

»Ich muss ja für mich als Tänzerin eine Logik finden«

De/Stabilisierungen von Ordnungen des Wissens in choreografischen Prozessen

Katarina Kleinschmidt

Meine Untersuchungen zu *generativen Routinen* des künstlerischen Forschens im zeitgenössischen Tanz stehen vor dem Hintergrund einer Debatte, die ab den 2000er Jahren künstlerisches Wissen als *Anderes Wissen* gesetzt hat (so exemplarisch der Titel von Busch 2016): als nicht-diskursiv, nicht-akademisch, nicht-begrifflich bzw. sprachlos, als subjektiv, körperlich, erfahrungsgebunden und sinnlich, um nur einige der oft dichotomen Zuschreibungen zu nennen. Im Versuch, das hoch-reflexive und transgressive Wissen zu fassen, das künstlerische Forschung generiert, sind zudem oft indirekt überkommene Vorstellungen eines objektiven, statischen, fixier- bzw. wiederholbaren wissenschaftlichen Wissens re-installiert worden – Vorstellungen, die nicht zuletzt Tanzwissenschaftler*innen bereits ausführlich kritisch reflektiert haben. Routinen choreografischen Arbeitens sind dabei kaum beachtet worden bzw. waren für künstlerisches Forschen disziplinübergreifend eher negativ konnotiert (vgl. ausführlich Kleinschmidt 2018). Aus meiner Position als Dramaturgin in der »freien« Szene sowie in Lehre und Forschung an einer Tanzausbildungsinstitution, der Hochschule für Musik und Tanz Köln, wirkte diese Gegenüberstellung von Reflexion und Routine insofern verwirrend, als hier Reflexion Alltagspraxis war: Vom Konzeptescribir und ausgiebigem Diskutieren, über Choreograf*innen, die an Hochschulen eingeladen wurden, um ihre reflexiven Ansätze als *tools* an Studierende zu vermitteln, bis zum Format der *lecture performance*, das gerade als Prüfungsformat im Bachelorstudium Tanz etabliert wurde, hatten sich die hoch-reflexiven Verfahren und Formate künstlerischer Forschung im Tanz sichtlich zu etablieren begonnen.

Vor diesem Hintergrund nach »generativen Routinen« (Kleinschmidt 2018: 108–112) künstlerischen Forschens im Tanz zu fragen, hat den Blick auf die im Feld kollektiv geteilten Muster und alltäglichen Abläufe gelenkt, über die

- Bewegungsmaterial zuallererst für Diskussion und Reflexion bereitgestellt wird,
- choreografisch-konzeptuelles Arbeiten sich zwischen Probanden und verschiedenen materiellen Teilnehmerschaften vollzieht,
- komplexe ästhetische Wahrnehmungen hervorgebracht, befragt und bezeugt werden,
- sich bereits eigene Wissenssysteme und neue Konventionen künstlerischen Forschens etabliert haben, so sehr das Feld auch selbst von einer großen Offenheit und der Tendenz, Konventionen zu überschreiten, ausgegangen ist.

Generative Routinen des künstlerischen Forschens im Sinne sozialer Praktiken¹ zu untersuchen, ermöglicht es, einerseits Ordnungen von Wissen und damit Machtwirkungen aufzuzeigen, die durch diese Routinen performativ hervorgebracht werden (vgl. Reckwitz 2003) und die typisch für künstlerische Forschung im Tanz sind. Andererseits können situative bzw. temporäre Destabilisierungen dieser Ordnungen in den Blick rücken. Das im Titel dieses Textes zitierte »Finden einer eigenen Logik« ist ein unter Performer*innen weit verbreiteter Satz: Er verweist auf die Koppelung ästhetischer und institutioneller Logiken, als im Kontext künstlerischer Forschung (so keine ausgewiesene kollektive Arbeitsform gewählt wird) von Performer*innen meist eine Ko-Autor*innenschaft erwartet wird, also das Generieren und Diskutieren von Material. Dabei ist oft unklar, wo das Mitspracherecht endet. Gleichzeitig ist oft eine Person als Verantwortliche eingesetzt, die u.a. im Voraus ein Konzept geschrieben hat und nicht selten Aufgabenstellungen vorgibt und Entscheidungen fällt. Routinen erlauben es, die Produktionsformen künstlerischer Arbeitsprozesse nicht lediglich als unwichtige »Rahmung«, sondern als zentralen Faktor im Hervorbringen spezifischer Ästhetiken zu

1 Ich beziehe mich hier auf die Debatte, die unter Schlagworten eines *practice turn* ab den 2000er Jahren bei Autor*innen wie u.a. Theodore Schatzki, Andreas Reckwitz, Robert Schmidt und Thomas Alkemeyer diskutiert wurden und die sich auf Arbeiten von u.a. Michel Foucault, Pierre Bourdieu und die frühen Laborstudien von Bruno Latour und Steve Woolgar beziehen, vgl. ausführlich Kleinschmidt 2018: 91–120.

betrachten (vgl. Husemann 2009: 18; Matzke 2012). Im zu analysierenden Beispiel werden Ordnungen temporär brüchig, so meine These, und zwar sowohl Konventionen künstlerischen Forschens als auch kartografisch-universalistische Ordnungen von Wissen, die sonst häufig mit Routinen des Generierens und Memorierens von Bewegungsmaterial bzw. mit dessen In-Beziehung-Setzen zu Musik verbunden sind. Exemplarisch zeige ich dieses Brüchigwerden von Ordnungen anhand des Arbeitsprozesses zu dem Stück *Why Does Moving Air Create Sound?* (2018) der Komponistin Andrea Neumann zusammen mit den Performerinnen Fernanda Farah, Lee Méir und Hanna Sybille Müller, in dem eine Soundkomposition in Tanzbewegung »übersetzt« wurde.²

»Why does moving air create sound?«

2018 steht die Festivalreihe *Labor Sonor* unter dem Titel *Choreographing Sound. Musicians Composing for Dancers. Dancers Performing Music*. Komponist*innen wie Matteo Fargion, Hanna Hartman und Kaffe Matthews sind eingeladen, zusammen mit Tänzer*innen an der »Übersetzung« von Kompositionen in Tanz künstlerisch zu forschen. In Form eines Festivals und Symposiums sollen verschiedenen Ansätze eines *practice-based research* versammelt werden.

In einer der ersten Proben stehen die Komponistin Neumann und die Tänzerin Farah im Probenstudio an einem Tisch mit Laptop. Ich selbst sitze die meiste Zeit am Rand des Studios, notiere Beobachtungen und filme auf Hinweis von Neumann einzelne Passagen der Probe. Neumann erklärt, sie wolle »testen«,³ inwiefern sich ihre Komposition am Innenklavier⁴ »eins zu eins« in

2 Meine Überlegungen für diesen Beitrag basieren auf der teilnehmenden Beobachtung von Proben, auf Interviews mit der Komponistin und einer der Performerinnen. <http://laborsonor.de/festivals-themes/choreographing-sound/andrea-neumann/> (Zugriff am 19.01.2023).

3 Zitate sind im Folgenden, so nicht anders gekennzeichnet, O-Töne, die ich im Rahmen der teilnehmenden Beobachtung notiert habe bzw. aus den Transkriptionen der zwei einstündigen Interviews mit Neumann.

4 Das Innenklavier ist ein saitenbespannter mithilfe von Mischpult und Pick-ups verstärkter Alurahmen, der von B. Bittmann im Auftrag von Neumann nach den Maßen eines Originalklavierrahmens in verkleinerter, leichterer Form entwickelt wurde. Auf diesem demontierten, mit Hilfe von Elektronik verstärkten und verfremdeten Klavierrest hat Neumann zahlreiche eigene Spieltechniken, Klänge und Präparationen entwickelt, so erklärt sie mir im Interview.

Bewegung »übersetzen« lasse, um eine »Polyphonie der einzelnen Körperteile« mit der Choreografie zu schaffen. »Synchronisieren« nennt sie diese Aufgabenstellung. Farah fragt nach der Anzahl der Probenstage im nächsten Probenblock und Neumann kommt beim Nachrechnen auf fünfzehn Tage. Sie spielt ein ca. einminütiges Stück ihrer Komposition vor und Farah improvisiert ad hoc: Sie sinkt ruckartig in den Knien ein, wendet wie von einer Ohrfeige getroffen den Kopf zur Seite, tippelt rückwärts und zieht mit der rechten Hand ein imaginäres Haar senkrecht nach unten. Neumann legt eine Liste auf den Tisch, auf der sie die Sounds der Komposition einzeln benannt hat. Nun möchte sie den Sounds Bewegungen zuordnen. Farah deutet das In-die-Knie-Sacken kurz an und nennt die Bewegung »Implosion«, die sie dem ersten Sound »tiefe Saite« gegenüberstellen. »Als ob die Musik in meinen Körper eindringt ... als würde der Körper das schreiben, aber nicht »zeigen« wie normalerweise im zeitgenössischen Tanz. Sondern innerlich, als ob die Organe klingen würden.« Als Neumann die entstandene kurze Bewegungsabfolge mit der Musik »synchronisieren« möchte, schlägt Farah vor, die Musik im Programm »Logic« zu verlangsamen, wie sie es in der Zusammenarbeit mit anderen Komponistinnen praktiziert, um die entstandene Bewegungsabfolge zu üben. Doch dies gelingt nicht. So deutet Farah die Bewegungen lediglich an, um dem hohen Tempo gerecht zu werden. Dabei benennt sie sie lautmalerisch (»dagadagadag«) und reiht die lautmalerischen Bezeichnungen aneinander zum Memorieren des Ablaufs und Üben der Koordination: »Ich muss es singen können. Dann kommt der Körper mit. Versuchen wir, ein Lied daraus zu machen. Dagadaga iiiii.« Manchmal schließt sie die Augen und konzentriert sich ganz aufs Lauschen. Aber etwas stimmt nicht. Farah wiederholt, hält inne, überlegt, wiederholt, bis sie bemerkt, dass ein Sound schon »vor dem Boum anfängt«, aber Neumann widerspricht. So fordert Farah Neumann auf, den Rhythmus zu klatschen, während sie selbst sich bewegt: »Das ist nicht genau nach 5, das sind 6 Bewegungen.« Neumann folgt ihrer Aufforderung und ist begeistert über die Veränderung ihres Hörens der Komposition: »Worauf dein Körper meine Aufmerksamkeit lenkt!« Sie einigen sich, hier einen »Auftakt« zu hören. Später beendet Neumann die Probe erfreut mit dem Hinweis, dass sie »einen begehren Weg« für die kommenden Proben gefunden haben.

Mit »autoritären« und »erfinderischen« Listen

Für das »Synchronisieren« von Sound und Tanzbewegung zieht Neumann eine Liste heran, die eine chronologisch geordnete Menge vorgibt, durch die die Genese von Bewegungsmaterial vorstrukturiert ist. Die Liste regt damit kein offenes Sammeln, sondern ein akribisches Zu- und Unterordnen der Bewegungen unter die Vorgaben des Sounds an.

Der Philosoph François Jullien unterscheidet in seinen sinologischen Studien zwei Modi oder Funktionsweisen von Listen: einerseits die »autoritäre Liste«, die seit der Moderne Wissen auf eine Weise ordnet, die »als passive Aufzeichnung von Kräfteverhältnissen« (Jullien 2004: 14) als vermeintlich rational, neutral bzw. »summarisch« (2004: 11) gilt; die »erfinderische Liste« (2004: 14) japanischer Tradition andererseits ordnet ihre Items zum kreativen Herstellen neuer Zusammenhänge. Letztere Funktionsweise ist zum Sammeln und Umordnen von Material im Kontext künstlerischer Forschung im zeitgenössischen Tanz großflächig etabliert, wie meine Untersuchungen in Arbeitsprozessen und Workshops ergeben haben (vgl. ausführlich Kleinschmidt 2018; 2023).⁵ Listen werden dort v.a. eingesetzt,

- um Material zu sammeln, zu visualisieren und es durch den Medienwechsel vom Körper zu distanzieren,
- Begrifflichkeiten zu teilen und (Um-)Entscheidungsprozesse zu kommunizieren,
- dramaturgische Ordnungen herzustellen und flexibel umgestalten zu können.

Vor diesem Hintergrund ist es auffällig, dass Neumanns Liste davon abweicht: Sie dient zumindest entsprechend der Intention der Komponistin nicht der Umgestaltung der links fixierten Reihe, sondern hat eine eher »klassische« Funktion. Ihre Autorität, Reihenfolge und Sounds abzubilden, wird erst nach längerem Aushandeln unterlaufen. Selbst wenn dieser Einsatz in den

5 Listen sind in besonderem Maße seit der Konzeptkunst, Popliteratur und Postmoderne im Tanz (allesamt der 1960er-Jahre bzw. 1950er Jahre bei Merce Cunningham) ein verbreitetes Mittel. Beim Performance-Kollektiv She She Pop beispielsweise sind Listen für ihre »kommunikative Funktion« beim Fixieren und Visualisieren von Probenvokabular beliebt und bilden einen »Umschlagpunkt im Probenprozess« von der »Suche nach szenischen Ideen« hin zur »Arbeit an deren Ordnung« (Matzke 2015: alle 29).

Proben nicht reflexiv geschieht, eröffnet er Fragen über die Etablierung von Ordnungssystemen und neuen Konventionen künstlerischer Forschung.⁶

Benennen, Markieren und Überformen von Begrifflichkeiten

Im Prozess des Übertragens von Sound in Tanzbewegung wird Bewegungsmaterial entworfen und als Abfolge fixiert. Durch die Störung der Technik kann Farah nicht mit einer bewährten medientechnisch gestützten Arbeitsmethode reagieren und das hohe Tempo der Musik nicht verlangsamen. So greift Farah auf die *Routine des Markierens* zurück. D.h., sie deutet Bewegungen lediglich an mit weniger Kraftaufwand und in der Reihenfolge, die Sound und Liste vorgeben, um dem hohen Tempo des Sounds folgen zu können. Markieren in dieser Form als Andeuten eines Bewegungsablaufs ist in vielen Proben und Trainings verbreitet zum Memorieren von Abläufen und Üben von Koordination. Im vorliegenden Beispiel ist es darüber hinaus verbunden mit der Genese von Bewegungsmaterial.

Charakteristisch für verschiedene Varianten des Markierens ist der Medienwechsel zwischen Zeigen und sprachlicher Benennung, der die Konstitution von flüchtigen Bewegungen als wiederholbares Material sichern soll (vgl. Matzke 2016). Die Verbindung aus Benennen und wiederholtem Zeigen von Bewegungen dient insbesondere bei der Materialgenese auch ihrer Abgrenzung, um sie für die Probanden als distinkte Einheiten wahrnehmbar werden zu lassen (vgl. Kleinschmidt 2018). Dieses Merkmal tritt hier besonders hervor, wobei Bewegungen mit Namen belegt und diese zugleich auf der Liste schriftlich festgehalten werden. Das Benennen vollzieht sich dabei weniger als dialogischer denn als arbeitsteiliger Prozess: Die Sounds sind bereits in den Einträgen auf der Liste von der Komponistin benannt und Farah ergänzt auf Aufforderung hin Bewegungsbezeichnungen, die sie später wiederum lautmalerisch überformt. Die Begrifflichkeiten, mit denen Komponistin und Performerin Material und Aufgabenstellung belegen bzw. mit denen sie die Details, an denen sie weiterarbeiten wollen, und die Wahrnehmung, wie erfolgreich das Arbeiten verläuft, belegen, lassen sich in folgenden Diskursen verorten:

6 Vgl. zum implizit reflexiven Umgang mit Listen auch Kleinschmidt 2023.

- medizinisch-anatomische Diskurse (oft »bones«, »muscles«, »joints«, hier »Organe«)
- kartografisch-topografische Begriffe (»Kartieren des Körpers«, »Mappings«; hier »Weg«-Metapher)
- naturwissenschaftliche Begriffe (»Experiment«, »Labor«; hier »Testen«)
- physikalisch-mechanisch-technische Begriffe (wie »Amplitude«, »Frequenzen«, »container«, hier »Synchronisieren« aus der Akustik)

Das Epistemisch-Lesen dieser emischen Begrifflichkeiten zeigt, welche Diskurse und sprachlichen Praktiken des Forschens im Feld zurzeit dominieren. Folgt man einer verbreiteten Gegenüberstellung von Reflexion und Routinen, sind Routinen – wie auch in der eingangs erwähnten Diskussion künstlerischen Wissens – meist aus dem hoch-konzeptuellen und -reflexiven Arbeiten künstlerischer Forschung ausgeschlossen. Dagegen erlaubt ein Epistemisch-Lesen der sinnhaften und über Trainings und Proben einverlebten Begrifflichkeiten, Routine nicht mehr als etwas Unbewusstes zu denken, das der bewussten Reflexion gegenübersteht.⁷ Vielmehr können so die Wissenssysteme künstlerischer Forschung sowie eventuelle Abweichungen des vorliegenden Beispiels in den Blick rücken.

Auffallend ist dabei die *lautmalerische Überschreibung* der gemeinsam fixierten Begriffe durch Farah. Obwohl die Begriffe für das Material weiterhin auf der Liste fixiert sind, sind diese Überschreibungen für das Arbeiten weitaus bedeutender als die Begriffe auf der Liste. Die Frage nach den dominanten Diskursen tritt damit ein Stück weit in den Hintergrund. Das lautmalerische Überschreiben der Begriffe dient einem »Paraphrasieren« des Sounds, durch das sich Farah nicht nur Reihenfolge und Tempo aneignen kann, die durch den Sound vorgegeben sind. Vielmehr konstituiert sich durch das lautmalerische Überschreiben der Begrifflichkeiten auch die Komposition neu.

7 Dieses Spannungsfeld aus Reflexion und Routine hängt entscheidend davon ab, auf Basis welcher praxistheoretischen Strömung Routinen konzeptualisiert werden. So trägt eine Lesweise von Bourdieu Begriffen des Habitus bzw. praktischen Sinns als statisch dazu bei, Routinen aus Bereichen der Reflexion und Transgression auszuschließen; genauso wie auch die Konzentration auf den impliziten und körperlichen Status von Wissen sowohl in tanzwissenschaftlichen als auch in Bourdieu folgenden praxistheoretischen Positionen es begünstigt, sprachlich-begriffliche Ebenen nicht als zentrales Merkmal körperlichen Wissens zu verstehen. Vgl. zu den theoretischen Implikationen ausführlich Kleinschmidt 2018: 91–118, insbesondere 104–118 sowie Klein in diesem Band.

Musik als »Regulator« von Bewegungen und als widerständige Teilnehmerschaft

Die Musik fungiert im vorliegenden Beispiel überwiegend in einer recht »klassischen« Funktion als »temporale[r] wie energetische[r] Regulator« der Tanzbewegung (Müller 2016: 275), wie Sophie Merit Müller in einer Ethnografie von Ballettraining herausgearbeitet hat.⁸ Der Sound zusammen mit seiner Darstellung als Liste bietet der zu entwerfenden Bewegung eine zeitliche Strukturierung als Abfolge distinkter Einheiten. Darüber hinaus leistet Musik eine qualitative Orientierung, die sich u.a. in der lautmalerischen »Paraphrasierung« von Bewegungsbezeichnungen spiegelt. Anders formuliert: »Musik ist dabei nicht nur als Zeiteinteiler eingespannt, sondern auch als Ensemble an Dynamiken und Energien, das Stimmungen, Emotionen oder auch Bewegungsqualitäten herstellen kann« (2016: 274).

Darüber hinaus konstituiert dieser dialogische Prozess auch die (bzw. Teile der) Komposition neu, indem Töne ergänzt, die Reihenfolge der aufgelisteten Töne (etwas beginnt »vor dem Boum«) und die Taktart (»Auftakt«) verändert werden. Diese Neukonstitution wird nicht zuletzt dadurch greifbar, dass Neumann die Einträge in der Liste und in ihren Notizen korrigiert. Dabei wird die *Musik als widerständige Teilnehmerschaft* aufgebaut, die sich zeitweise der Kontrolle durch die Komponistin entzieht: Durch die körperliche Auseinandersetzung mit dem Sound, die die Künstler*innen als »Synchronisieren« und als »Übersetzen« beschreiben, verändert sich »das Original«. ⁹ Allerdings entsteht diese Verselbständigung der Musik, die der Komponistin ihre alleinige Autor*innenschaft der Komposition streitig macht und die Komposition ihrer Kontrolle entzieht, nur temporär, bis der Sound durch die Strategien des Zählens, Klatschens und der Bestimmung von Taktarten wieder kontrollierbar und fixierbar wird.

Da solche Prozesse des Veränderns von Musik in unterschiedlichen Konstellationen choreografischen Arbeitens verbreitet sind, ist es umso entschei-

8 Sophie Merit Müller hat diese Funktion von Musik als »Regulator« von Tanzbewegung in Ballettrainings herausgearbeitet (Müller 2016: 272–275), mit dem Unterschied zum gegebenen Probenbeispiel, dass es sich dort um die Zusammenschaltung eines Klaviermusikstücks mit einer vorgegeben, melodischen und auf Acht gezählten Schritt-kombination handelt.

9 Vgl. zu diesem etablierten Argument Benjamin (1972). Für eine praxeologische Ausdeutung des Begriffs des Übersetzens für Proben bei Pina Bausch Klein 2021.

dender zu fragen, welche Wissensordnungen durch das Markieren de/stabilisiert werden.

De/stabilisierungen von Ordnungen des Wissens

Routinen des Generierens und Memorierens von Bewegungsmaterial bzw. mit dessen In-Beziehung-Setzen zu Musik sind sehr häufig verbunden mit kartografisch-universalistischen Ordnungen von Wissen: In Trainingsformen, die mit einem festgelegten Vokabular für Bewegungen arbeiten wie in vielen Ballettrainings, bindet Üben räumliche »Lageverhältnisse von Körperteilen« an »nummerierte Zeitpunkte [...] und Zeitspannen« (Müller 2016: 274). Selbst in Kontexten, in denen explizit daran gearbeitet wird, Tanzbewegung über ihre qualitativ-sinnlichen Dimensionen zu imaginieren und zu generieren oder wenn die individuelle Anatomie erforscht wird, geschieht dies oft über Techniken des *mappings* des eigenen Körpers bzw. der räumlichen Setzungen, die mit einem geometrisierten gerasterten Raum, mit der Vorstellung von unveränderlichen Bewegungseinheiten und einer körperlich-kinästhetischen Orientierung wie in einer Karte arbeiten (vgl. Kleinschmidt 2018). Solche vermeintlich »universell« einsetzbaren Mnemotechniken stabilisieren – auf Ebene des Arbeitsprozesses – tendenziell Ordnungen, die mit Vorstellungen von Neutralität (eines geometrisierten Raumes) und Abstraktion (eines »abstrahierenden« Überblicks) arbeiten und die bereits oft im Kontext künstlerischer Forschung befragt worden sind.¹⁰

Im vorliegenden Beispiel werden solche Ordnungen zeitweise ausgesetzt. Die Tänzerin konzentriert sich phasenweise fast völlig auf das Lauschen der qualitativen Ebenen der Musik statt eines wiedererkennenden und zuordnenden Hörens.¹¹ Durch das lautmalerische Überschreiben der Bewegungen und das »Singen« bzw. »Paraphrasieren« der Musik treten räumliche Marker und

10 Als paradigmatische Gegenbeispiele zu einem Denken in »klassischen« kartografischen und chronologisch-zeitlichen Ordnungen sind Begriffe wie »rhizome« oder »deterritorialization« zu nennen, die Gilles Deleuze und Felix Guattari in *A Thousand Plateaus* entwickelt haben. Sie bilden im Kontext künstlerischer Forschung nicht nur im Tanz geradezu populäre Bezugspunkte. Vgl. zu einer ausführlichen Diskussion von Resonanzen zwischen Deleuze und Guattaris Konzepten mit choreografischen Verfahren Sabisch 2011.

11 Dieses Erleben der qualitativen (oder in den Worten der Komponistin: »feinstofflichen«) Dimensionen des Sounds unterscheidet sich insofern vom Erleben, wie Müller

die Abgrenzung von Bewegungen als Einheiten zunehmend in den Hintergrund. Diese Verschiebung ist auch ein zeitweises Aussetzen eines universalistischen Wissens, das sich beim räumlich-kartografischen Markieren durch die Geometrisierung des Raums, durch Vorstellungen von Objektivierbarkeit, Wiederholbarkeit und allgemeiner Gültigkeit zeigt. Als temporäre Verschiebung dieser Ordnung des Wissens hält sie allerdings nur momentweise an, bis durch Strategien wie Zählen, Klatschen und Bestimmen von Taktarten wieder Vorstellungen der Messbarkeit von Zeit und des Objektivierens von Wissen Einzug in das Arbeiten halten.

Legitimieren und Beglaubigen von Wissensformen und Forschungsergebnissen

Welche Funktion nehmen Wissensformen, die mit Vorstellungen von Objektiv- und Messbarkeit verbunden sind, in künstlerisch-forschenden Prozessen ein? Und welchen Stellenwert haben Momente des Legitimierens und Beglaubigens von Wissen innerhalb künstlerischer Forschung?

In der beschriebenen Szene tragen die genannten Wissensformen dazu bei, die Situation vor Konflikten abzuschirmen. Die Unterschiede im Hören der Komposition bergen durchaus ein Konfliktpotenzial, nicht zuletzt weil nicht explizit geklärt ist, bis wohin das Mitspracherecht von Farah beim Generieren und Setzen von Material genau geht. Diese für viele Prozesse künstlerischer Forschung charakteristische Uneindeutigkeit der Grenzen der Aufgabenbereiche wird noch dadurch verschärft, dass Farah das »Finden einer eigenen Logik« als ihre Verantwortung versteht – dieser Satz wird während der Proben mehrfach und von allen drei Performerinnen geäußert – und dass sie sie durch das lautmalerische Überschreiben aktiv vollzieht. Während der entstehenden Uneinigkeiten über das Hören dienen Zählen und Bestimmung von Taktarten als scheinbar »objektive« Größe, die nicht der weiteren Legitimierung bedarf und auf die sich beide sofort einigen, ohne dass dies vorher abgesprochen werden muss. Zugeschrieben wird das veränderte Hören allerdings Farahs Körper (»Worauf dein Körper meine Aufmerksamkeit lenkt«), dem darüber aktives Potenzial im Neuordnen des Hörens attestiert wird. Diese Zuschreibung lässt sich einerseits im Diskurs eines »anderen« Wissen der

es für Balletttraining herausstellt, als Bewegung dort an räumliche Marker in einem »temporalen Orientierungsnetz« gebunden bleibt (Müller 2016: 274).

Künste verorten, der v.a. die sinnlich-körperlichen und impliziten Dimensionen von Wissen betont. Andererseits wird mit dem Beglaubigen eine weitere verbreitete Routine künstlerischer Forschung deutlich (vgl. Kleinschmidt 2018),

- durch die mehr oder weniger explizit auch der Wert der eigenen Arbeit versichert wird, hier indem die Veränderung des Hörens indirekt eine Art Forschungsergebnis bildet,
- durch die markiert wird, dass die gegenseitigen Bemühungen in die richtige Richtung weisen, hier in der kartografischen Metapher des »begehbaren Wegs«,
- und in der hier indirekt kommende Proben strukturiert werden, indem verhandelt wird, dass bzw. woran und wie weitergearbeitet werden soll.

Es ist eine Routine, die in besonderem Maße das für künstlerische Forschung charakteristische beständige Befragen, Umwerfen und Verändern von Material mit ermöglicht.

Fazit

Künstlerische Forschung im zeitgenössischen Tanz befindet sich heute sicherlich noch deutlicher als in den 2000er und 2010er Jahren in einer paradoxen Situation. Einerseits gibt es kaum noch sog. geschlossene Systeme von Training und Probe wie im Kompaniemodell des Balletts bzw. des »klassischen« Modern Dance (in dem aus der choreografischen Arbeit die eine Schule für Tänzer*innen entwickelt wird). Vielmehr gehen Training und Probe ineinander über, indem oft die spezifischen Verfahren der Bewegungsrecherche sowohl Bestandteile des Warm-ups bzw. Trainings als auch der eigentlichen Proben sind. Damit hat sich eine schier unüberschaubare Vielzahl an künstlerischen Ansätzen und Körpertechniken entwickelt. Andererseits ist künstlerische Forschung im zeitgenössischen Tanz auf Bachelor- und Master- und bald auch auf Doktoratsebene institutionell verankert und es haben sich erkennbar eigene Wissenssysteme gebildet. Diese Wissenssysteme habe ich hier exemplarisch und in Rückbezug auf langjährige ethnografische Forschungen als Routinen des Markierens und Beglaubigens, als Umgang mit Ordnungssystemen wie den sammelnden »erfinderischen« Listen, als Aufbauen von Musik als »Regulator« und widerständige Teilnehmerschaft sowie durch das diskursive

Verorten benutzter Begrifflichkeiten zu fassen versucht. Erst ihr situatives Zusammenspiel u. a. auch mit der Störung der Technik hat zu einem temporären Brüchigwerden dieser Ordnungen und zum Überschreiten neuer Konventionen geführt. Inwiefern dabei ein »anderes« Wissen eine Rolle spielt, sollte inzwischen auch in Bezug zu den neu etablierten Ordnungen und Konventionen gesetzt werden. Denn auch das Arbeiten an einem Umgang mit den qualitativ-sinnlichen Ebenen von Bewegung, wie durch das lautmalerische Überschreiben der auf der Liste fixierten Begrifflichkeiten, ist ein andauernder Prozess, der danach zu befragen wäre, welche »anderen« Routinen bzw. Mnemotechniken des Erinnerns und Übens von Choreografie er bereits hervorgebracht hat, die evtl. weniger universalistische Ordnungen von Wissen re-installieren. Zu fragen wäre auch weiterhin nach dem Stellenwert von sprachlichen Praktiken in künstlerisch-forschenden Kontexten¹², die aktuell zum Beispiel beim Arbeiten mit Audiodeskriptionen selbst zum Thema werden¹³. Wenn das Finden eigener Begrifflichkeiten zu einer Anforderung und institutionell-ästhetischen Logik des Feldes zählt und bereits eine normative Anforderung an Tänzer*innen bildet, welche emanzipatorischen Spielräume lassen sich dann im Sinne »eigener Logiken« noch finden?

Literatur

- Benjamin, Walter (1972): Die Aufgabe des Übersetzers, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV/I, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 9–21.
- Busch, Kathrin (Hg.) (2016): *Anderes Wissen. Kunstformen der Theorie*, Paderborn: Wilhelm Fink.
- Husemann, Pirkko (2009): *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld: transcript.
- Jullien, François (2004): Einleitung, in: François Jullien (Hg.), *Die Kunst, Listen zu erstellen*, Berlin: Merve, S. 7–14.
- Klein, Gabriele (2019): *Pina Bausch und das Tanztheater. Die Kunst des Übersetzens*, Bielefeld: transcript.
- Kleinschmidt, Katarina (2018): *Artistic Research als Wissensgefüge. Eine Praxeologie des Probens im zeitgenössischen Tanz*, München: epodium.

12 Vgl. Chwialkowska in diesem Band.

13 Vgl. Wieczorek in diesem Band.

- Kleinschmidt, Katarina (2023): »Körper Wissen Kunstfigur? Listen zwischen epistemischer Figuration und Gebrauch in Arbeitsprozessen im zeitgenössischen Tanz«, in: Fabiana Senkpiel/Mira Kandathil/Sibylle Heim (Hg.), *Kunstfiguren – Ästhetische Strategien und performative Praktiken von künstlerisch gestalteten Identitäten*, Berlin: DeGruyter (im Erscheinen).
- Matzke, Annemarie (2015): Das Theater auf die Probe stellen. Kollektivität und Selbstreflexivität in den Arbeitsweisen des Gegenwartstheaters, in: Beate Hochholdinger-Reiterer/Mathias Bremgartner/Christina Kleiser/Géraldine Boesch (Hg.), *Arbeitsweisen im Gegenwartstheater* (ITW: im dialog – Forschungen zum Gegenwartstheater, Bd. 1), Berlin: Alexander Verlag, S. 15–33.
- Matzke, Annemarie (2016): Material erproben. Dokumentationen des Tanztheaters Wuppertal, in: Katharina Keller/Timo Skrandies (Hg.), *Bewegungsmaterial*, Bielefeld: transcript, S. 191–208.
- Matzke, Annemarie (2012): *Arbeit am Theater. Eine Diskursgeschichte der Probe*, Bielefeld: transcript.
- Müller, Sophie Merit (2016): Ballettkörper werden. Materielle Involvierungen, Verflechtungen und Differenzierungen im Üben klassischer Tanztechnik, in: *Body Politics*, Jg. 3 Nr. 6, S. 261–284.
- Reckwitz, Andreas (2003): Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive, in: *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 32 Nr. 4, S. 282–301.
- Sabisch, Petra (2011): *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography in the Works of Antonia Baehr, Gilles Deleuze, Juan Dominguez, Félix Guattari, Xavier Le Roy and Eszter Salamon*, München: epodium/Tanzplan Deutschland 2011.

