, dass als eine qualitative Einheit gesehen werden kann. Stelle aktiv das Gleiten im Fluss von einer Bewegungsrichtung zur anderen her. Als Grundstruktur dieser Improvisation behalte dieses Gefühl in den folgenden Anweisungen bei.*
4. *Bewege das Gleiten nicht nur von Seite zu Seite, sondern auch vor und zurück. In der Suspension der Richtungsänderung vollziehe eine leichte Drehung, die die Seitbewegung in eine Vor- und Rückbewegung bringt.*
5. *Beginne, frei die Richtungen zu wählen und einen Fluss in der Richtungsänderung zu generieren.*
6. *Folge diesem Fluss und öffne die Augen. Wohin fällt dein Blick bei der Richtungsänderung aus der Gewichtsübertragung?*
7. *Erweitere den Bewegungsweg, indem du die Gleitintervalle durch Schritte verlängerst. Lass dich von dem gleitenden Gefühl leiten.*
8. *Durchlaufe gleitend den Raum ohne den Rhythmus der Gewichtsübertragung zu brechen.*
9. *Was passiert, wenn ich jemandem begegne? Wie reagiert mein Körper? Weiche ich der Nähe aus? Gleiche ich mich an die empfangenen Richtungsimpulse an?*
10. *Verringere den genutzten Raum, so dass alle Teilnehmenden enger beisammen sind. So eng, dass ich bei jeder Richtungsänderung jemandem begegne.*
11. *Wenn ich meine Gewichtsübertragung beibehalten will, wie organisiere ich mich dann mit der Gruppe?*
12. *Wie organisiere ich meinen Bewegungsweg? Wie entscheidet sich die neue Richtung? Verhilft oder hemmt ein gleicher Rhythmus den ungebrochenen Fluss?*

Die Anweisungen in Setup 2 bringen ein choreografisches System hervor, das in *chorus/groove space* (2015) entwickelt wurde. Dies stellt eine Übertragung und Vereinfachung der Interaktion von Clubtanzbewegungen dar, die zum Beispiel in schwungvollen Seitschritten nachzuweisen sind (Matthias 2018). In diesem choreografischen System kann die körperliche Erfahrung von Synchronisierungen und De-Synchronisierungen getestet und nachvollzogen werden. Anstatt seinen Weg durch den Raum zu planen, sich einen Weg zu bahnen, bewegen sich Tanzende von Moment zu Moment und richten sich nach den Bewegungen der anderen aus, gleichen sich an oder drehen sich in eine andere Richtung, um sich auszuweichen. Dieses Sich-Angleichen fühlt sich einfach an und muss nicht geprobt oder gezielt choreografiert werden, sondern organisiert sich in der Gruppe von selbst. Es entsteht ein Gefühl von Fluss, der die Bewegenden immer weiter durch den Raum gleiten lässt.

Aus der Begegnung entsteht ein ausweichender Bewegungsimpuls, der die Bewegenden auf eine neue Bewegungsbahn bringt. Wenn diese wiederum auf einen nächsten Tanzenden trifft, entsteht eine weitere Neuausrichtung, die sich mit dem neuen Bewegungsimpuls regeneriert und damit Tanzende immer weiter gleiten lässt. Die Reduzierung der Abstände verstärkt diese fortwährenden Begegnungen. Tanzende koordinieren nicht die zeitlichen Anfangspunkte der Gewichtsübertragung, sondern gleichen sich mit der angewiesenen gleitenden Qualität allmählich an die anderen Tanzenden an. Diese Angleichung wird durch Antizipation in der Bewegungswahrnehmung erleichtert, da in der Wahrnehmung von Bewegung die Kontinuität der Bewegung mitgedacht wird (Verfaillie/Daems 2002).

Die Kopplung zwischen antizipierender Bewegungswahrnehmung und motorischem System im intuitiven Ausweichen bei einer Begegnung kann mit akustischem Entrainment zusammengedacht werden. Die Tanzenden werden, wenn auch langsam, umgelenkt und wie bei grooviger Musik leicht mitgerissen und in eine neue Richtung gebracht. Das Mitreißen wird verstärkt, wenn verschiedene Richtungen aufeinander einwirken. Hier wird Liz Waterhouse's et al. (2014) Unterscheidung gefolgt und die Angleichung mit dem qualitativen Verlauf von Bewegung als Alignment verstanden. Alignment sehen Waterhouse et al. als »automatic and strategic processes of communication« (Waterhouse/Watts/Blasing 2014: 14). Im Alignment muss anders als beim Nachtanzen einer fixierten Bewegungssequenz nicht die gesamte Wegstrecke abgewartet und erkannt werden. Bewegung ist hier nicht gedacht als retrospektive Konstruktion eines linearen Wegs, sondern als dynamische Einheit (Massumi 2002: 2f.). Indem sich Tanzende in Form von Alignments immer wieder neu an Teilverläufe angleichen, bewegen sie sich in einem zerstreuten Umfeld, das eine antizipierende Wirkung auslöst. Im Zulassen der Wirkungsweisen von bewegten Umfeldern kann dieses Angleichen wie Musik mitreißend sein und deshalb soll diese Bewegungsbeziehung als eine Form visuellen Entrainments verstanden werden, da sie sich Verarbeitungsprozessen bedient, die visuelle Stimuli mit motorischer Synchronisierung verknüpft.

Wie hier vereinfacht und abstrahiert körperlich erfahrbar, so gibt das kurzweilige Angleichen der qualitativen Verläufe der eigenen Bewegungswahrnehmung einen kurzen Schub und reißt die Tanzenden in ihrer mit dem Umfeld verknüpften motorischen Bewegung mit. Das Bewegungsfeld generiert mitreißenden choreografischen Groove. Das visuelle Entrainment ist nicht wie ein Beat auf eine metrisch zirkuläre Struktur angewiesen, son-

dern auf eine sich dynamisch angleichende Qualität. Teilverläufe von unterschiedlichen Referenzpersonen mit korrelierendem qualitativem Verlauf verdichten und verknüpfen sich zu einem Feld, wobei es keinen Unterschied zu machen scheint, in welchem Moment der Gewichtsübertragung zwei Tanzende zusammentreffen oder auf welchen Teil des Körpers der Blick fällt. Ein Arm oder Kopf, der den Bewegungsmodus ausführt, wirkt in der Angleichung ebenso affektiv wie ein Blick auf den Rumpf. Wird die Angleichung mit dem qualitativen Verlauf von Bewegung als Alignment gedacht, setzt der plurale Kommunikationsprozess an einem qualitativen zirkulären Bewegungsmodus an, der mit Bewegungsmodi wie Schub, Bounce oder Fall verglichen werden kann. Die spezifischen Relationen zwischen Kraftaufwand, Bewegungsweg und Zeitstruktur konstituieren den Bewegungsmodus wie hier im Gleiten oder im Club im Bounce oder Schwung.

So kann die Beziehung in Anweisung 2 von Setup 1 zwischen homogenem Bounce und freier Improvisation verstanden werden: Die Bewegungsqualitäten in der freien Improvisation ähneln stilistisch oft bounceartigen Bewegungen, z.B., wenn bei Hüpfen zum Beat der Körper mitwippt. Diese bounceartige Qualität der Teilverläufe können dann mit dem homogenen getanzten Bounce in der Anweisung verknüpft werden (Matthias 2018). Die kurzen visuellen Kontaktaufnahmen im wechselnden Blick zwischen Referenzpersonen wirken wie ein kollektiver Bezugsrahmen, auf den sich Tanzende in ihrem Referenzfeld immer wieder stützen. Hierbei haben tänzerische Bewegungen, die einen mitreißen und sich verstärken, keine kausal zwingende Wirkungsweise, denen Clubbesucher*innen ausgeliefert sind. Tanzende müssen nicht mit ihrem Kopf zu einem Beat mitwippen, verspüren jedoch eine Lust, wenn sie beginnen, ihren Körper zur Musik oder dem Bewegungsumfeld mitzubewegen. Hört die Musik auf oder stehen die anderen Teilnehmenden bei Setup 1 (Anweisung 3) still, ist der einzelne Tänzer oder die einzelne Tänzerin immer noch in der Lage, weiterzutanzten, wenn es seine oder ihre Intention ist. Die Tanzenden werden nicht wie eine Marionette von der Musik oder vom Tanz »automatisch« bewegt.

Setup 2 macht zudem sichtbar, wie sich die Choreografie der Gruppe auf ein körperliches Bewegungsverständnis stützt. Das erlebte Ausweichen generiert Synergien und vernetzt die kollektive Bewegung sinnvoll. Ähnlich dem akustischen Entrainment kann man diese Beziehung auch als körperliche Verarbeitung visueller Eindrücke verstehen, die in der Gruppe einen Schwarmeffekt hervorbringen. Ein »Schwarmeffekt [entsteht] aus der Or-

ganisierung einer kleinmaschigen Vernetzung jeweils Einiger mit Einigen, wobei die Netzsegmente ineinandergreifen und so den Informationsfluss ausweiten.« (van Eikels 2013: 204) Die lokalen Angleichungen der Bewegungsrichtung, die durch die Verständigung auf bestimmte Bewegungsqualitäten sichtbar werden, etablieren zwischen den Tanzenden einen Schwarmeffekt, wobei ein Schwarm hier als eine Art »strategische Matrix kollektiven Agierens« (2013: 204) verstanden werden muss. Zwischen den Tanzenden ergibt sich eine kleinmaschige Vernetzung, die durch Angleichungen vollzogen wird. Die Synergien des kollektiven Agierens basieren auf einer zerstreuten Informationsübertragung in pluraler Kommunikation.

Die Informationsübertragung stellt kollektiv eine kinästhetische Evidenz her, die sich in Setup 2 als gelingender gefühlter Fluss erleben lässt. Dabei ist der einzelne qualitative Verlauf des Gleitens die Einheit, die den gefühlten Bewegungseindruck des wahrgenommenen Umfeldes strukturiert. Der Groove beim gefühlten Fluss, der in Setup 2 erfahren wird, sollte als gut vernetzte Kommunikation verstanden werden. Wird dieser gefühlte Fluss mit dem Körper erfahren, so wird die körperlich erlebte Organisation als sinnvoll wahrgenommen. Die Groove-Erfahrung kann jedoch nicht nur auf eine Vernetzung von Bewegung reduziert werden. Das Gefühl von Groove, indem sich der Körper als eine unstillbare Quelle der Bewegungsgenerierung manifestiert und die Clubnacht im Körper als Ort des Wissens ihren Sinn findet, benötigt noch ein weiteres Element, das in Setup 3 nachvollzogen werden kann.

Setup 3: Zuspitzung – Empfinden gestaltender Variabilität

In einem engen Kreis stehen sich 6 Personen gegenüber. Eine eingespielte Beat-Musik passt mit ihrem Beatintervall genau in die folgenden Bewegungsanweisungen:

1. *Auf den Beat schiebe dein Gewicht mit einem Schritt weg von deinem Zentrum nach vorne. Kurz bevor du nach vorne fallen würdest, ziehe dein Gewicht zurück auf das hintere Bein und bringe dein Gewicht mit Schwung auf das andere Bein. Der Schwung wird umgelenkt, so dass das Gewicht wieder nach vorne geschoben werden kann. Wiederhole den Wechsel zwischen Schub und seinem Zurückziehen, damit ein Bewegungsloop entsteht.*
2. *Kommt mit der Gruppe und der Musik in einen gemeinsamen Rhythmus.*

3. *Werdet schwungvoller, damit die Grenze der Richtungsänderung weiter in den Raum verschoben werden kann. Versucht, den Körperschwerpunkt immer etwas weiter nach außerhalb zu schieben.*
4. *Werdet noch schwungvoller.*
5. *Gleicht euch an die Bewegungen der anderen Tanzenden an.*
6. *Löst den Kreis auf und versucht, über Betonungen im Schub in die Nähe von Anderen zu kommen.*
7. *Kann der Schub der anderen Bewegungen meine Bewegungen verstärken? Können andere Bewegungen in dieses Netz eingebaut werden?*
8. *Lassen sich Variationen daraus ableiten? Kann der Schwung ornamentiert werden? Wie wird der kollektive Schwung zu einer Improvisation genutzt?*

Setup 3 stellt ein choreografisches System dar, in dem ausprobiert werden kann, wie eine kraftvolle Umgebung die eigene Bewegung verstärken kann. Es wurde in Zusammenhang mit der Produktion *Yuropa* 2018 entwickelt. Durch den Schwung der Partner*innen wird die Grenze überreizt, in der die Füße am Boden bleiben und ein kleiner Sprung daraus wird. Der Schwung kann genauso in einer Drehung abgelenkt werden, so dass eine neue Ausrichtung zur Gruppe entsteht. In dieser neuen Position müssen andere Körperteile aktiviert und umgelenkt werden, um den gemeinsamen Schwung aufrechtzuerhalten. In Setup 3 kann ausprobiert werden, wie das Groove-Feld nicht nur die Bewegung erleichtert, sondern die Gruppe der Tanzenden die Konsequenz der gemeinsam getanzten Bewegungsqualität im Körper potenziert. Die Impulsübertragung wird kollektiv verstärkt, so dass sich die resultierende Bewegung stärker ausdifferenziert und erweitert. Folgt ein Tanzender den Konsequenzen seiner Impulse in seinem Körper und spürt den anatomischen Gegebenheiten nach, bringen diese ihn in neue Haltungsrelationen seiner Körperteile, die er nicht vorher geplant hatte. Der Bewegungsimpuls leitet sich zwar von der Musik und dem gemeinsamen Bewegungsmotiv ab, aber in der Konsequenz der kollektiv verstärkten Impulsübertragung kann er eine Eigenständigkeit erlangen, welche nicht akustischem Entrainment folgt. Ähnlich einem Ornament entwickelt die Bewegung eine erweiterte Materialität im Vollzug, die die Beschaffenheit der Ursprungsbewegung ausdifferenziert. Durch die Materialität des Körpers entsteht in der Verstärkung eine Erweiterung oder ein »Mehr« seiner eigenen Präsenz und Performanz. Dieser performative Überschuss muss nicht bewusst zur Musik getanzt werden. Improvisierende können sich so von

ihrem eigenen Tun überraschen lassen, also zum »Zuschauer und Zuhörer ihrer Handlung und ihrer Konsequenzen« (Bormann/Brandstetter/Matzke 2010: 13) werden. Durch den Rückbezug auf die Materialität des Körpers und der Fähigkeit, sich vom Körper überraschen lassen zu können, ergibt sich eine Distanz zum eigenen Tun, das mit der Koordinierung zur Musik immer wieder abgeglichen und in das flüssige Zusammenspiel gesetzt werden muss. Wie im Clubtanz vollzieht sich in Setup 3 ein doppelt verknüpfter Abgleichungsprozess, zum einen mit der Musik und zum anderen mit dem eigenen Körper. Die Musik erleichtert durch Entrainment und die Bewegungskonsequenzen die Improvisation.

Im Club sind Groove-Felder nicht so homogen wie hier im Kontext von Setup 3. Kurzzeitig kann dieser choreografische Groove als solcher auch im Club aufscheinen, doch sind im Clubkontext überlagerte Felder die Regel, in denen sich Angleichungsprozesse an verschiedene Bewegungsqualitäten plural überkreuzen. Das flüssige Wechselspiel zwischen einzelnen Motiven in der Improvisation bietet eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten mit verschiedenen Bewegungsumfeldern. An dieser Stelle divergieren die künstlerischen Beispiele mit den Prinzipien der Clubs. Denn im Club ruft eine Ausdehnung des Raumwegs in eine Drehung zum Beispiel eine Körperkoordination hervor, die mit ihrer neuen Qualität neue Bewegungsmotive zur Musik anstößt und der Improvisation neue Wendungen gibt. Die Tanzenden brauchen dafür die Freiheit, ihre Bewegungsqualität wechseln zu können. Zur Herstellung des folgenden Prinzips benötigt man die Intention aller, gemeinsam zu tanzen, und die Bereitschaft, die Bewegungsmotive im eigenen Tanz zu verändern.

Wird eine Improvisation durch das Groove-Feld verstärkt, damit ein choreografischer Überschuss entsteht, dann trifft im Club durch die vielen gemeinsam und zerstreut Tanzenden diese »neue« ausdifferenzierte Bewegungsqualität der resultierenden Bewegung auf ein überlagertes korrelierendes Groove-Feld. Mit dieser neuen Umgebung findet wieder eine mitreißende Synchronisierung statt. Das Ornament verfängt sich nicht wie in Setup 1 wieder mit dem Schwung, sondern mit einem anderen Groove-Feld, das eine neue andere Qualität besitzt. In der Dynamik des gemeinsamen Tanzens wird in der Verstärkung des Groove-Feldes eine Konsequenz im Körper der Tanzenden hergestellt, die einer bewussten Choreografie vorgelagert ist. Durch das Verfangen von Ornamenten in überlagerten Groove-Feldern kann sich eine Endlosschleife stabilisieren, in der die noch nicht bewusst getanzte Bewegung durch die kollektive Verstärkung in die Improvisation drängt. Es

entsteht ein Gefühl von Groove, in dem sich der Tanzende immer wieder in neuen Bewegungsmotiven wiederfindet, ohne diese vorausplanen zu müssen. In der sich fortschreibenden Improvisation können Tanzende freudig den sich verändernden Bewegungsmodi nachspüren. In der gleichzeitigen Übertragung von Bewegungen wird diejenige verstärkt, die bereits schon in der impulsgebenden Bewegung angelegt war und die durch den eigenen Tanz auch erst in einem anderen Akteur produktiv werden konnte.

Tänzerischer Groove ist also eine zutiefst intime körperliche Erfahrung, die jedoch auf die Teilnahme von Mittanzenden angewiesen ist. So könnte bei der Groove-Erfahrung von einem Modus ausgegangen werden, bei dem sich drei kontinuierliche Informationsflüsse in der Wahrnehmung und Handlung überkreuzen und gegenseitig bestärken: Die akustische Verarbeitung der zyklischen Musik, z.B. mit den Beinen, die verstärkende Synchronisierung des Tanzes im Umfeld und das Nachspüren des eigenen Körpers, der in der flüssigen Ausarbeitung der Bewegungsmotive die Wahrnehmung immer wieder vor neue Haltungsrelationen und Körpererfahrungen stellt.

Tänzerischer Groove als körperliches Emergenzphänomen

Tanzende im Club haben im Kommunikationsprozess keine festgelegte Position, von der eine abgeschlossene Information ausgeht, um bei einem Empfänger anzukommen. Die Synchronisierungsmechanismen werden zeitgleich wirksam, so dass Tanzende sich im Modus des tänzerischen Grooves gleichzeitig in den Positionen des Neugenerierenden, des Unterstützenden und des Mitgerissenen befinden. Für Groove müssen alle Positionen besetzt werden, so dass für den pluralen Kommunikationsprozess eine kritische Anzahl an Teilnehmenden notwendig wird. Tänzerischer Groove als körperliches Emergenzphänomen erzeugt Sinn nicht als Bedeutung, sondern als sinnvolle Organisation. Er generiert ein systeminhärentes Wissen um die Dynamik zwischen den Tanzenden. Der Körper ist dabei das qualitative Messinstrument, das misst, ob und wie stark die drei oben genannten Informationsflüsse produktiv ineinandergreifen. Der tänzerische Groove umkreist einen Zustand zwischen einem kollektiv verstärkten und einem individuell differenzierten kontinuierlichen Bewegtsein. In diesem Sinne ist Groove im Tanz kein Motiv, keine Qualität wie in der Musik (Pfleiderer 2006), sondern ein tänzerischer Modus – ein Modus der Wahrnehmung und

Verarbeitung von flüssigen Übertragungen, Übersetzung und Transport von Informationen mit multiplen Partnern und Feldern.

Mit ihrer spezifischen kinästhetischen Erfahrungsdimension steigert kollektives Improvisieren im Clubtanz die Musikerfahrung zu einem subjektiven Körpererleben, welches durch das Kollektiv erst ermöglicht wird. Nur die Versammlung kann diese Körpererfahrung ermöglichen. Sens(e)ations im Club sind nicht nur durch Berührung oder introspektiven Zugang zu erfahren, sondern entstehen auch durch visuelle Stimuli im Umgang mit Umgebungen. Nach diesen Überlegungen und erspürten Erfahrungen in den Clubs und in den experimentellen Setups möchte ich herausstellen, dass Tanz und Bewegungen nicht nur Sinn und Sinnhaftigkeit darstellen oder dokumentieren, sondern auf der Ebene der kinästhetischen Erfahrung eine Sinnhaftigkeit in der Organisation selbst herstellen. Diese Sinnhaftigkeit birgt eine andere Logik der Kommunikation, die auf die Produktion von Bedeutung in der Übertragungsdynamik verweist und nicht auf einer bildhaften oder sprachlichen Ebene agiert. Groove sens(e)ations werden in der Übertragungsdynamik der tänzerischen Kommunikation konfiguriert und generieren ihren Sinn systeminhärent. Aus meiner Erfahrung mit partizipativer künstlerischer Forschung kann ein solches empfundenes Wissen, damit es in theoretischen und ästhetischen Diskursen sein spezifisches epistemisches Potenzial entfalten kann, nur durch ineinandergreifende Forschungs-Setups in Ko-Forschung mit anderen Tanzenden dargestellt, dokumentiert und nutzbar gemacht werden.

Literatur

- Bormann, Hans-Friedrich/Brandstetter, Gabriele/Matzke, Annemarie (2010): Improvisieren: eine Eröffnung, in: Hans-Friedrich Bormann/Gabriele Brandstetter/Annemarie Matzke (Hg.), *Improvisieren: Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst – Medien – Praxis*, Bielefeld: transcript, S. 7-19.
- Butterfield, Matthew (2010): Participatory Discrepancies and the Perception of Beats in Jazz, in: *Music Perception. An Interdisciplinary Journal*, Jg. 27 Nr. 3, S. 157-175.
- Diederichsen, Diedrich (2014): *Über Pop-Musik*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Fikentscher, Kai (2000): *»You Better Work!« Underground Dance Music in New York City*, Hanover, NH: Wesleyan University Press.

- Massumi, Brian (2002): *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Durham: Duke University Press.
- Matthias, Sebastian (2018): *Gefühlter Groove – Kollektivität zwischen Dancefloor und Bühne*, Bielefeld: transcript.
- Monson, Ingrid (1996): *Saying Something – Jazz Improvisation and Interaction*, Chicago: University of Chicago Press.
- O'Shaughnessy, Brian (1995): Proprioception and the Body Image, in: Jose Luis Bermudez/Anthony J. Marcel/Naomi M. Eilan (Hg.), *The Body and the Self*, Cambridge: MIT Press, S. 175-204.
- Paxton, Steve (1977): Interview mit Elizabeth Zimmer, in: *Contact Quarterly*, Jg. 3 Nr. 1, S. 11.
- Pfleiderer, Martin (2006): *Rhythmus: psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld: transcript.
- Phillips-Silver, Jessica/Aktipis, C. Athena/Bryant, Gregory A. (2010): The Ecology of Entrainment: Foundations of Coordinated Rhythmic Movement, in: *Music Perception*, Jg. 28 Nr. 1, S. 3-14.
- van Eikels, Kai (2013): *Die Kunst des Kollektiven: Performance zwischen Theater, Politik und Sozio-Ökonomie*, München: Wilhelm Fink.
- Waterhouse, Elizabeth/Watts, Riley/Blasing, Bettina E. (2014): Doing Duo – a Case Study of Entrainment in William Forsythe's Choreography ›Duo‹, in: *Frontiers in Human Neuroscience*, Jg. 8, Art. 812, o. S.
- Verfaillie, Karl/Daems, Anja (2002): Representing and anticipating human actions in vision, in: *Visual Cognition*, Jg. 9 Nr. 1-2, S. 217-232.
- Widmaier, Tobias (2004): Groove, in: Albrecht Riethmüller (Hg.), *Handbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart: Franz Steiner.

Im Zeitraum der Dissertation sind in Kollaboration mit unterschiedlichen Künstler*innenteams verschiedene Choreografien entstanden:

- synekism/groovespace* (2014): Berlin.
- maneuvers/groove space* (2014): Zürich.
- chorus/groovespace* (2015): Freiburg i.Br..
- volution/groovespace* (2015): Jakarta.
- x/groove space* (2016): Düsseldorf/Tokyo.
- Yuropa* (2018): Bremen.

HAMONIM – Was die Masse bewegt

Was kann eine Tanzproduktion bewegen?

Patricia Carolin Mai, Britta Lübke

Wo kamen die vielen Menschen her?
Wie haben sie das 8 Monate lang durchgezogen?
Wie konnte es altersübergreifend so gut funktionieren?
Was würden die HAMONIM*is¹ über den Zeitraum berichten
– wie ist es ihnen mit den Bewegungen/Themen ergangen –
was würden sie selbst über den Prozess sagen?
*(Fragen der Teilnehmer*innen des Workshops auf der Tagung zur
Tanzproduktion HAMONIM)*

In vielen Prozessen von Tanzproduktionen bewegt sich viel und wird viel bewegt: Themen, Räume, Körper, Menschen auf und hinter der Bühne, im Probenraum, im Zuschauer*innenraum, im Foyer, vor der Vorstellung, danach, währenddessen usw. Meist bleibt ein Großteil dieser Prozesse jedoch verborgen und den übrigen involvierten Personen unbekannt. Dieser Artikel ist ein Versuch, all diese Bewegungen in der Produktion HAMONIM auf der Bühne, ebenso wie davor und dahinter sichtbar und damit einer Reflexion zugänglich zu machen.

HAMONIM ist eine Produktion von Patricia Carolin Mai, die 2018/19 im Rahmen ihrer achtmonatigen Residenz am K3 Zentrum für

1 Der Begriff Hamonim*is hat sich im Verlauf der Stückentwicklung als Bezeichnung für die 70 tanzbegeisterten Menschen etabliert, die während der gesamten Residenzzeit gemeinsam mit Patricia Carolin Mai und ihrem künstlerischen Team (Lotta Timm, Kirsten Bremehr, Hanna Naske, Julika Schlegel, Stefanie Rübensaal, Dennis Döscher, Felina Levits, Anja Kerschkevicz, Daniel Dominguez, Pauline Jakob und die Produktionsleitung Stückliesel) an HAMONIM mitgearbeitet haben.

Choreographie|Tanzplan Hamburg entstand.² Ausgehend von dem zentralen Thema der Produktion, den Dynamiken einer Masse von Menschen in Extremsituationen, antwortet dieser Artikel auf die Fragen der Workshop-teilnehmer*innen, was Menschen bei HAMONIM bewegt hat.

HAMONIM – מונומיה (hebräisch für »was die Masse bewegt«) ist der dritte Teil der Tanztrilogie *Körper in Extremzuständen*. In der Proben- und Recherchephase bewegten sich 70 Hamburger*innen zwischen 17 und 83 Jahren durch zahlreiche Bilder der Menschheitsgeschichte, untersuchten Schutzmechanismen von Gemeinschaft und setzten sich den Rhythmen von Masse aus. So entstand eine Bühnengemeinschaft, die die Parameter von Zusammensein seziert und eine kritische Haltung zur Masse praktiziert. Ausgangspunkt der Recherche ist das Verständnis des Körpers als Archiv. Alle Körper, ihre Haltungen und ihre Bewegungen sind von individuellen, kulturellen und sozialen Erinnerungen geprägt und geformt (Mauß 1989). Im Habitus gespeicherte Erinnerungen können, so die körpersoziologische These, als implizites Bewegungswissen in Situationen abgerufen und in neue Situationen übertragen werden. Mit physischen Interviewtechniken wurde in HAMONIM erforscht, wie sich Schutzmechanismen im Körper manifestieren. Ausgehend von Fragen³ und Bewegungsaufgaben wurden dabei von den Tänzer*innen individuelle Schutzbewegungen entwickelt. Darüber hinaus wurde durch Bewegungsansätze aus Contact Improvisation, Shiatsu und Kampfkunst untersucht, wie sich der Kontrast zwischen Normalität und Ausnahmezustand auf Menschengruppen auswirkt und ob das Gefühl der Überforderung und Machtlosigkeit als Ausgangspunkt dienen kann, Gemeinschaft neu zu verhandeln. Der mit acht Monaten sehr lange Zeitraum der Stückentwicklung war dabei von Strukturen geprägt, die – so unsere These – großen Einfluss auf den gesamten Prozess sowie das entstandene Bühnenstück und seine Rezeption hatten.

2 Für weitere Informationen siehe: <https://www.k3-hamburg.de/residenz/k3residenz/>. Das Stück wurde am 28.03.2019 auf Kampnagel in Hamburg uraufgeführt und in adaptierten Fassungen für den öffentlichen Raum im Mai 2019 in Busan, Korea und im Juni 2019 in Hamburg erneut gespielt.

3 Z.B. In welchen Situationen sind Körper schutzbedürftig? Welche Bewegungen werden reflexhaft zum Schutz ausgeführt? Wie können diese Bewegungen aussehen?

Konzeptuelle Strukturen im Prozess der Stückentwicklung

Angesichts der Herausforderung, für einen so langen Zeitraum mit so vielen Menschen zu proben und dem Ziel, aus den tanzbegeisterten Menschen, die sich vorher größtenteils nicht kannten, eine Gemeinschaft zu bilden, war die Schaffung von Routinen und Ritualen von besonderer Bedeutung. Routinen, die in Probenprozessen eine große Rolle spielen (Kleinschmidt 2017), sind als soziale Praktiken dem impliziten Wissen zuzurechnen. Sie entstehen dabei durch das gemeinsame Handeln und nicht durch reflexive Entscheidungen. In HAMONIM wurde darüber hinaus mit Ritualen gearbeitet, die dem expliziten Wissen zuzuordnen sind. Diese sollten allen Teilnehmer*innen des Prozesses einen transparenten und verlässlichen Rahmen bieten, von dem ausgehend neue Beziehungen und Bewegungen möglich werden.

Eine Struktur, die sich als zentral herausgestellt hat, betrifft den Beginn einer jeden Probe: Die ersten 15 Minuten waren eine offene Ankommenszeit, in denen sowohl Zeit für Austausch untereinander als auch für das Umkleiden war. Dies entschleunigte den Probenbeginn und gewährleistete zugleich, dass alle Beteiligten pünktlich zur daran anschließenden Vorbesprechung erschienen. Die darauffolgenden 15 Minuten waren stets eine gemeinsame Vorbesprechung. In dieser wurden Termine und Anliegen auf organisatorischer Ebene kommuniziert sowie der inhaltliche Rahmen, der sich anschließenden zweistündigen Probe expliziert. Jede Probe, wie auch der Workshop, begann mit dem gleichen Warm-up:

1. Das sogenannte aus dreizehn Abfolgen bestehende HAMONIM-Shiatsu, welches ausgehend vom Konzept der Meridiane den Körper von innen nach außen aufwärmt.
2. Übungen zur Raumwahrnehmung (Raumrichtungen, Abstand zu anderen Körpern, die eigene Lage/Größe im Raum) und
3. ein Bahnsystem zur Wiederholung und Verfeinerung bereits erarbeiteter Bewegungen und Bewegungsqualitäten.

Die leitende Grundannahme ist dabei, dass Menschen, um mit anderen Menschen bedeutungsvolle und positive Beziehungen eingehen zu können, zunächst in einen Kontakt mit sich selbst kommen müssen. Beim HAMONIM-Shiatsu, bei dem mit beiden Händen in schneller Abfolge entlang der Meridianbahnen über den eigenen Körper gestrichen wird, sind die Teilneh-

mer*innen ganz bei sich. Entscheidungen über die Stärke des ausgeübten Drucks und die Streichgeschwindigkeit liegen ebenso in der eigenen Verantwortung wie die Lage und Position im Raum. Diese Praxis ermöglicht es nach innen zu schauen, sich selbst wahrzunehmen: den Geräuschen und Rhythmen des eigenen Atems sowie der Hände zu lauschen, sich vielleicht erstmals am Tag die Frage zu stellen, wie es mir gerade geht und zugleich all dieses im wahrsten Sinne des Wortes abzustreifen. Bringt das Shiatsu die Tänzer*innen in einen ersten Kontakt mit sich selbst, so haben die Übungen zur Raumwahrnehmung das Ziel, eine Verbindung des eigenen Körpers zum Umraum aufzubauen. Ebenso wie das Bahnsystem erfordert dies bereits einen stärkeren Blick nach außen, verzichtet aber noch immer auf körperlichen Kontakt zwischen den Tänzer*innen. Im Unterschied zum ruhigen Beginn ist das Bahnsystem von treibenden und erschöpfenden Dynamiken geprägt. Erst im anschließenden Probenteil, in dem einzelne Szenen entwickelt und geprobt werden, gehen die Tänzer*innen auch körperlich in den direkten Kontakt miteinander.

Dasselbe Prinzip findet sich in der Struktur der Probenorganisation. Für den gesamten Probenzeitraum waren die Tänzer*innen in feste Kleingruppen (bestehend aus circa 20 Personen) aufgeteilt, die in dieser Konstellation einmal wöchentlich probten. Pro Woche fanden vier solcher Proben statt. Einmal im Monat gab es zudem ein gemeinsames Probenwochenende, an dem alle Gruppen zusammenkamen. Zu Beginn des Prozesses sowie an dessen Ende standen zudem Intensivprobenwochen, in denen die Gruppe täglich für mehrere Stunden gemeinsam arbeitete. Die wöchentlichen Kleingruppen bildeten dabei die Möglichkeit, zunächst und über einen langen Zeitraum vertrauensvolle Beziehungen zu maximal zwanzig Mittänzer*innen aufzubauen. Diese Beziehungen sollten im Aufeinandertreffen mit der großen Masse von 70 Menschen ein Gefühl von Vertraut- und Sicherheit ermöglichen, von dem aus dann weitere Beziehungen mit einer noch größeren Gruppe an Menschen aufgebaut werden. Die daraus resultierende Vertrautheit miteinander zeigt sich auch direkt im entwickelten choreografischen Material.

Ein Beispiel: Der atmende Asterix

Ha-Haha-Ha-Ha-Ha-Sprung-Sprung-Sprung-Sprung-Ha-Haha-Ha-Ha-Ha-Sprung-Sprung-Sprung-Sprung-Ha-Ha-Ha-Ha-Sprung-Sprung-Sprung-Sprung-hoch...



Abb. 1: HAMONIM – Asterix, Photo: Hanna Naske

Der Asterix, der auch von den Teilnehmer*innen des Workshops als choreografisches Element des Stücks erlernt wurde⁴, verlangt von den Tänzer*innen eine – für das gesamte Stück und den gesamten Prozess charakteristische – Aufmerksamkeit füreinander. Synchron rückwärts auf einer Diagonale gemeinsam kopfüber hängend zu springen, zu pausieren und erneut zu beginnen, erfordert ein hohes Maß an Koordination, Vertrauen, Gespür und Gehör füreinander. Da das gesamte Stück ohne Musik auskommt, müssen sich 70 Menschen auf andere Arten und Weisen synchronisieren. Dies geschieht in HAMONIM meist über den Körpersound (z.B. Körperteile

⁴ Der Asterix der Workshopteilnehmer*innen ist in der Tagungsdokumentation auf <https://vimeo.com/374642509> nachzusehen.

im Kontakt zum Boden) und besonders den Atem.⁵ Der das Element strukturierende Atem dient dabei den Tänzer*innen als Kommunikationsmedium. Er ist zudem das Ergebnis zahlreicher Experimente zur Frage, welche Musik und welche Sounds eine Masse bewegen. Das dermaßen differenzierte einander Hören und Spüren Können, wie es im Asterix und vielen weiteren choreografischen Elementen des Stücks notwendig ist, führte zu einem Gruppen- und Gemeinschaftsgefühl, das sowohl von Tänzer*innen als auch von Zuschauer*innen immer wieder hervorgehoben wurde. Im letzten Teil dieses Artikels soll diese Erfahrung von Gemeinschaft näher betrachtet werden. Sie ist – so unsere These – eine erste Antwort auf die Frage der Workshopteilnehmer*innen, wie 70 Menschen über einen so langen Zeitraum der Stückentwicklung gemeinsam arbeiten konnten.

Was hat die HAMONIM*is bewegt?

Zwei Kategorien haben sich bei der Auswertung der von HAMONIM*is berichteten Erfahrungen als besonders zentral herausgestellt:

1. Das Gemeinschaftserlebnis inkl. Spannungsverhältnis vom Individuum zur Gruppe und
2. die Frage nach notwendigen Strukturen, die solche Prozesse rahmen.

Wir sind eine Gemeinschaft!

Die am häufigsten berichtete und inhaltlich immer wieder hervorgehobene Erfahrung ist das Erleben eines starken Gemeinschaftsgefühls, welches folgende Aspekte beinhaltet:

- Zusammengehörigkeitsgefühl: »Wir waren eine Gruppe – keine Kleingruppe«
- Emotionen: »Nähe ohne Worte« »Liebe«
- Verbindlichkeit: »Commitment (persönlich/gemeinsam)« »alle ziehen an einem Strang«

⁵ Dazu wurde im gesamten Prozess immer wieder mit der Sängerin Pauline Jacob an Stimm- und Atemtechniken gearbeitet.

- Vertrauen: »Sich in die Gruppe/das Stück fallen zu lassen«
- Der Gruppe zugehörig zu sein und zugleich Individuum zu bleiben: »Die Möglichkeit sich raus/zurückzunehmen« sowie »Wertschätzung des Einzelnen« (D-FB, April 2019)⁶

Hier zeigt sich erneut, wie sehr in HAMONIM der Prozess der inhaltlichen Stückentwicklung und die sozialen und strukturellen Prozesse des Probens ineinandergreifen. Die 70 Tänzer*innen ebenso wie alle weiteren Akteur*innen haben in jedem Moment des Prozesses die Erfahrung gemacht, Teil einer Masse zu sein. Fragen nach dem Verhältnis von Individuum und Gruppe, nach Ausgrenzung oder Schutz, mussten so im Prozess von allen immer wieder beantwortet und ausgehandelt werden. Die Sicherheit der Gruppe ermöglichte dabei den Einzelnen stets neu Kontrolle abzugeben: »ich gebe mich allem ein Stück hin/[ich gebe] Kontrolle ab« (D-FB, April 2019). Diese Erfahrung erfordert ein hohes Maß an Vertrauen, welches sich erst über einen längeren Zeitraum entwickelt und sich aus zahlreichen kleinen Momenten, Begegnungen und Berührungen wie der folgenden zusammensetzt:

In den Proben in einer Impro liege ich auf dem Boden, plötzlich legt sich jemand auf mich und dieser jemand – ich weiß nicht wer – legt sich so, dass ich sein* ihr Herz in der Hand spüre. Da hat jemand so viel Vertrauen und Hingabe, dass er*sie mich den Rhythmus seines*ihres Herzens spüren lässt und ich einen Moment mitpulsiere. Danke! (B, März 2019)

Solche Momente sind weder plan- noch wiederholbar. Der lange Arbeitszeitraum und die feste Gruppenstruktur eröffneten jedoch stets Räume für solche vertrauensbildenden Momente, die sich auch im Stück selbst wiederfinden und für die Zuschauer*innen wahrnehmbar waren. Außerdem berichteten die HAMONIM*is, dass ihnen durch das Vertrauen in die Gruppe Dinge möglich wurden, die vorher unmöglich erschienen:

6 Die Zitate stammen aus Kurzinterviews zur Gestaltung des Abendzettels, eines am Nachtreffen durchgeführten Feedbacks mittels der DAS_Arts-Feedbackmethode (D-FB, April 2019), persönlichen Mitteilungen auf einer Erinnerungswand (EW, April 2019), Einträgen in ein bei den Endproben im März ausgelegtes Mitteilungs- und Erinnerungsbuch der Choreografin (B, März 2019), persönlichen Mitteilungen von Zuschauer*innen nach den Vorstellungen (PN, April 2019) sowie aus strukturierten Reflexionsangeboten (AUS, März 2019) der vor und nach den Vorstellungen geöffneten Fotoausstellung mit Probenbildern.

Ich dachte, ich packe das mit der Anstrengung nicht. Aber dann sind wir in diese Partyszene reingegangen und da kamen durch die Gruppe Energien hoch, von denen ich nicht dachte, dass sie da sind. Ich hätte alleine Stopp gesagt, aber mit der Gruppe bin ich über diese Grenze gegangen. (Abendzettel K3, März 2019)

Klare Strukturen geben Sicherheit!

Einen großen Raum im Feedback der HAMONIM*is nimmt die strukturelle Rahmung ein, die zum Teil im oberen Abschnitt bereits als zentral konzeptionelle Überlegungen beschrieben wurden. Dies betrifft vor allem die Aspekte:

- »Planbarkeit von Terminen und Orten«
- »Klare und transparente Kommunikation«
- »Übereinstimmung von thematischem und formalem Rahmen«
- die Strukturierung der Proben: »erst langsam dann extrem« und »das behutsame Heranführen der einzelnen Menschen an die Gruppe«
- die Struktur und Arbeit des künstlerischen Teams: »Das TEAM nimmt uns mit, wir nehmen das Publikum mit.« (D-FB, April 2019)

Wir gehen davon aus, dass diese Strukturen die choreografische Arbeit und die als so positiv wahrgenommene Bildung von Gemeinschaft mit einer so großen Gruppe erst ermöglicht oder zumindest begünstigt haben. Diese Strukturen sind für die Zuschauer*innen selbstverständlich nicht direkt wahrnehmbar. Die Rückmeldungen der Zuschauer*innen zeigen jedoch, dass die daraus resultierende Beziehung der Tänzer*innen die Wirkung des Stücks nachhaltig prägt.

Was hat die Zuschauer*innen bewegt?

Zuschauer*innen berichteten immer wieder davon, wie sehr der Atem der Tänzer*innen sie bewegt hat: Von »Ich habe mitgeatmet« bis »ich habe zwischendurch vergessen zu atmen« (PN, April 2019). Der vollständige Verzicht auf Musik wurde zunächst als befremdlich und dann als sehr passend beschrieben: Mal eher poetisch »Die ›Musik‹ der Menschen schlich sich be-

zaubernd in mein Herz und tönt darin fort ... [frei nach Ricarda Huch]« mal eher nüchtern wie »Der Mut zum Verzicht auf Musik gab dem tänzerischen Ausdruck eine [...] beeindruckende Komponente – auf den Mensch zurückgeworfen« (AUS, März 2019). In beiden Zitaten wird der Mensch als zentrales Thema des Stücks benannt. Die Zuschauer*innen beschreiben, dass sie sich in vielen Momenten als Teil der Situation erlebt haben. Diese Erfahrung war für einige sehr positiv »ich wollte mitmachen, dabei sein« andere berichteten »schon beim Zugucken wird mir die dargestellte Nähe zu viel« (PN, April 2019). Mehrere Reflexionen bringen diese Erfahrungen auf eine gesellschaftliche Ebene, wie zum Beispiel »[...] gruppenweise Strategien gegen Freiheitsentzug entwickeln, sich stark machen/körperlich und geistig für den Freiheitskampf? Positiv ausgegangen? Traum oder Realität? [...]« (AUS, März 2019). Das Spannungsverhältnis zwischen Schutz und Bedrohung durch eine Masse, das den gesamten Prozess von HAMONIM durchzogen hat, ist so bis zum Ende in seiner Ambivalenz und Unauflösbarkeit erhalten geblieben.

Was von HAMONIM bleibt

Trotz der Ambivalenz, die Massenphänomene und -dynamiken zweifelsohne beinhalten, zeigt das Beispiel HAMONIM, dass daraus ebenso positive Momente erwachsen können. Viele HAMONIM*is beschreiben HAMONIM als einen nachhaltig prägenden und persönlich bedeutsamen Prozess:

Ich gehe mit viel Hoffnung auf ein »Zusammen« der Menschen im Leben. Danke für dieses sensible, liebevolle, konkurrenzlose, atemberaubende Miteinander. Ich kann nicht in Worte fassen, was ich in diesem Projekt erlebt habe, aber ich werde es in meinem Herzen weiter in die Welt tragen. Mit frischem Wind, neuem Mut, ganz viel Liebe, geschärften Sinnen, wundervollen Begegnungen, neuen Freunden, Frauenpower. Danke, dass du diesen Raum geöffnet hast – es war ein Geschenk für mich! (B, März 2019)

HAMONIM und die daraus erwachsenen Erfahrungen bewegen noch immer viele Menschen nachhaltig. Die Fragen, die von Teilnehmer*innen des Workshops aufgeworfen wurden und auf die dieser Artikel zu antworten versucht, bewegen uns weiterhin. Auch wenn wir die hier beschriebenen Strukturen

und Praktiken in der Probenarbeit und Stückentwicklung als wichtige Elemente für eine solche Tanzproduktion sowie die Entstehung von Gemeinschaften im Allgemeinen verstehen, haben wir aktuell mehr Fragen als Antworten.

In den nachfolgenden Produktionen werden wir daher weiter mit Methoden des Feedbacks sowie sprachlichen und körperlichen Reflexionsangeboten experimentieren und diese Prozesse sowie ihre Produkte systematisch mit Methoden der qualitativen Sozialforschung auswerten. So wollen wir zum einen unsere eigenen Praktiken und Professionalisierungsprozesse immer wieder in Bewegung bringen als auch einen praxeologisch fundierten Beitrag zur Tanzforschung leisten. Uns interessiert besonders, wie aus einer Gruppe von Menschen ein Team wird, wie darin Vertrauen und Intimität entstehen und welche Möglichkeiten für Individuum und Gesellschaft daraus erwachsen können.

Literatur

- Mauss, Marcel (1989): *Soziologie und Anthropologie 2*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Kleinschmidt, Katarina (2017): *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz*, München: epodium.

Das Rieseln des Sandes

Langsamkeit des plötzlichen Ereignens

Saskia Oidtmann

Sand rieselt allmählich, gleitet hinab, rutscht und fällt zu Boden. Jedes einzelne Sandkorn folgt der Schwerkraft, kann von anderen mitgerissen werden und in der Masse verschwinden oder bleibt allein und findet einzeln den Weg zu Boden. Viele Sandkörner auf einem Haufen bilden einen Kegel, wie es am Beispiel der Düne erkennbar wird. An ihrer Oberfläche ist der Sand durch Verwehungen nur locker aufgehäuft. Daher verändert sich die äußere Gestalt größerer Sandanhäufungen in der Natur permanent.

Choreografierte Tanzbewegungen sind festgelegte Bewegungsabfolgen, die, um sie abrufbar zu machen und wiederholen zu können, von den Tänzer*innen und Performer*innen im Vorhinein auswendig gelernt wurden. Die Bewegungen visualisieren sich im Moment des Geschehens, sie sind immer gerade im Begriff, sich zu ereignen. Etwas bis zu dem Zeitpunkt des Sich-Ereignens Unsichtbares wird sichtbar, hörbar und fühlbar als Körper und als Gedankenbild.

Die vorliegende ästhetische Untersuchung geht der Frage nach, ob es innerhalb gesetzter choreografischer Strukturen die Möglichkeit gibt, Freiräume zu schaffen, in denen nicht-inszenierte Bewegungen auftauchen können. Ist es möglich, Choreografie auch als Anleitung zum Ereignis zu denken und somit den Widerspruch, der in der Wiederholbarkeit der Choreografie und der Singularität des Ereignisses besteht, zu überbrücken? Kann innerhalb einer choreografischen, kontinuierlichen Struktur die Anlage zur Diskontinuität geschaffen werden?¹

¹ Die hier präsentierte Fragestellung wird ausführlich in meinem künstlerisch-theoretischen Promotionsvorhaben untersucht. So ist eine theoretisch-performative Auseinan-

Ereignis und Bewegung

Für die grundlegenden Ausführungen zum *Ereignis* dient der von Dieter Mersch in »Ereignis und Aura« (Mersch 2002) geprägte Begriff des Ereignisses. Mersch unterscheidet zwischen einem (Kunst-)Werk und Kunst mit Ereignischarakter. Ein Werk besitzt eine klare Form und einen Inhalt, auf den es sich bezieht. Dahingegen findet ein Ereignis statt und ist im Begriff, sich zu vollziehen. Es ist, um Sichtbarkeit zu erlangen, an seinen eigenen Vollzug gekoppelt und besitzt daher eine performative Ebene. Zudem vollzieht es sich immer wieder neu, ist somit singulär, spontan, unmittelbar und unwiederholbar.

Die körperliche Bewegung und das Ereignis unterliegen ähnlichen qualitativen Merkmalen, die ihnen teilweise bereits durch ihre spezifische Beschaffenheit gegeben sind: Beide werden von einem Moment des Flüchtigen belebt, der durch ihre Immaterialität bedingt ist. Sie geschehen im Hier und Jetzt. Ihre spezifische Relevanz besteht in ihrer aktuellen Präsenz, in der Tatsache, dass sie sich vollziehen.

Sand bietet einen instabilen Untergrund, der das Gehen erschwert. Da Sandkörner nicht kompakt zueinander gelagert sind, entsteht eine Schicht, die beim Auftreten ins Rutschen gerät. Die Festigkeit des Untergrunds ist nicht richtig einzuschätzen und der Tritt verfehlt oftmals das Ziel: Es ist nicht vorhersehbar, wie sehr wir einsinken werden. Trockener Sand verdichtet sich unter unseren Füßen, lässt unsere Schritte unter Umständen weiter rutschen als dies eventuell geplant war, aber er bildet nach dem Verfestigen genug Widerstand, so dass wir uns abdrücken können. Ist Wasser in den Zwischenräumen der Sandkörner angelagert, entsteht das Phänomen des Treibsands. Durch das Wasser verlieren die Sandkörner, sobald Gewicht auf sie gelagert wird, den Kontakt zueinander und lassen Gegenstände einsinken. Allerdings nur soweit, bis der Kontakt zwischen den Körnern wiederhergestellt ist.² Das Phänomen ist in geringem Ausmaß erfahrbar, wenn man barfuß am Strand steht, die Füße von den Wellen umspült. Was gerade

dersetzung mit dem Modus des Ereignisses in der Bewegung entstanden. Der Aspekt der Langsamkeit und des Flusses in der Bewegung ist einer von fünf Bereichen.

2 Vgl. hierzu: <https://www.planet-wissen.de/technik/werkstoffe/sand/pwietreibsandgefahrendersandgrube100.html> [online] [15.1.2020]

noch einen festen Untergrund bildet, fließt im nächsten Moment unter den Füßen weg: man sinkt weiter in den Boden ein.

Setzung von Bewegung

Die vorliegenden Untersuchungen bewegen sich an der Schnittstelle zwischen Choreografie und Improvisation. Choreografie, als Kompositionsprinzip verstanden, formt und gliedert Bewegung in Zeit und Raum (Sigmund 2007). Die Reihenfolge von Bewegungen wird festgehalten und erhält physische Realität, die u.a. Figuren, räumliche Anordnungen, Formationen und Rhythmus erscheinen lassen. Die vielfache Verwendung von Improvisationen unterschiedlichster Art im Tanz hingegen haben alle gemein, dass die körperliche Bewegung in dem Moment, in dem sie sichtbar wird, erst erschaffen wird. Die Bewegungen werden im Moment ihres Vollzugs zum ersten Mal ausgeführt, denn »das Besondere und das Schöpferische der Improvisation liegt in der Hervorbringung von ungeplanter, überraschender, ›andersartiger‹ Bewegung.« (Lampert 2007: 16)

Der Begriff der Setzung innerhalb der Choreografie bezieht sich auf die Festlegung einer Bewegungsidee, bzw. einer sich stets verändernden Improvisation. Das Bewegungsmaterial ist von da an wiederholbar, da die Reihenfolge einprägnis und somit abrufbar gemacht wird. Der Moment des Setzens in der choreografischen Arbeit kann als Wendepunkt bezeichnet werden, an dem sich eine Bewegung in die Rahmung anderer begibt, ihre Form definiert und ihr Erscheinungsbild fixiert wird. In der Choreografie kann das gesetzte Gefüge räumliche Präsenz erlangen. Der Begriff der Setzung konzentriert sich auf den entscheidenden Unterschied zwischen Choreografie und Improvisation, der das Ereignis mit der Choreografie unvereinbar zu machen scheint.

Durch das Rutschen des Sandes und die unebene Oberfläche ermüdet der Körper beim Gehen auf Sand schneller, ähnlich dem Gehen auf unebenen Waldboden. Der Körper gleicht unentwegt aus, was das Gehirn zuvor berechnet hat. Der Abstand eines Schritts zum nächsten fällt durch den rutschenden Sand anders aus als erwartet. Die Bewegung ist nicht exakt vorhersehbar, sondern gerät mal größer, mal tiefer. Sobald wir festen Boden unter den Füßen haben, finden wir unseren Halt zurück und stapfen weiter. Sand ist nachgiebig, eine Qualität, die uns im Alltag auf der Straße nur sel-

ten begegnet, uns meist sogar aus der Bahn wirft. Sand überträgt das ihm innewohnende Bewegungsereignis auf den Körper, der sich auf ihm bewegt.

»Und in welcher Weise wäre dann das Paradox des (absichtlichen) Vergessens der im Gedächtnis bewahrten Bewegungsmuster aller Art zu lösen?«, fragt Gabriele Brandstetter in Bezug auf tänzerische Improvisationen (Brandstetter 2000: 126). In der ästhetischen Untersuchung zum Ereignis in der Bewegung geht es nicht so sehr um ein absichtliches Vergessen, als um ein Aufweichen der Erinnerung an routinierte und bereits bekannte Bewegungsbahnen. Wie können gelernte und geübte Bewegungsabläufe Freiraum für spontane und unmittelbare Bewegungen erlauben? Ist es Performer*innen möglich, innerhalb des inszenierten Rahmens Lücken und Spalten zu erhaschen, die Raum für Unmittelbares ermöglichen? Wie bleibt Bewegung auch bei wiederholtem Ausführen interessant?

Inszenierte Langsamkeit

Zwei Sandhügel sind nebeneinander auf der Bühne aufgehäuft³. Zwischen ihnen ist ein circa 20 cm breiter Freiraum. Die Hügel laufen spitz nach oben zu und bilden zwei Kegel, die schwach vom Licht angeleuchtet sind. Zunächst geschieht ein paar Minuten vermeintlich nichts. Dann, allmählich, scheint es Bewegung im oberen Drittel der Hügel zu geben. An den Spitzen erscheinen kleine längliche Risse, stellenweise klafft eine etwas breitere Falte auf. Eine Sandscholle löst sich und rutscht ein paar Zentimeter weiter runter, bevor sie zum Stillstand kommt. Der obere Teil der Hügel hebt sich langsam hoch. Dort, wo der Sand wegrutscht, tut sich eine dunkle Spalte auf. Das Beobachten der allmählichen Bewegung im Sand versetzt die Zuschauer in einen meditativen Zustand. Sie zoomen ein auf die minimalen Veränderungen, verlieren dabei den Blick auf das Gesamtbild. Dadurch kann ihnen entgehen, dass zwei Körper unter den Hügeln erkennbar werden. Wenn die Körper sich von den Schienbeinen erheben und auf die Füße stellen, sind sie offensichtlich als Ursache für die Bewegung des Sandes auszumachen.

Die beiden Körper bewegen sich sehr langsam. Die Bewegungen werden weich und fließend ausgeführt, Veränderungen geschehen geradezu un-

3 Die Sandhügel sind der Beginn des 45-minütigen Bühnenstücks *tulommelom*, das die ersten Experimente des Promotionsvorhabens zeigte. S. unter <https://vimeo.com/113847991>

merklich. Die Rücken zum Publikum gewandt, erheben sie sich von einer zusammengekauerten Position auf die Füße, so dass sie mit gestreckten Beinen, aber immer noch gebeugtem Oberkörper, zum Stehen kommen. Ab und zu wird ein Bein tastend aus dem Sand herausgestreckt. Der obere Teil des Sandhügels bleibt teilweise auf den Rücken liegen, der restliche Sand bildet einen Kreis um die Füße. Durch vorsichtiges Beugen und Strecken der Beine fällt immer mal wieder Sand an den Körperseiten hinunter. Allmählich drehen sich die beiden Körper nacheinander nach vorne. Der Oberkörper bleibt vornübergebeugt. Die Gesichter sind weitestgehend nicht erkennbar. Durch Hin- und Herdrehen des Rückens und dem Strecken und Biegen der Wirbelsäule rutscht immer mehr Sand herunter. Erst als nach einem kurzen Aufrichten beide Tänzerinnen den Oberkörper nach vorne gebeugt hängen lassen, lösen sich die meisten Sandkörner. Ein letzter Rest bleibt am Stoff der Kleidung hängen und verweilt entgegen der Schwerkraft auf den Rücken.

Das Aufstehen der zwei Körper ist bis ins kleinste Detail choreografiert. Der einzige Freiraum, der den Tänzerinnen bleibt, liegt in der Dauer der Ausführung, da sie zwar Zeitangaben für jeden Abschnitt der Bewegungsfolge haben, aber diese nach ihrem eigenen Zeitempfinden umsetzen. Zudem haben sie bestimmte Eckpunkte innerhalb der Choreografie, an denen sie aufeinander warten müssen. So sind sie neben ihrem eigenen Zeitgefühl auf die Bewegungen der Partnerin angewiesen. Dieser recht eng gesteckte Bewegungsrahmen erlaubt zwar eine durchaus persönliche Prägung der Tänzerinnen, nicht aber ein aus der Rolle tanzen mittels neuen Materials.

Langsames Ereignen

Da beim Aufstehen der beiden Körper keine auffällige Veränderung des Bewegungsflusses vorliegt, bestimmt die Gleichmäßigkeit und Monotonie das Zeitempfinden der Betrachtung. Die Bewegungen werden langsam und fließend ausgeführt, daher ist das Ereignis keines, das sofort ins Auge springt.

Wo genau ereignet sich hier etwas, bzw. was geschieht, wenn sich etwas ereignet? Slavoj Žižek beschreibt das wahrnehmbare Ereignis als eine Abweichung vom dem, was wir bisher aufnehmen. »Event is [...] a change of the very frame through which we perceive the world and engage in it.« (Žižek 2014: 10) Ereignisse sind demnach wahrnehmbar durch ihre Abweichung von den Rahmenbedingungen, bzw. der Norm. Damit sie in ihrer Sponta-

neität, Unmittelbarkeit und Unvorhersehbarkeit erfahrbar werden, muss eine Veränderung zu den vorherrschenden Bewegungsqualitäten stattfinden. Befindet sich die Bewegung in einem langsamen Fluss, wird ein Bruch des behäbigen Tempos bereits durch eine ein wenig schnellere Dynamik, eine Verzögerung oder ein Auslassen der zu erwartenden Bewegung spürbar. Nur weil der Körper keine absichtlich plötzlichen Bewegungen ausführt, bzw. die Augen keinen spezifischen Bruch oder eine bestimmte Veränderung erkennen, bedeutet nicht, dass es nicht unzählige Brüche und Falten gibt. Sie geschehen andauernd. Der Fluss der Bewegung ist lediglich visuell stärker wahrnehmbar. Diese Falten, die sich eröffnen, trennen ein Davor in der Bewegung von einem Danach. Sie unterteilen den Fluss des Geschehens in Segmente, durch die Lücken spürbar werden, auch wenn keine auffälligen Veränderungen vorliegen. Immer, wenn sich etwas ereignet, gibt es Bewegungen, die dazu geführt haben, dass sich etwas überhaupt ereignen kann. Ebenso zieht alles, was sich ereignet, weitere Bewegungen nach sich. Die langsamen, verhaltenen körperlichen Bewegungen unter dem Sandhügel rufen eine breite Palette an Bewegungen hervor: der Sand rieselt, rollt, fällt und zerklüftet sich. Dies kann ganz langsam und allmählich geschehen oder, im Falle einer größeren Scholle, die sich löst, klatscht diese schnell zu Boden. In den Lücken, Falten und Spalten, die der Sand auf den Körpern zeichnet, stellt sich bildlich das Ereignis dar: etwas tut sich auf, ein Bruch zeigt sich, der Fluss wird unterbrochen und das Vorher stimmt nicht mehr mit dem Nachher überein.

Das langsame Bewegen kann zur Auflösung der Erinnerung und/oder Kontrolle von eingeschliffenen Bewegungsmustern führen. Ausschlaggebend dafür, dass sich etwas ereignen kann, sind hier die bedachtsam ausgeführten fließenden Bewegungen. Sie sind gerade zu Anfang so langsam, dass die Zuschauenden erstmal nicht sehen, dass etwas geschieht. Durch das Betrachten von etwas, bei dem scheinbar nichts geschieht, kann sich Monotonie, gar Langeweile einstellen. In dem Fall kommen die Zuschauer nicht in den Genuss eines meditativen Zustands, sondern fühlen sich unterfordert. Ausgehaltene Langeweile bietet aber auch einen Nährboden, körperliches Empfinden zu schärfen: Gerade weil so lange nichts geschieht, kann sich die Plötzlichkeit eines Ereignisses auch durch eher unauffällige Begebenheiten einstellen.

Was sich ereignet

Welche Veränderungen die Tänzer*innen als Ereignis spüren, bzw. das Auge der Zuschauenden als solches wahrnimmt, hängt von einer Vielzahl von Einflüssen ab. Bei ersteren ist es u.a. abhängig von der Art des Trainings, von der Herangehensweise Bewegung zu memorieren und auszuführen, natürlich auch von persönlichen Schwächen und Stärken. Allein aufgrund der Schwerkraft ist es auch für einen trainierten Körper mit Anstrengungen verbunden, etwas langsam und zur gleichen Zeit kontinuierlich auszuführen. Auch wenn es nach außen nicht sichtbar wird, gibt es immer Stellen, an denen die Muskeln sehr angespannt sind, um das Gleichgewicht zu halten, und in der Folge davon bewegen Körperteile sich ungeschmeidig. Für die Zuschauenden ist das, was auffällt, abhängig von der Auffassungsgabe, den Sehgewohnheiten, der Geduld und nicht zuletzt persönlichen Vorlieben. Ereignet sich etwas für mich selbst, kann es sein, dass andere es kaum oder gar nicht bemerken. Welche Bewegungsveränderung innerhalb der Bewegungen für mich das Ereignis als solches bildet, entscheidet meine körperliche Wahrnehmung und Sehgewohnheit mehr als die Bewegung selbst.

Das Ereignis ist hier nichts, was plötzlich auftritt, im Gegenteil, es schleicht sich innerhalb des Bewegungsflusses unauffällig ein. In dem Moment, in dem wir es wahrnehmen, ist nicht mehr genau zu klären, ob es bereits ein paar Sekunden vorher stattgefunden hat, es bereits beendet ist oder wir uns noch mittendrin befinden. Die Grenzen von Anfang und Ende des Ereignisses verschwimmen, gleichsam dem Anfang und Ende einer einzelnen Bewegung.

Was ausgelöst wird ist nicht berechenbar. Es lässt sich vorausschauend sagen, dass der Sand herunterrollen wird und von den Körpern gleitet, auf welche Weise dies geschieht und wo sich Risse und Falten auftun, ist ungewiss. Ebenso ist nicht vorhersehbar, wann sich das Geheimnis für die Zuschauenden entblößen wird. Trotz ähnlicher Bewegungen fällt der Sand auf unterschiedlichen Wegen von den Körpern herunter. Die Allgegenwart der Gravitation zeigt im Rieseln der Sandkörner ihre ständige Präsenz. Sie kann auch als fortwährendes Nach-unten-Strömen empfunden werden, dem wir normalerweise Widerstand leisten. Das Fließen nach unten kann durch innerliche und äußerliche Einflüsse unterbrochen werden: immer dann, wenn sich etwas ereignet.

Innerhalb des ruhigen Bewegungsflusses fallen plötzlich Bewegungen auf, die anders sind. Sei es durch einen Tempounterschied, ein Abweichen von der Partnerin, einem Ruckeln im Kontinuierlichen, letztlich jedes Nicht-Übereinstimmen mit einer gewissen Erwartungshaltung. Trotz gesetztem Bewegungsmaterial ergeben sich natürliche Unterschiede in der Ausführung. Es ist nicht vorhersehbar, wann die Performerinnen beginnen aufzustehen, wie sie das Gewicht von einem Bein auf das andere verlagern, inwiefern anatomische Einflüsse wie die Länge der Wirbelsäule und die Flexibilität des Hüftgelenks mitwirken. Jede Tänzerin hat ihre eigene Herangehensweise und so ereignen sich neben der vorgesehenen Choreografie immer auch Bewegungen, die die Wesenhaftigkeit der Person zum Vorschein bringen. Das Sichtbarwerden von diesen Bewegungsereignissen zeigt nicht nur, dass durchaus zu provozieren ist, dass sich etwas ereignet; es offenbart auch Bewegungsqualitäten, die nicht im Zuge eines Stücks gelernt wurden, sondern etwas der Person Eigenes offenbaren.

Literatur

- Brandstetter, Gabriele (2000): Choreographie als Grab-mal: das Gedächtnis von Bewegung, in: Gabriele Brandstetter/Hortensia Völckers (Hg.), *Remembering The Body*, Ostfildern-Ruit: Cantz, S. 102-134.
- Lampert, Friederike (2007): *Tanzimprovisation: Geschichte – Theorie – Verfahren – Vermittlung*. Bielefeld: transcript.
- Mersch, Dieter (2002): *Ereignis und Aura – Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Siegmund, Gerald (2007): Konzept ohne Tanz – Nachdenken über Choreografie und Körper, in: Reto Clavadetscher/Claudia Rosiny (Hg.), *Zeitgenössischer Tanz – Körper-Konzepte – Kulturen*. Bielefeld: transcript, S. 44-59.
- Žižek, Slavoj (2014): *Event – Philosophy in Transit*, London: Penguin Books, [online] <https://www.planet-wissen.de/technik/werkstoffe/sand/pwiewtreibsandgefahrenindersandgrube100.html> [15.4.2020]

Fallen Fühlen

Emergenz, Vitalität und Latenz des Nicht-Menschlichen in Nick Steurs *A Piece of 2*

Jan-Tage Kühling

Sinne des Nicht-Menschlichen: *A Piece of 2*

Der im Rahmen des Anthropozän-Konzept bestimmte tiefgreifende Einfluss der menschlichen Spezies auf das Erdsystem und ihre Anerkennung als »geologische Kraft« (Crutzen/Stroemer 2002) führt zur Einsicht, gerade dem Nicht-Menschlichen – nicht-menschlichen Tieren, Pflanzen, Materie – eine verstärkte Aufmerksamkeit zukommen zu lassen (Latour 2017; Haraway 2016). Relevante Fragen betreffen hierbei die Weise, auf welche das Nicht-Menschliche aktiven Einfluss auf die Konstruktion unserer Welt hat, wie wir nicht-menschliche Handlungsmacht wahrnehmen und welche Bedeutung wir dieser zuschreiben. Es sind Fragen der Ontologie, der Epistemologie und der Ästhetik – des Sinns und der Sinne.

Ich möchte dies im Folgenden in nuce an der Arbeit *A Piece of 2* des belgischen Performancekünstlers Nick Steur ausführen – einer Performance, die sich für eine solche Diskussion eignet, gerade weil sie die Problematik aufgrund ihrer Einfachheit wie in einer Laborsituation verdichtet: Bei der Performance, deren Zeuge ich während des Theaterfestivals Basel vom 29.08.-02.09.2018 sein durfte¹, werden zwei menschengroße Felsbrocken im Stadtraum aufgestellt. Mithilfe von Metallrohren errichtet Steur ein pyramidales Gerüst und setzt die beiden Felsen mit einem Kettenzug aufeinander

¹ Die folgenden Überlegungen beruhen auf diesem Erlebnis sowie auf der Videodokumentation der Performance, abrufbar unter: https://www.youtube.com/watch?v=1Cgt-b2_Rzk [Zugriff: 12.01.2020]

in ein labiles Gleichgewicht. Die Balance löst sich entweder von alleine – so beispielsweise durch einen plötzlichen Windstoß – oder aber wird von Steuer selbst durch einen Hebel aufgehoben – der Fels fällt zu Boden. Diese Handlung wird über die gesamte Dauer der Performance – 7 Tage, jeweils 7 h am Tag – wiederholt. Wie lässt sich die Beziehung von Steuer und den Felsen beschreiben? Artikuliert sich hier nicht-menschliche Handlungsmacht, wenn ja, wie nehmen wir diese wahr? Welche (ästhetischen) Sinnpotenziale entstehen zwischen der Spannung von (nicht-)menschlicher Artikulation und ihrer (nur-)menschlichen Perzeption?

Diesen Fragen möchte ich mich über drei methodologisch differente Durchgänge durch die Materie der Performance – die Felsen, ihre Beziehung zu Steuer sowie zum Publikum – nähern: Über eine Theorie einer performativen Emergenz von Materie, über den Ansatz des »vibrant Materialism« in der Prägung von Jane Bennet (2010: XV-XIX) sowie schließlich über Theorien der Latenz, die ich hier kinästhetisch wenden möchte. Damit möchte ich weniger auf die Möglichkeit, denn auf das Erfordernis eines interdisziplinären Ansatzes hinweisen; denn analog zur Hinterfragung der Grenzen des (nicht-) Menschlichen im Anthropozän lässt sich insbesondere im Tanz ein Spiel um die Grenzen der Disziplin und der Institution beobachten (Brandstetter/Hartung 2017; Brandstetter/Klein 2013). Damit soll jedoch nicht nur auf die Wechselwirkungen zwischen den Disziplinen und Methoden hingewiesen werden; vielmehr möchte ich fragen, welche Potenziale ein dezidiert tanzwissenschaftliches, also bewegungsorientiertes Wissen für Diskurse um das Nicht-Menschliche und das Anthropozän birgt.

Emergenz

Die Transposition der Felsen, ihr Transport aus einem Steinbruch und ihre Übersetzung auf die Straßen Basels, verweist auf die topologischen Markierungen, die den (Stadt-)Raum prägen (Wihstutz 2012; Cartiere/Zebracki 2015). Allein die Präsenz der Felsen auf den Straßen Basels verlangt eine andere, eine nicht-alltägliche Weise der Aufmerksamkeit, die nicht nur der Massivität der Felsen, sondern ebenso ihrer De- und Rekontextualisierung im Rahmen der Performance über den Begriff der Emergenz Rechnung trägt. Das Spiel um Bedeutungsgenerierung, eine Emergenz, die keine »nachvollziehbare Begründung oder eine spezifische Motivation angeben ließe« (Fischer-Lichte

2004: 243) – führe dazu, dass emergente Phänomene sich aus narrativen und handlungslogischen Zusammenhängen lösen – sie werden desemantisiert und werden in ihrer Materialität selbst wahrgenommen. Sie haben selbstreferenziellen Charakter – in der Emergenz fällt die Materialität mit ihrer Signifikanz zusammen, ist gleichzeitig Signifikant wie Signifikat (2004: 245). Diese Selbstreferenzialität charakterisiert sich im Kontext einer performativen *Ästhetik* jedoch nicht als eine bloß in sich gekehrte Referenzialität von Materialität, sondern als affizierende Struktur: Das dergestalt emergente Phänomen tritt in einer bestimmten Weise in seinem phänomenalen Sein hervor und macht sich dadurch »besonders« bemerkbar und affiziert den Zuschauenden, wie Fischer-Lichte am Beispiel des faszinierenden Farbenspiels des Rot der regennaßen Fußgängerampel konkretisiert (2004).

Im Falle Steurs ist es nicht nur die Transposition der Felsen selbst, sondern auch die spezifische Lautlichkeit und Rhythmizität, die Steurs Umgang mit dieser Materialität eigen ist. Der Rhythmus der Handlungen von *A Piece of 2* ist nicht nur entscheidend für das Verständnis der globalen Struktur der Performance als Struktur, die Materialität, Räumlichkeit und Lautlichkeit zwischen Bühne und Publikum zueinander organisiert (Fischer-Lichte 2005), sondern ist ebenso konstitutiv für die Emergenz der spezifischen Materialität der Dinge: *A Piece of 2* ist geprägt durch Wiederholungen des Auf- und Abbaus der balancierenden Felsen sowie durch visuelle und akustische Eigenrhythmen, die aus der Arbeit Steurs an und mit den Felsen sowie den Eisenstangen, den Ketten usw. resultieren: Bereitet Steur die Rollen für den Transport der Felsen vor, so produziert das Legen der Eisenrohre auf den Asphalt ein hohes metallisches Stakkato; verschiebt er den Felsen auf den Rollen hin zu seinem Bestimmungsort im Zentrum der Pyramide, so fällt der basslastige Klang des Granits auf, sobald sich dieser beim Rollen in die Straße bohrt. Hebt Steur den Felsen wiederum durch Ziehen an den Ketten an, so kontrastiert das langsame Heben des Felsen nicht nur mit Steurs zügigen Bewegungen, sondern außerdem mit dem langgezogenen und gleichmäßigen Surren und Rattern der Ketten. Gelingt die Balance eines Felsen auf einem anderen, so überrascht nicht nur die offensichtliche Bewegungslosigkeit der labilen Skulptur, sondern insbesondere die Stille, die das Aufstellen und die Balance des einen Felsens auf dem anderen begleitet, und die so lange hält, bis der Felsen sei es durch Fremdwirkung, sei es durch Steur, mit einem gewaltigen Krach auf den Boden fällt.

Es wird hier ein Mehrwert offenbar, der die haptische, klangliche sowie kinästhetische Erfahrung der einzelnen Elemente – die Rohre, die Ketten, die Felsen – aus ihrer Verortung im kausal-logischen Ablauf der Performance löst und in ihrer materiellen Eigenart als ästhetische erscheinen lässt: Das Geräusch der fallenden Rohre vermittelt nicht nur einen Eindruck der Härte, sondern auch der Sprödeheit sowie der Kälte der Eisenrohre; das bassige Scharren und Kratzen des Felsens auf dem Asphalt die Rauheit wie auch die Schwere der Felsen. Die Stille in der Balance zeitigt nicht nur eine Abwesenheit anderer Geräusche, sondern korrespondiert auch mit dem Inne- und Festhalten einer bestimmten Bewegungsenergie. Schließlich ist der Krach des Aufpralls des fallenden Felsen auf dem Asphalt nicht einfach Teil der Handlungslogik der Performance, sondern stellt ein akustisch sowie leiblich spürbares Ereignis dar.

Vitalität

Doch die Emergenz der nicht-menschlichen Elemente dieser Performance erlaubt es auch, die Handlungslogik der Performance selbst »aus der Perspektive« der Dinge zu betrachten: Denn insofern Steur die Felsen schiebt, rollt, zieht, stellt, so geben diese nach, bieten Ansatz und bieten Widerstand; bestätigen und erfüllen erst das reziproke Arrangement, lassen sich rollen, schieben, ziehen, aufstellen – und fallen schließlich in dem Moment, in dem sie der Schwerkraft, den Kräften des Windes oder auch Steurs ausgeliefert sind. Die sich performativ artikulierende Kraft übersteigt die von Fischer-Lichte beschriebene Tatsache, dass Materialität in einer performativ verstandenen Ästhetik sich als selbstreferenzielle und in ihrem phänomenalen Sein wahrzunehmende zeigt: Die »menschengroßen« Felsen zeigen sich als Widersacher und gleichzeitig als aktive Partner in Steurs Performance. Sie manifestieren eine »thing-power« (Bennett 2010: 1-19), eine Wirkkategorie, die sich als Widerstand – als »negative power or recalcitrance« (2010: 1) – wie auch als selbstständig aktive, vitale Kraft zeigt, die in einem Verbund mit menschlichen Körpern einen materiellen Objektstatus transzendiert.² Ma-

2 Bennett schreibt: »By ›vitality‹ I mean the capacity of things – edibles, commodities, storms, metals – not only to impede or block the will and designs of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own.« (2010: VIII)

terie ist weder »stumm«, noch bildet »das Objekt« eine homogene Einheit; stattdessen handelt es sich um materielle Verbindungen und Assemblagen divergierender Elemente, die eine je eigene – vom Menschen verschiedene – materielle »Eigenzeit« besetzen (2010: 58/59; sowie: Gould 1987; Chakrabarty 2009). *A Piece of 2* kommentiert in der repetitiven und durativen Rahmung nicht nur die Divergenz von menschlicher und mineralischer Zeitlichkeit, Materialität und Widerstandskraft, sondern exemplifiziert ebenso die multiplen Bezugnahmen und Relationen zwischen Stein und den Felsen – Steurs Performance ist eine Auseinandersetzung mit singulären Felsen. Es ist keine bloß instrumentelle Manipulation von »stummer Materie«, sondern das spezifische – spekulativ gesprochen: beidseitige – Wahrnehmen und Wirken aufeinander. Steurs Aufmerksamkeit ist auf den Felsen bezogen, auf seine Form, sein Volumen, seine Haptik, ja selbst auf das, was »im Stein« passiert:

I can see its sharpness I can feel its weight. I can feel its tipping point and admire its stillness. I can never be as silent. I can imagine this rock sees more than I ever can, for it is mostly motionless. It could experience this world. I cannot enter its door. I cannot go inside. The rock doesn't experience an inside or outside and therefore it does not really need a door. It doesn't need to exclude me. I can turn it around, observe it from all angles and imagine the centre of gravity, all the theoretical lines going through its heart I mean its centre. (Steur 2020)

Anstatt einen instrumentellen Zugriff auf Materie über ihre Verschlussenheit und Verfügbarkeit zu begründen (Heidegger 1983; Agamben 2003) konstruiert Steur eine *Hinwendung* zum Stein aus der Negativität heraus: Felsen haben für ihn weder innen noch außen, daher sind sie weder offen noch verschlossen – sie können Steur nicht »einladen«. Doch eben dies ist auch der Grund, warum sie ihn nicht »ausschließen« müssen, sich ihm als mehrdimensionaler Raum darbieten können, den er zwar nicht ergründen, jedoch sinnlich erfahren kann. Die Felsen werden von Steur nicht einfach manipuliert – sie zeigen sich als leibliche, als widerständige, als aktive Partner, deren spezifische Materialität und Zeitlichkeit Steurs Körperlichkeit herausfordert und bewegt: *A Piece of 2*, das sind nicht nur die beiden aufeinander stehenden Felsen – das ist auch ein Duett für menschliche und nicht-menschliche Akteure: für Felsen und Steur.

Latenz

Doch mehr noch: Steurs sinnliche Erfahrung – die Berührung, die Beobachtung – erlaubt für ein Imaginieren, das mehr ist als ein bloßes »Ausdenken« und weniger einen bildlichen Sinn bedient, denn eine Kinästhesie; der Masseschwerpunkt der Felsen wird für Steur Ergebnis kinästhetischer Imagination, einer erweiterten Wahrnehmung, und stellt nicht wie in der Physik eine bloße Reduktion eines komplexen Körpers auf einen Punkt der größten Dichte dar. Der Masseschwerpunkt ist, bezogen auf die performative Anordnung, ein innerer materieller Sinn, der nicht offen zutage tritt, der aber bestimmte Bewegungen und bestimmte Körperverhältnisse (un)möglich macht – so schließlich die Balance der zwei Felsen aufeinander. Insofern die Körper der Felsen weder auf einen instrumentellen Objektbezug, noch auf einen physikalischen Massebegriff reduziert werden können, liegt es nahe, auch die Balance nicht als bloßes »Aufeinanderstellen« der Felsen zu begreifen, sondern über ihre kinästhetische Relationalität zu denken. Über die Balance im Tanz nun schreibt Susan Jones:

The musculature remains alert, in readiness to move; energy spirals through the body even as it alights on the perfect stillness of a moment. This moment is full of potential, where the possibility of movement fills the stillness, the mind reaching within, toward, and beyond an apparently temporal confinement of the body. (Jones 2009: 35 f)

Im Körper wird der Gegensatz zwischen Bewegung und Ruhe, zwischen Bewegtheit und Stasis nicht aufgehoben, aber doch in ein – wortwörtlich – »schwebendes Verhältnis« gesetzt. Die Balance zeigt sich als eine dynamische Körperbeziehung, als ein Zustand der (An-)Spannung, in dem die dabei wirkenden Kräfteverhältnisse nicht in der Körpermasse gebunden sind, sondern aus dieser auch heraus wirken. Als Praxis beruht sie auf einer konstanten Aktualisierung der Beziehung zwischen den einzelnen Elementen der Körper, die die Balance bilden. So auch bei Steur: Um zu einer Balance zu finden, muss der Masseschwerpunkt der Steine mit allen anderen Elementen und Faktoren abgeglichen, ja harmonisiert werden. Steur schreibt: »Performing this piece connects me again with my body that in turn connects with the elements around it. Now it's a continuous game trying to find that flow between myself, stone, steel, people...« (Steur 2020: o.S.). Die

Balance ist auch hier keine Form von Stabilität, sondern ein fortwährendes Spiel mit der Bewegtheit, die als »aufeinander bezogene« verstanden werden muss. »It is all about finding balance between your own force of will, and that of the stone« (2020: o.S.). Das Gleichgewicht ist kein Signum, die den Felsen als physikalische inneliegt, keine ideale Linie, die – einmal gefunden – wie mathematisch berechnet werden kann. Stattdessen ist sie Abbild eines Prozesses zwischen den Felsen und Steuer, Ergebnis eines Prozesses der körperlichen Annäherung, der sinnlichen Erfahrung sowie der kinästhetischen Imagination. Um den Moment zu erfühlen, in dem die Felsen ihr Gleichgewicht verlieren und fallen würden/werden, muss Steuer zuerst den Moment erspüren, in dem die zwischen Stein und ihm verlaufende Balance gestört wird. Entscheidend für die Performance sind weniger die den Felsen inneliegenden physikalischen Eigenschaften, als die Relationen, die zwischen Steuer und seinen Partnern – den Felsen – aufgebaut werden. Die Balance bleibt der Beziehung zwischen den Felsen und Steuer als eigener Sinn eingeschrieben.

Doch in den in Balance stehenden Felsen wird noch etwas Anderes offenbar: Weder stehen, noch fallen sie. Weder werden sie gehalten, noch geschoben. Es wirken keine offensichtlichen äußeren Kräfte auf sie. Und dennoch ist ihre Positionalität kritisch – denn in Abhängigkeit von der Temperatur, der Feuchtigkeit, der Windstärke, ja des Materials des Felsen selbst, ist der Fels durchdrungen von Spannungen und Bewegungen, die sich auf die Balance auswirken als Zustand größtmöglicher Energiedichte: Die Balance bedeutet ein immerwährendes Austarieren von Kräften. Weder stehend noch fallend besetzt der Fels einen Zustand, der als kinästhetischer von einer Unentscheidbarkeit, ja von einer Verborgenheit begründet ist: Eine Dehnung der Zeit des Kippmoments, ein Innehalten jeder gerichteten Bewegung. Der balancierende Fels zeugt von einem Zustand größtmöglicher Potenzialität, einem Zustand, der ein noch uneingelöstes Versprechen der physischen Kraft dieses Körpers bedeutet. Denn dieser Zustand der Potenzialität ist – ebenso wie der in der Balance verharrende Ballettkörper – keine Auflösung einer Energie, denn ihre latente Offenbarung. Mit dem Begriff der Latenz wiederum eröffnet sich hier das Feld einer Ästhetik, die die Rhetorik mit der Physik verbinden (Haverkamp 2002), und die schon im Oxymoron der in der scheinbaren Leichtigkeit der in Balance stehenden Felsen enthalten ist.

Wird die Materialität des Felsen als »Schwere« in ästhetischer Emergenz und in der Theorie einer vitalistischen Materialität als Widerstand erfahrbar,

so wird jene in der Balance nicht transzendiert, doch wortwörtlich aufgehoben, wird als Latenz spürbar. »To become motionless or immobile, as from surprise or attentiveness« schreibt Steur (2020: o.S.), und wir fügen hinzu: der Moment der größtmöglichen Aufmerksamkeit oder Überraschung ist eben kein Zustand der Immobilität, sondern der Gespanntheit; als würde etwas lauern, eine Kraft, die nicht gewusst, nicht bestätigt, aber doch gefühlt wird. Schreibt Paul Virilio, »wir können die Welt nicht anders sehen, denn als Fall in die Welt« (Virilio 1994: 46), dann möchte ich mit ihm und gleichzeitig gegen ihn, die »Schwerkraft« – als schwere »Kraft« – nicht als die »Realität« des Falls begreifen, nicht als eine unmittelbar spürbare physikalische Kraft. Sondern, umgekehrt: als eine Kraft, die sich als latente zeigt, als hintergründige zwischen Physik und Ästhetik, zwischen den Dingen und ihrer Wahrnehmung. Für Steur heißt das: Die Zuschauenden fühlen die Steine fallen, fühlen ihre Kraft, ihre Energie – nicht jedoch im Fall selbst, sondern eben noch vor dem Fall – in der Latenz der Balance – und nur dort.

Literatur

- Agamben, Giorgio (2003): *Das Offene: der Mensch und das Tier*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press.
- Brandstetter, Gabriele/Klein, Gabriele (Hg.) (2013): *Dance [and] Theory*, Bielefeld: transcript.
- Brandstetter, Gabriele/Hartung Holger (Hg.) (2017): *Moving (Across) Borders Performing Translation, Intervention, Participation*, Bielefeld: transcript.
- Cartiere, Cameron/Zebracki, Martin (Hg.) (2015): *The Everyday Practice of Public Art: Art, Space, and Social Inclusion*, London & New York: Routledge.
- Chakrabarty, Dipesh (2009): The Climate of History: Four Theses, in: *Critical Inquiry*, H. 352, S. 197-222.
- Crutzen, Paul J./Stroemer, Eugene F. (2002): Geology of Mankind, in: *Nature*, H. 415, S. 23.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Fischer-Lichte, Erika (2005): Rhythmus als Organisationsprinzip von Aufführungen, in: Christa Brüstle/Nadia Ghattas/Clemens Risi/Sabine

- Schouten (Hg.), *Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld: transcript, S. 235-248.
- Gould, Stephen Jay (1987): *Time's Arrow, Time's Cycle: Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Haraway, Donna (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham: Duke University Press.
- Haverkamp, Anselm (2002): *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Heidegger, Martin (1983): *Die Grundbegriffe der Metaphysik Welt, Endlichkeit, Einsamkeit*; [Freiburger Vorlesung Wintersemester 1929/30], Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Jones, Susan (2009): ›At the still point‹: T.S. Eliot, Dance, and Modernism, in: *Dance Research Journal*, Jg. 41 H. 2, S. 31-51.
- Latour, Bruno (2017): *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*, Berlin: Suhrkamp.
- Virilio, Paul (1994): *Schwerkraft-Raum. Paul Virilio im Gespräch mit Laurence Louppe und Daniel Dobbels*, in: *Arch+* 124/125, S. 46-50.
- Wihstutz, Benjamin (2012): *Der andere Raum. Politiken sozialer Grenzverhandlung im Gegenwartstheater*, Zürich: Diaphanes.
- Steur, Nick (2020): persönliche Homepage. www.nicksteuer.com, [online] [07.01.2020]
- Steur, Nick (2016): Nick Steur: A PIECE OF 2 – balancing human sized rocks – making of, [online] https://www.youtube.com/watch?v=1Cgt-b2_Rzk [12.01.2020]

Biografien/Biographies

Herausgeber*innen/Editors

Margrit Bischof setzt sich ein für eine vielseitige Vernetzung von Forschung, Bildung und Kunst im Tanz und begeistert sich für eine lebendige Kunstszene wie auch für das immaterielle Kulturerbe Tanz. Sie konzipierte an der Universität Bern den Studiengang DAS/MAS TanzKultur und war Studienleiterin von 2002 bis 2016. Veröffentlichungen tätigte sie im Bereich Tanzpädagogik, Tanzforschung, Tanzbildung. Sie war von 2015 bis 2019 erste Vorsitzende der Gesellschaft für Tanzforschung. Mit dem Projekt *kulturerbe,tanz!* erhielt sie vom Bundesamt für Kultur 2018 den Tanzpreis von Kulturerbe Tanz Schweiz. Sie ist Vorstandsmitglied im Dachverband Tanz Deutschland und vertritt die Anliegen der Tanzwissenschaft/Tanzforschung.

Friederike Lampert ist Professorin für Choreografie im Fachbereich Tanz an der ZHdK in Zürich. Sie studierte Tanz an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt a.M. und Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität in Gießen. Sie arbeitete mehrere Jahre als Tänzerin und Choreografin an verschiedenen Stadttheatern und in der freien Szene. Ihr Schwerpunkt in der Lehre und Forschung liegt in der Vermittlung von Tanzgeschichte über choreografische Adaptionen. Derzeit arbeitet sie an der ZHdK gemeinsam mit Jochen Roller an einem künstlerischen Forschungsprojekt *Inside Dance History*, welches die Tanzgeschichte aus der Perspektive von Tänzer*innen und Choreograf*innen untersucht.

Anton Rey ist Professor an der ZHdK, Zürcher Hochschule der Künste, und leitet seit 2007 das Institute for the Performing Arts and Film. Er studierte Germanistik, Philosophie, Film- und Theaterwissenschaft in Zürich und Berlin, arbeitete als Dramaturg und Regisseur in Zürich, Berlin, Paris, Mün-

chen, Edinburgh und Wien. Seit 2002 lehrt und forscht er im Bereich Performative Praxis. Er war von 2014 bis 2018 im Stiftungsrat SAPA, dem Schweizer Archiv der Darstellenden Künste und ist seit 2015 Mitglied des PEEK Board, dem Programm zur Entwicklung und Erschließung der Künste des Österreichischen Wissenschaftsfonds.

Autor*innen/Contributors

Angelika Ächter schloss 2011 ihren MAS (Master of Advanced Studies) in TanzKultur an der Universität Bern ab. Sie unterrichtet Tanzgeschichte, Tanzkonzeption und Tanzdramaturgie an der Höheren Fachschule für Zeitgenössischen und Urbanen Bühnentanz in Zürich und führt, neben ihrer freiberuflichen Tätigkeit als Choreografin und Bewegungscoach, Vermittlungsprojekte am Opernhaus Zürich durch. Seit Januar 2013 arbeitet sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin bei der Stiftung SAPA in Zürich, wo sie für die Bereiche Vermittlung und Oral History zuständig ist.

Marie Alexis ist Tänzerin und Choreografin und studiert derzeit im MA Dance/Choreography an der ZHdK (Schweiz). Ihr Interesse liegt in der Erforschung sozialer Dynamiken und dem Skizzieren von Utopien sowie im Hinterfragen der Kooperationsstrukturen im Kontext des Tanzes. Spezifischer Forschungsschwerpunkt ist das Prinzip der Emergenz als Grundlage choreografischer Verfahren. 2017 gründet sie die compagnie O. in Zürich. Seit 2019 ist sie im Vorstand der Tanzlobby IG Tanz Zürich. Aus ihrem Werk: COME AWAY (2018), abendfüllendes Bühnenstück, COME [and play] AWAY (2019), Installation mit Spielanleitung, BUILDING BRIDGES (2017).

Bettina Bläsing beschäftigt sich in Forschung und Lehre mit den neurokognitiven Grundlagen von Bewegung, motorischer Kontrolle, Wahrnehmung, Expertise, Lernen und Gedächtnis. Sie hat in Bielefeld, Münster und Edinburgh studiert und in Leipzig (MPI EVA) und Bielefeld (Sportwissenschaft, CITEC) geforscht. Seit 2006 stehen kognitive Aspekte von Tanz und Bewegung im Fokus ihrer Arbeit, zu diesem Thema hat sie zwei Bücher herausgegeben und zahlreiche Artikel veröffentlicht. Seit Oktober 2018 arbeitet sie an der TU Dortmund an der Fakultät für Rehabilitationswissenschaft im Fachbereich »Musik und Bewegung in Rehabilitation und Pädagogik bei Behin-

derung«, ihre aktuellen Themen sind Tanz im Kontext von Inklusion, Körper und Wahrnehmung.

Renate Bräuninger ist promovierte Tanz- und Musikwissenschaftlerin. Während und nach dem Studium an der Ludwig-Maximilians-Universität München, der New York University und der Middlesex University London hat sie an deutschen und englischen Universitäten unterrichtet, zuletzt als Senior Lecturer an der University of Northampton. Ihre Forschung beschäftigt sich mit musikalisch-choreografischer Analyse und hier speziell mit den Choreografien von George Balanchine und Anne Teresa de Keersmaecker. Darüber hinaus publiziert sie zu den Themen Notation, Archivierung und Prozessen der Bedeutungsfindung sowie der künstlerisch-wissenschaftlichen Forschung in deutscher und englischer Sprache.

Kirsten Bremehr ist tätig im Bereich der Tanzvermittlung am K3 – Zentrum für Choreographie, Tanzplan Hamburg. Sie hat den *Master of Performance Studies* an der Universität Hamburg abgeschlossen und arbeitet frei in der Tanzdramaturgie und Produktionsästhetik. U.a. erstellte sie die Choreografie für Klaus Grünbergs *Kabinett Ferrari* (Kunstfestspiele Herrenhausen). Sie arbeitet im Institut *EchoRaum für künstlerische Projekte und Forschung* mit.

Anna Chwialkowska ist Projektkoordinatorin im transdisziplinären Projekt *Anthropocene Curriculum* am Haus der Kulturen der Welt, Berlin. Sie absolvierte ihren Bachelor in Sozial- und Kulturanthropologie sowie Spanisch an der Freien Universität Berlin und der Universidad Nacional de Colombia, Bogotá und ihren Master in Sprachen, Kommunikation und Kulturen in Europa an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder). Ausgehend von ihrer tanzkünstlerischen Praxis forscht sie ethnografisch an der Schnittstelle von Wissensproduktion im zeitgenössischen Tanz, Neuem Materialismus und feministischer Wissenschaft.

Peer de Smit ist emeritierter Professor für Theater im Sozialen. Nach seiner Ausbildung an der Schauspielakademie Zürich (ZHdK) hatte er Engagements am Schauspielhaus Zürich und Bühnen in Deutschland. Seit den 1980er Jahren leitet er Theaterprojekte in unterschiedlichen kulturellen und sozialen Kontexten. 1996 wurde er auf eine Professur für Theater im Sozialen an die HKS Ottersberg berufen. Er war deren Rektor von 1997 bis 2015. Sei-

ne Schwerpunkte sind Inszenierung u. Gestische Forschung. Neben seiner *Tätigkeit als Schauspieler* und Regisseur forscht und publiziert er zu theatertheoretischen, literaturwissenschaftlichen und philosophischen Fragestellungen. www.echoraum-arts.com

Rée de Smit ist Tänzerin, Choreografin und Tanzpädagogin. Sie lehrte langjährig an der Hochschule für Künste im Sozialen, Ottersberg, und baute dort den Schwerpunkt Tanz auf. Zusammen mit Peer de Smit gründete sie das Institut EchoRaum für künstlerische Projekte und Forschung. In ihren interdisziplinären Tanz- und Theaterprojekten realisiert sie unter dem konzeptionellen Begriff des *Echos* Formate der Zusammenarbeit und Produktion sowie der Aufführung und Aufzeichnung. Seit jeher verfolgt sie in ihrer Arbeit eine tänzerische Praxis, die verwandlungsfähig und offen genug ist, um Begegnungen zwischen unterschiedlichen Kulturen, Individuen und sozialen Milieus zu provozieren und zu ermöglichen. www.reedesmit.com

Mona De Weerd ist Theater- und Tanzwissenschaftlerin sowie Dramaturgin; sie arbeitete und lehrte von 2012 bis 2016 als wissenschaftliche Assistentin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Bern. Von 2016 bis 2018 war sie als Dramaturgin und Produktionsleiterin im Südpol Luzern tätig. Sie konzipierte und leitete unterschiedliche Vermittlungsformate und Workshops und war in verschiedenen Jurys tätig (u.a. PREMIO Nachwuchspreis für Theater und Tanz 2015, Zeitgenössische Tanztage 2017). 2019 erhielt sie von der Stadt Zürich eine kulturelle Auszeichnung zur Würdigung ihrer dramaturgischen und tanzwissenschaftlichen Tätigkeit.

Jeanette Engler ist Tänzerin, Tanzpädagogin SBTG, Teacher of Body-Mind Centering® und Osteopathin C.O. Sie hatte einen Lehrauftrag für lebendige Anatomie an der ehemaligen HMT (Hochschule Musik und Theater Zürich) und an der Tanzhof Akademie Winterthur. Sie arbeitet als Osteopathin in eigener Praxis in Zürich, lehrt BMC® und Tanzimprovisation an der ›Schule für Bewegung Zürich‹ und in den europäischen Body-Mind Centering® Ausbildungsprogrammen in Frankreich, Italien, Slowenien und Spanien. www.jeanette-engler.ch; www.bmc-suisse.ch

Clemens Fellmann ist Künstler und Performer. Er studierte B.A. Malerei (Genf), Diplom Bildende Kunst (Leipzig) und aktuell M.A. Art Teaching in

Luzern. Zusätzlich forscht er dort zum Sammeln von Performancekunst. Er erhielt zahlreiche Stipendien und seine Arbeiten werden europaweit gezeigt.

Nora Frohmann lebt als Künstlerin/Performerin in Leipzig und München. Sie absolvierte ein Studium der Fotografie in München und der Bildenden Kunst in Leipzig. Momentan arbeitet sie u.a. als künstlerische Assistenz am Leipziger Tanztheater und ist dort Mitglied der Company. Sie erhielt zahlreiche Stipendien und ihre Arbeiten werden international gezeigt.

Ihre gemeinsamen Projekte nehmen verschiedene Ausgestaltungen an, sei es Tanzperformance, Zeichnung oder Musik. Strukturen, Wiederholungen und Potenziale werden in Bezug gesetzt zu Brüchen, Humor und Absurdität. Beiden geht es in der Zusammenarbeit um Forschung im Sinne des Ausprobierens, Testens und gegenseitigen Befruchtens. Kollaboration verwischt Autor*inschaft, schafft dadurch Freiräume und erweitert Möglichkeitsräume. Innerhalb selbst gesetzter Regeln versuchen sie, diese auszureizen, suchen sie nach Freiheit durch Beschränkung. Gemeinsame Performances und Ausstellungen zeigten sie in Zürich, Leipzig und Thessaloniki.

Lucia Glass ist freie Choreografin. Seit 2010 entstehen eigene Kreationen. In Kooperation mit dem K3-Zentrum für Choreographie Hamburg und Marlene Janzen widmet sie sich aktuell dem Pilotprojekt *MALU – Kinder in Bewegung*, einem praxisorientierten Entdeckermaterial zu Tanzkunst, Somatik und Neurobiologie. Sie studierte zeitgenössischen Tanz am European Dance Development Centre in Arnhem/NL. Als Tänzerin tourte sie international. Von 2017 bis 2019 bildete sie sich zur Lern- und Entwicklungsbegleiterin fort.

Yvonne Hardt ist Professorin für Tanzwissenschaft und Choreografie an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Zuvor war sie Assistant Professor am Department for Theater, Dance and Performance Studies der University of California Berkeley. Ihr Interesse gilt der methodologischen Weiterentwicklung der Tanzwissenschaft als interdisziplinäre Wissenschaft, insbesondere performative Tanzgeschichte/historiographische Methoden an der Schnittstelle von Theorie und Praxis. Weitere Schwerpunkte ihrer Forschung und Lehre sind politische Dimensionen des Tanzes, Tanztechniken und kulturelle Bildung. Buch-Publikationen u.a.: *Choreographie und Institution* (mit M.

Stern, 2011); *Choreographie – Medien – Gender* (mit M.-L. Angerer/A. Weber, 2013); *Körper-Feedback-Bildung* (mit M. Stern, 2019).

Esther Maria Häusler ist Tänzerin, Performerin, Choreografin und Tanzpädagogin SBTG. Sie unterrichtet als Dozentin an der ZHdK Tanz/Bewegung und Choreografie. Derzeit befindet sie sich in der Ausbildung für Body-Mind Centering®, www.danceperformance.ch

Alexandra Hennig ist Theater- und Tanzwissenschaftlerin, Dramaturgin und Journalistin. Sie schreibt über Tanz u.a. für das Portal *Tanzschreiber* des Tanzbüros Berlin, für die *Berliner Zeitung* und das Magazin *tanzraumberlin*. Sie ist Mitbegründerin des Online Portals *Viereinhalb Sätze. Texte über Tanz* und war Co-Kuratorin des Festivals A.PART im ada Studio, Bühne für zeitgenössischen Tanz, Berlin.

Karin Hermes leitet hermesdance in Bern (CH), eine Produktions- und Vermittlungsstätte für zeitgenössische Tanzkunst. Sie absolvierte ihre Bühnentanzausbildung an der Ballettakademie Zürich und in New York City. Nach professionellen Engagements u.a. am Schauspielhaus Zürich, Staatstheater Stuttgart, studierte sie Tanzpädagogik (Musikhochschule Köln) und Bewegungsanalyse und -notation (System Laban) am Conservatoire National Supérieure de Musique et de Danse de Paris. Hermes tourte international mit ihrem professionellen Ensemble und realisierte mehrere Koproduktionen mit dem Centre National de la Danse in Paris. Auszeichnungen: Schweizer Tanzpreis, Kulturerbe Tanz, Projekt *Sigurd Leeder* (2016) und Projekt *Die rote Kapelle* (2020), Kulturvermittlungspreis des Kantons Bern (2017).

Annika Hossain ist Mitarbeiterin Administration, Kommunikation und Fundraising bei der Stiftung SAPA in Zürich. Sie promovierte in Kunstwissenschaften und verfügt über Masterabschlüsse in Kunstgeschichte, Amerikanistik und Anglistik sowie in Museum und Ausstellung. 2007 war sie als Kunstvermittlerin bei der documenta 12 in Kassel (D) tätig, daraufhin als Registrarin bei der Galerie Meyer Riegger in Karlsruhe (D) und von 2013 bis 2018 als wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Hochschule der Künste in Bern. Daneben kuratiert sie Projekte und unterrichtet im Bereich Kunstgeschichte/Kunstvermittlung, zurzeit an der Pädagogischen Hochschule der Fachhochschule Nordwestschweiz.

Marlene Janzen ist Entwicklungsbegleiterin und Referendarin an der Winterhuder Reformschule in Hamburg. Ihr Studium der Sonderpädagogik M.A. absolvierte sie an der Universität Hamburg. Ihre langjährige Tanzerfahrung und ihre Kenntnisse in somatischer Arbeit nutzt sie in ihrer pädagogischen Praxis. Ihr Fokus liegt auf inklusiven Lernsettings für Kinder und Jugendliche von Klasse 1 bis 10. In Kooperation mit dem K3-Zentrum für Choreografie gestaltet sie eine Pilotphase des Materials *MALU – Kinder in Bewegung*. Dieses wurde 2018 bis 2020 gemeinsam von Lucia Glass und ihr entwickelt und vereint somatisches Wissen und Bildung.

Vicky Kämpfe promovierte nach ihrem Studium der Angewandten Kulturwissenschaften über das Immaterielle Kulturerbe Tango. Sie ist sowohl in der Projektkoordination als auch in der Tanzpraxis aktiv. Sie initiiert und realisiert Bewegungsprojekte, Seminare und Tanz-Workshops in Kooperation mit öffentlichen und privaten Institutionen. Als Lehrbeauftragte an der Leuphana Universität Lüneburg entwickelt sie die Form eines Tanz-Archivs als performative Methode mit Studierenden weiter. Ihr Forschungsinteresse liegt auf der Bestimmbarkeit von Wissensbeständen von Tanz, auf der Qualität von Bewegungspraktiken, auf Archivkonzeptionen und verbundenen Institutionalisierungsprozessen sowie auf dem Begriff des Immateriellen.

Jan-Tage Kühling studierte Kulturwissenschaften, Theaterregie sowie Angewandte Theaterwissenschaft. Von 2015 bis 2017 leitete er die Theater-/Tanzsparte des Kulturzentrums *Centrum Amarant* in Poznań, Polen. Seit 2017 promoviert er zu Bewegung und Performanz im Anthropozän bei Prof. Dr. Brandstetter (FU Berlin) mit einem Promotionsstipendium der Heinrich-Böll-Stiftung. Lehraufträge erteilt er u.a. an der Justus-Liebig-Universität Gießen, der Hochschule für Musik Nürnberg und der Adam-Mickiewicz University Poznań (Polen). Seine Forschungsinteressen sind Theorien des Anthropozän, Performance und Philosophie, Konzepte dezentraler Kultur.

Heike Kuhlmann ist Tänzerin, Tanzpädagogin, Choreografin, Body-Mind Centering®-Somatic Movement Educator, Integrative Körperarbeits- und Bewegungstherapeutin (DIPL IBMT), Authentic Movement-Praktizierende und Dozentin an der Somatischen Akademie Berlin. Seit dem MA Performance Studies/Choreography führt sie verschiedene Forschungsformate zu Tanz und Somatik durch. Mit Katja Münker leitet sie die Fortbildung EMER-

GE//Somatik im Tanz. Seit 2010 ist sie als Choreografin und Tänzerin aktiv im Global Water Dances Performance Kollektiv Berlin. Mit Menschen unterschiedlicher Herkunft, Alter und Bewegungshintergrund werden alle zwei Jahre ortsspezifische Choreografien zum Thema Wasser im Berliner Stadtraum entwickelt.

Britta Lübke ist Erziehungswissenschaftlerin und qualitative Sozialforscherin. Aktuell arbeitet sie im Forschungsschwerpunkt »Ungewissheit als Dimension pädagogischen Handelns« an der Universität Hamburg. Ihr Forschungsinteresse liegt besonders auf der empirischen Rekonstruktion der Interaktion von Akteur*innen in verschiedenen schulischen und außerschulischen Vermittlungskontexten. Gerne überschreitet sie dabei traditionelle Grenzen der Fachdisziplinen, indem sie Biologie und Kunst oder sozialwissenschaftliche und künstlerische Forschung zusammendenkt. Sie ist Mitherausgeberin mehrerer Sammelbände u.a. zur Verbindung der darstellenden Künste mit naturwissenschaftlichem Unterricht.

Patricia Carolin Mai ist Tänzerin, Choreografin und Tanzvermittlerin in Hamburg. Im Fokus ihrer Arbeit steht die Untersuchung des Körpers als Speicher von Erinnerungen. Sie präsentierte ihre Arbeiten auf internationalen Festivals u.a. in Israel, Italien, Rumänien, Belgien und Korea. Das Stück *HAMONIM* mit 70 tanzbegeisterten Menschen schloss 2019 ihre Trilogie zu »Körper in Extremzuständen« ab. In Seoul erarbeitete sie das Tanzstück *GAL GAL* zur Selbstermächtigung von Frauen in der koreanischen Gesellschaft. Aktuell arbeitet sie mit dem Solo *KONTROL* an einem Selbstexperiment zu Grenzen der Leistungsfähigkeit und Veränderbarkeit des eigenen Körpers, dabei hinterfragt sie gesellschaftliche Vorstellungen von Körper und Geschlecht.

Sebastian Matthias arbeitet seit 2010 als Choreograf an freien Produktionshäusern und an Institutionen wie dem Tanzhaus NRW oder CORPUS/Royal Danish Ballet. Er studierte Tanz an der Juilliard School in New York und Tanzwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Am K3|Zentrum für Choreographie entwickelte er seine künstlerisch wissenschaftliche Forschungspraxis und promovierte 2018 im Rahmen des Graduiertenkollegs *Versammlung und Teilhabe* an der HafenCity Universität Hamburg. Seine Dissertation erschien unter dem Titel »Gefühlter Groove – Kollektivität zwischen Dance-

floor und Bühne«. Seit 2019 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter im Forschungsprojekt »Wissenschaftlich-künstlerisches Forschen als partizipative Wissensproduktion« bei K3/HCU Hamburg.

Helena Meier ist Performerin und Theaterpädagogin. Sie studierte Theater und Tanz im Sozialen (BA und MA) an der HKS in Ottersberg. Sie ist Theaterpädagogin bei der Stadtjugendpflege Stade. Sie tritt international für *Stelzen-Art* (Bremen) auf und arbeitet im *EchoMoving Arts Ensemble* mit.

Martina Morasso is a choreographer and performer in Dresden and Leipzig. She holds a Master of Arts from the University of Genoa, a degree in Dance Studies from the Dance Academy of Cologne, a degree in Choreography from the Palucca Schule Dresden. Awarded with the 3rd place in the competition *Das beste deutsche Tanzsolo* (1999). From 1994 till 2012 permanent employee at several German theatres, such as Komische Oper Berlin. Since 2012 choreographer at Mittelsächsisches Theater.

Pietro Morasso works as senior researcher at the Italian Institute of Technology since 2010. He obtained a Laurea degree in Electronic Engineering (University of Genoa). He collaborated with Prof. E. Bizzi at the Psychology Department of MIT as a post-doctoral fellow and visiting professor. From 1970 till 2009 assistant professor, then associate and full professor in Biomedical Engineering at the Engineering Faculty of the Genoa University. Author of six books and over 400 publications.

Lea Moro ist Choreografin, Tänzerin, Dozentin und Kulturmanagerin. Ihre choreografischen Arbeiten touren international. Sie hatte Lehraufträge am DOCH Stockholm, University of the Arts in Helsinki, HZT Berlin, Manufacture Lausanne. 2018/19 absolvierte sie eine Ausbildung in *Systemischer Organisationsberatung* bei artop, Institut an der Humboldt-Universität Berlin. Seit Herbst 2019 nimmt sie am einjährigen Universitätslehrgang *Kuratieren in den szenischen Künsten* (Paris Lodron Universität Salzburg, Ludwig-Maximilians-Universität München) teil. Seit 2020 ist sie Teil des Dramaturgiepools Tanzhaus Zürich.

Saskia Oidtmann ist Tänzerin, Choreografin und Doktorandin. Sie studierte Tanz und Choreografie am Laban Centre London und Film- und Theater-

wissenschaft an der Ruhr-Universität Bochum und der FU Berlin. Im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs 1539 »Sichtbarkeit und Sichtbarmachung« an der Universität Potsdam arbeitet sie an einem wissenschaftlich-künstlerischen Promotionsvorhaben zur Choreografie des Ereignisses. Sie kollaboriert als Tänzerin und Choreografin international mit Künstler*innen. Sie ist Mitbegründerin des selbstorganisierten Produktionsorts *garage* in Berlin Lichtenberg.

Rasmus Ölme (PhD) is Professor and head of program for the BA in Dance and Choreography and the MA in Choreography at the National Danish School of Performing Arts, Copenhagen (DK). After a career as a dancer, he founded in 2001 his group REFUG in Sweden and toured internationally. In 2014 he graduated the PhD program in Choreography at DOCH/Uniarts Stockholm (SE). During his PhD Rasmus founded the group *Svärmen* (The Swarm), a research group that remains active to this day.

Susanne Quinten ist seit 2013 Vertretungsprofessorin an der TU Dortmund in der Fakultät für Rehabilitationswissenschaften. Dort lehrt, forscht und publiziert sie mit Schwerpunkt zu Tanz im Kontext von Behinderung, Inklusion und kultureller Bildung. Sie promovierte in Sportpsychologie und war Mitglied des Tanzensembles MAJA LEX, Köln. Sie ist Diplom-Sportlehrerin (Universität Mainz) und seit vielen Jahren Tanztherapeutin (FPI/DGT/BTD), Ausbilderin, Supervisorin und Lehrtherapeutin für Tanztherapie. Zurzeit leitet sie die wissenschaftliche Begleitforschung des internationalen Forschungsprojektes CREABILITY – Creative methods for an inclusive cultural work in Europe.

Jochen Roller arbeitet als Choreograf und seit 2020 als Dozent im Fachbereich Tanz an der ZHdK in Zürich. Er studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen und mit einem Stipendium des DAAD Choreografie am Laban Centre in London. Er choreografierte bislang über 60 Arbeiten für Bühnen, Galerien, Mode und Film. In seinen Stücken und in der Lehre befasst er sich mit interkulturellen, sozialen und politischen Themen, die durch Tanz in Bewegung gebracht werden. Choreografie wird hierbei sowohl als ästhetischer wie auch gesellschaftlicher Gestaltungsprozess verstanden.

Virginie Roy is professor of contemporary dance at the Music and Art University and lecturer at the Sigmund Freud University, both in Vienna. She studied dance at CNSMD Lyon, completed her master's in clinical psychology and diploma in art therapy from the University of Paris 8. Virginie earned a post-graduate diploma in clinical and health psychology from the University of Vienna. She combines her practice as a clinical health psychologist, as a dancer/performer and lecturer on movement and psychology. She is a guest lecturer at the Technical University of Munich. She was a dancer/performer and assistant with choreographers/stage directors as Christine Gaigg, Doris Uhlich, Andrea Breth.

Edda Sickinger ist Choreografin und Performerin und promoviert derzeit am Centre for Theatre, Dance and Performance Studies der Universität Kapstadt. In ihrer Arbeit beschäftigt sie sich aktuell vorrangig mit dem Zusammenspiel von Tanz, Berührung und Intimität, urbanem Raum und digitalen Technologien. Sie ist Mitbegründerin von *PLATEAU*, einer webbasierten Plattform für Performing Arts in Hamburg (www.plateauhamburg.de), und Teil des Tanzkollektivs *Die Neue Kompanie*. Sie arbeitet und lebt in Hamburg und Kapstadt. www.eddasickinger.com

Lea Spahn ist Lehrbeauftragte an der Philipps-Universität Marburg und der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt. Zudem lehrt sie als Mitglied des Kernteams im Weiterbildungsmaster »Kulturelle Bildung an Schulen«. In ihrer Promotion »Biographies matter« bearbeitet sie die Thematik des Alter(n)s aus praxeologischer Perspektive am Beispiel von Tanzimprovisation. Ihre Lehr- und Forschungsschwerpunkte sind: Körpersoziologie, Leibphänomenologie, Biografieforschung, (materielle) Feminismen, politische Ökologien und Kulturelle Bildung. Sie ist Co-Herausgeberin der Reihe Soma Studies im transcript Verlag.

Karoline Strys ist Tanzschaffende, Sängerin und Dozentin. Sie setzt sich mit der Komplexität einer möglichen Übersetzbarkeit in und aus dem Körper heraus auseinander: zwischen Sprache/Tanz, musikalisch-räumlicher Komposition, stets in Verschränkung verschiedener Wissensfelder. Mit der Stimmanthropologin Ulrike Sowodniok recherchierte sie für »Gesumms« zur Spezifität des Hörens. Besondere Bedeutung hat hier der (Um-)Raum, den sie in site-specific Interventionen verhandelt. Als Mitbegründerin des

make a move collective sucht sie mittels Elementen aus Parkour und zeitgenössischem Tanz den Blick von Zuschauenden/Passant*innen für deren Umgebung zu öffnen und fragt damit nach den Grenzen des Öffentlichen. www.karolinestry.com; www.makeamovecollective.com

Julia Wehren ist promovierte Tanzwissenschaftlerin und leitet das Oral History-Programm von SAPA, Schweizer Archiv der Darstellenden Künste. Ab Mai 2020 ist sie zudem Mitarbeiterin Tanz der Kulturstiftung Pro Helvetia. Sie forschte und lehrte u.a. an der Universität Bern und der Manufacture/Haute école des arts de la scène in Lausanne und publizierte zu Methoden der Geschichtsschreibung, Erinnerung und Gedächtnis, künstlerischen Verfahren sowie zur Schweizer Tanzszene u.a. *Körper als Archiv in Bewegung. Zu Choreografie als historiografische Praxis* (2016), *Original und Revival. Geschichts-Schreibung im Tanz* (2010, mit C. Thurner). 2020 erscheint das Oral History-Buch *Ursula Pellaton – Tanz verstehen*.

Maren Witte ist Professorin für Theatertheorie, Tanz- und Bewegungsforschung an der Hochschule für Künste im Sozialen in Ottersberg. Im Rahmen ihrer Professur und freiberuflichen dramaturgischen Tätigkeit entwickelt sie Vermittlungs-Settings und -formate sowie künstlerisch-qualitative Methoden zur Beforschung von Vermittlungs-Effekten. 2009 gründete sie die Initiative TANZSCOUT (www.tanzscoutberlin.de). 2006 promovierte sie an der Freien Universität Berlin mit einer Arbeit über die Wirkung von Bewegung im Theater Robert Wilsons. Sie hat Bewegungserfahrung in verschiedenen Bewegungs- und Tanztechniken.

Bettina Wuttig ist Professorin am Institut für Sportwissenschaften und Motologie der Philipps-Universität Marburg. Sie vertritt dort den Lehrstuhl Psychologie der Bewegung. Ihre Arbeitsschwerpunkte sind: Theorien der Verkörperung des Sozialen, Soma Studies, Diversity Studies, Geschlecht und Rassismuskritik im zeitgenössischen Tanz; Körperpsychotherapie und nicht-westliche Wissensproduktion, leibbezogene und neu-materialistische Zugänge in Sport, Bewegung und Gesundheit.

Theater- und Tanzwissenschaft



Gabriele Klein

Pina Bausch und das Tanztheater **Die Kunst des Übersetzens**

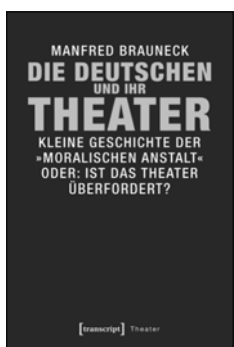
2019, 448 S., Hardcover, Fadenbindung,
71 Farabbildungen, 28 SW-Abbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4928-4
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4928-8



Gabriele Klein (Hg.)

Choreografischer Baukasten. **Das Buch (2. Aufl.)**

2019, 280 S., kart.
29,99 € (DE), 978-3-8376-4677-1
E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4677-5

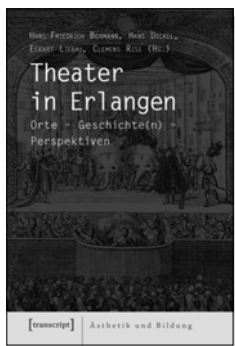


Manfred Brauneck

Die Deutschen und ihr Theater **Kleine Geschichte der »moralischen Anstalt« – oder: Ist das Theater überfordert?**

2018, 182 S., kart.
24,99 € (DE), 978-3-8376-3854-7
E-Book: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3854-1
EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-3854-7

Theater- und Tanzwissenschaft

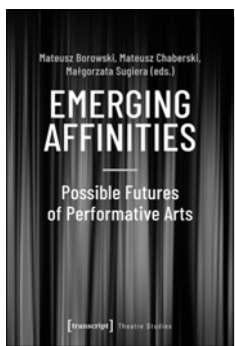


Hans-Friedrich Bormann, Hans Dickel,
Eckart Liebau, Clemens Risi (Hg.)

Theater in Erlangen

Orte – Geschichte(n) – Perspektiven

Januar 2020, 402 S., kart.,
36 SW-Abbildungen, 24 Farbabbildungen
29,99 € (DE), 978-3-8376-4960-4
E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4960-8

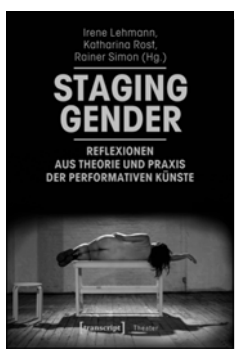


Mateusz Borowski, Mateusz Chaberski,
Malgorzata Sugiera (eds.)

Emerging Affinities –

Possible Futures of Performative Arts

2019, 260 p., pb., ill.
34,99 € (DE), 978-3-8376-4906-2
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4906-6



Irene Lehmann, Katharina Rost, Rainer Simon (Hg.)

Staging Gender – Reflexionen aus Theorie und Praxis der performativen Künste

2019, 264 S., kart., 9 SW-Abbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4655-9
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4655-3

