

Die hier hervorgehobenen Praktiken des Differenzierens und Aushandelns praxeologisch einzuholen, war ein zentraler Aspekt der hier vorliegenden Arbeit; damit wird ein subjektivierungstheoretischer Einschub notwendig, um reflexive Momente leibkörperlicher Akteure im Praxisvollzug analytisch zugänglich zu machen.¹⁶ Wie bereits aufgezeigt, kann die ›korporale Differenz‹ hier wegweisend sein, da sie die Involviertheit menschlicher Körper nicht nur in ihrer öffentlichen Zeigefunktion einzuholen vermag, sondern gleichermaßen das Erleben leiblicher Selbste zentral stellt und fragt, wie sie die Praktiken, in die sie involviert sind, zugleich performativ mitgestalten und verändern können.

Soziale Praktiken verweisen damit immer auch auf spezifische Formen von Sozialität, die in Relation zu historischen und diskursiven Erzeugungskontexten stehen. Die beobachtete Praxis der Tanzimprovisation zeichnet sich durch eine praktisch-diskursive Vollzugslogik aus, in der Teilnehmer*innen in ein relationales Beziehungsgefüge eingelassen sind und dieses zugleich performativ mit hervorbringen, reproduzieren und verändern. Werden Praktiken als »über verschiedene körperliche und materielle Knotenpunkte verteilte Aktivität, Emergenz und Kräftezirkulation« (vgl. Schmidt 2012: 65) verstanden, wird durch die Teilnehmer*innen ein »feldinternes und damit personen- und kontextgebundenes Erfahrungs- und Fachwissen« (ebd.) generiert.¹⁷

Vor dem Hintergrund der methodologisch-methodischen Anlage dieser Arbeit und der phänomenologischen und materialistischen Analyseperspektiven auf soziale Praktiken werden im Folgenden die drei Praktiken – KREUZEN, KREISEN, SPÜREN – entlang des Materials ausdifferenziert. Dabei werden Praktiken als materiell-diskursive Ensembles verstanden, die genealogisch zu ihren historischen, kulturellen und diskursiven Erzeugungslogiken relationiert werden müssen und die sich durch eine verteilte Teilnehmer*innenschaft auszeichnen.

3.2 KREUZEN II – oder: Die Konstitution des Tanzraums

Kreuzen bedeutet im Rahmen dieses Kapitels eine analytische Perspektive auf die Konstitution des Tanzraums durch aktive Teilnahme über mehrere Jahre, durch Feldnotizen, Erinnerungen, die aufgeschrieben oder unaufgeschrieben sind, durch Be-

16 Dies wird nach den ersten beiden Analysekategorien KREUZEN II und KREISEN II geleistet.

17 Mit Bezug auf Tanz, sind in den letzten Jahren einige Forschungsarbeiten entstanden, die fruchtbare Anschlussstellen bieten: So erforscht Husemann (2009) künstlerische choreographisch Arbeitsweisen, Barthel (2017a) widmet sich choreographischer Vermittlungspraxis, Kleinschmidt (2016; 2018) analysiert Probenprozesse im Kontext künstlerischer Forschung, Hardt (2016) betrachtet die tänzerische Vermittlungspraxis und Rode (2020) forscht zu Tanzvermittlung in der Lehrer*innenbildung. Zudem hat der Forschungsverbund »Kulturelle Bildungsforschung im Tanz« das Feld Kultureller Bildungsangebote im Tanz untersucht und auf dieser Basis ein Analysemodell entwickelt (Hardt et al. (2020). Vgl. auch den Sammelband von Klein und Göbel (2017) »Performance und Praxis«, darin insbesondere die Beiträge von Lüken, Huschka, Vujanović und Leopold.

wegungs(erinnerungs)bilder und biographische Geschichten, durch Videoaufnahmen, Emails und andere schriftliche Dokumente wie auch geteilte Fotos von Aufführungen.¹⁸

Ich habe einen Schlüssel zu dem Raum. Wenn ich kurz vor Beginn ankomme, steht meist bereits jemand von der Gruppe wartend vor dem Eingang. Im Eingangsbereich des Gebäudes ist ein Geschäft, die Haustür etwas nach hinten versetzt. Ich schließe die Tür zu einem Treppenhaus auf, durch das ich durch eine weitere Türe zu einem Hof hin zum Hinterhaus gelange, in dem sich der Tanzraum befindet. Eine große Holzflügeltür ist der Eingang, durch den wir in den Vorraum gelangen. Es sieht genutzt aus, trägt Spuren von vielen Veranstaltungsjahren. Durch die freizugängliche Küche erscheint es als ein Raum, den Besucher*innen selbstständig nutzen können; die Flyerlandschaft an den Wänden ist unübersichtlich, es scheint keine spezifische Ordnung zu geben: Veranstaltungshinweise, Bewerbung von Gruppen, Ankündigungen, Fortbildungsangebote etc. Da der fensterlose Raum relativ klein ist und sich schnell füllt, wenn Menschen von außen nachkommen, ist es trotz der Angebote zum Schauen und Informieren eher ein Durchgangsort, der durch die Teilnehmer*innen funktional genutzt wird. Es gibt keine Schilder zur Orientierung. Von dem Raum gehen mehrere Türen ab. Geradeaus befindet sich eine Einbauküche über Eck, ein großer Kühlschrank steht links an der Wand, rechts eine Holzkommode mit verschiedenen Flyern, Stiften und Anmeldeformularen. Hinten in der Wand führt eine Türe in eine Kammer mit Reinigungsutensilien. Rechts führt ein kurzer Flur zu zwei Toiletten und einem Abstellraum; dazwischen hängt eine Garderobe, an der immer Kleidung hängt, auch wenn niemand im Gebäude ist. Links geht es durch eine weitere große Holzflügeltür in den Raum. Auch die muss aufgeschlossen werden. Alle Teilnehmer*innen ziehen ihre Schuhe der Gewohnheit nach vor der Tür aus. Durch diese Türe hindurch, stehe ich direkt im Veranstaltungsraum. Ein fast quadratischer Raum mit altem Holzparkett, das an vielen Stellen Spuren trägt und leicht beschädigt ist, tiefere Risse oder Löcher sind mit silbernem Klebeband überklebt. Oben in der Mitte der Decke gibt es ein rundes milchiges Fenster, um das Stoffdreiecke hängen; direkt darunter hängt eine große Diskokugel. Auf der rechten Seite ist eine Spiegelwand über die gesamte Breite der Wand angebracht, jedoch nur über die Hälfte der Höhe, darüber ein gemalter Stadtanblick. Linker Hand steht ein Klavier und durch zwei Stufen erweitert sich der Hauptraum um einen kleinen, leicht erhöhten Raum, der als Stau- und Technikraum dient. Dort stehen zwei Tische, auf denen die Musikanlage platziert und verkabelt ist, ein Schrank mit Yogamatten, ein schwarzer Vorhang, der gestapelte Stühle und in einem Regal liegende Kabel und technische Gegenstände verdeckt. Auf dem Techniktisch verzweigen sich die Kabel auch in den Raum zu Boxen und Scheinwerfern. Sobald ich Licht anschalte, entsteht ein surrendes Geräusch; ab und zu hat eine Lampe eine flackernde Störung.

Von der Eingangstüre geradeaus fällt der Blick durch zwei halbrunde Raumfenster und einen abgerundeten Durchgang in einen kleineren Raum und auf eine große

18 Feldnotizen, Protokoll- und Memoausschnitte werden kursiv gesetzt, alle direkten Zitate von Teilnehmer*innen durch Anführungszeichen markiert. In-vivo-Kodierungen oder Schlüsselbegriffe werden durch einfache Anführungszeichen kenntlich gemacht.

Fensterfront, die über die gesamte Breite des Veranstaltungsraums reicht. In diesem Raum liegt Teppichboden, es stehen Sofas, einige Bänke und unterschiedliche Tische herum, die jede Woche etwas anders angeordnet sind, weil die Räumlichkeit durch viele verschiedene Veranstaltungen genutzt wird. So entsteht, trotzdem die Räume dieselben sind, jede Woche der Eindruck »etwas ist anders«. In den halbrunden Raumfenstern stehen Pflanzen, die dort immer stehen und leicht staubig sind. Der Blick aus den großen Fenstern in den Außenraum führt über Gebäudekomplexe und Straßen hin zu einem Wald und gibt einen weiten Ausblick frei. Durch die Fensterfront wirkt der Raum offen und hat viel natürlichen Lichteinfall oder, im Winter, Stadtbeleuchtung. Hinter diesem Raum, gibt es parallel zu dem Technikraum noch einen anschließenden Raum, der durch eine Tür abgetrennt ist. Dort lagern Materialien wie Matten, Reifen, Decken, Bälle, eine Kleiderkiste, teils Pflanzen.

Meist betrete ich den Raum zuerst, weil ich aufschließe. Die Teilnehmer*innen kommen nach und nach an, durchqueren den ersten Raum und verschwinden in den hinteren mit Fensterfront, legen dort ihre privaten Dinge ab und ziehen sich in ihre Bewegungskleidung um, meist lange Stretchhosen oder Leggings, Socken, lockere Oberteile, die je nach Temperatur in vielen Lagen angezogen werden. Während des Gangs durch den Raum begrüßen die Teilnehmer*innen mich oder andere Teilnehmer*innen, die bereits da sind. Dann werden Bänke aus dem Raum in den hinteren Raum getragen, sodass auch die Seitenwände frei von Dingen sind. Es gibt meist eine Teilnehmer*in, die direkt beim ersten Hindurchgehen oder nach dem Bänketragen die Spiegelwand mit weißen Vorhängen zuzieht. Das Zuziehen bedarf Feingefühl, weil einige Ösen bereits fehlen und der Vorhang an einigen Stellen nicht richtig in den Vorhangläufen hängt.

Wann beginnt es? Hat es schon begonnen? – Die Teilnehmer*innen kennen den Raum, sie kreuzen durch den späteren Bewegungsraum und laufen direkt in den hinteren Raum und kommen dann umgezogen zurück. Zu Beginn der Stunde gibt es 15 Minuten eine Art Gleitzeit; zum Teil entstehen kurze Gespräche. Dann füllt sich langsam der Hauptraum, in dem für diese 15 Minuten oft Musik läuft. Einige Teilnehmer*innen kreuzen wieder durch den Raum, holen sich ein Getränk aus der Küche im Eingangsbereich, durchqueren erneut zielstrebig den Raum, um in einem der Fensterbögen ihre Flasche oder ihr Glas abzustellen. So manches Mal entsteht so der Eindruck eines ständigen »Kommen und Gehens«: Tür auf, Tür zu jemand kreuzt durch den Raum, eine andere kreuzt in die entgegengesetzte Richtung, eine trägt noch Alltagskleidung, eine andere geht Richtung Küche in Bewegungskleidung, Tür auf, Tür zu. Tür auf, Tür zu, Rückkehr mit Getränk, eine andere folgt von draußen in Alltagskleidung, ein »Hallo!«, durch den Raum zum Fenster, um ein Wasserglas abzustellen; die andere läuft in den hinteren Raum zum Umziehen. Derweil kehrt eine andere umgezogen zurück, stellt, legt oder setzt sich an einen Platz im Raum und beginnt sich zu bewegen.

Mit dieser Phase des Kreuzens, beginnt eine Zeit für individuelles Aufwärmen. Das wird vor allem bemerkbar, dadurch dass Gespräche verebben sobald die Teilnehmer*innen diesen Raum in ihrer Tanzkleidung betreten. Sie beginnen sich zu bewegen: manche machen Yogaübungen, andere stehen oder liegen erst still auf dem Boden, lauschen auf die Musik und bewegen sich dann zur Musik, andere schütteln sich eine Weile. Die Musik setzt eine Stimmung, die manchmal zu Resonanzen in den

Bewegungen der Teilnehmer*innen führt, manchmal nur ›mitläuft‹. In dieser Zeit ist wenig Körperkontakt zu beobachten, die Blicke wirken meist wie ›nach innen‹ gerichtet, manche schließen die Augen. Viele der Teilnehmer*innen beginnen am Boden, legen sich zuerst hin und machen kleine Bewegungsabläufe, berühren sich selbst an Körperstellen, die massiert, gehalten, gerieben werden. Über die Zeit werden Bewegungen der Einzelnen wiedererkennbar, es gibt Bewegungsvorlieben und -routinen. Eine steht meistens und wiegt sich zum Takt der Musik, den sie dann aufgreift und in ihren Oberkörper und Impulse in den Armen überträgt. Eine andere rollt auf dem Rücken, macht verschiedene Yogaübungen am Boden oder dehnt sich. Als eine Besucherin teilnahm, konnte ich an ihren selbstgewählten Aufwärmbewegungen sofort sehen, durch welche Tanzerfahrungen sie in ihren Bewegungen geprägt ist. So kann ich jede Stunde bereits in den Bewegungen beobachten, wie die Körperverfassungen sind und wie Teilnehmer*innen gestimmt sind: eher bodennah, schwungvoll, dehnend, bestimmte Körperteile berührend/reibend/schüttelnd oder musikinspiriert, eher spürsinnig auf den eignen Körper gerichtet oder voll auf Kontakt aus – durch die Bewegungen der einzelnen zeigt sich bereits in den ersten Minuten einiges.

Auffällig ist, dass nicht nur wenig Körperkontakt zu beobachten ist, auch bleiben die Teilnehmer*innen oft innerhalb eines kleinen Radius oder an einem Platz. Das variiert je nach Musik, doch ist der Fokus der Teilnehmer*innen eher auf den eigenen Körper gerichtet. Es gibt Blickkontakt, Lächeln, Begrüßen, größtenteils jedoch ein individuelles Bewegen, als ob es um das Einstimmen in den eigenen Körper ginge, indem auf dessen momentanen und eigenen Zustand ›gehört‹ wird.¹⁹

Wenn Kreuzen im ersten Teil der Arbeit epistemologische (Vor-)Annahmen diskutiert hat, dann steht Kreuzen in diesem Kapitel für eine Perspektive auf die (Bewegungs-)Praxis. Während die Praktik im ersten Moment vornehmlich durch menschliche Teilnehmende gebildet wird, sollen hier zudem die involvierten Materialitäten der Praktiken, die unter ›Kreuzen‹ subsummiert werden, als Ko-Akteure des Improvisationsraums und als Teil der Konstellationen genauer betrachtet werden.

Das, was hier als Kreuzen benannt wird – durch die Raumwege, den Kleidungswechsel, die transportierten Wassergläser, die Yogamatten, die ›in Reichweite‹ positioniert werden und ähnliche Abläufe –, bezeichnet die Anfangsphase, in der der Raum als solcher genutzt, markiert und geordnet wird. Damit stehen erst einmal die beweglichen und sich-bewegenden, menschlichen Akteure der Situation im Blick.²⁰ Die beobachteten Vollzüge deuten zugleich auf etwas hin oder zeigen an, wie unterschiedliche Akteure an der Hervorbringung der Situation beteiligt sind. In dieser Situation arrangieren Menschen Dinge wie auch Dinge und räumlich-materielle Gegebenheiten Affordanzen für spezifische (Bewegungs-)Vollzüge entwickeln. Da diese Abläufe eine Regelmäßigkeit aufweisen, verweisen sie auch auf die ›Regeln‹ dieser Situation – und damit auch auf

19 Vgl. dazu auch den Beitrag zu »Listening« von Brandstetter (2013).

20 Diese Wahrnehmung basiert auf einer langen Phase des Involviertseins, in der Raumwege in ihrer Ordnung(-sbildung) nicht stark in den Blick kamen. Erst durch einen weiteren methodischen Zugang über videographische Aufnahmen, in der die ›Wahrnehmungsinstanz‹ stillgestellt an einem Ort den gesamten Raum aufnahm, wurden diese Abläufe nach und nach beobachtbar und konnten ein wiedererkennbarer Teil der Analyse werden.

die ›Arbeit‹ und die ›Routinen‹, die kollektiv erbracht werden.²¹ Die routinisierten Aktivitäten verraten damit auch etwas über die impliziten Regeln, die diese Praktik anleiten, um Improvisieren zu ermöglichen. Die Genauigkeit, mit der der Raum und dann auch der eigene Körper vorbereitet wird, findet im folgenden Abschnitt Darstellung – und zwar vor allem entlang Räumlichkeit, Lautlichkeit und Körperlichkeit.²²

Durch die Analyse der (Video-)Protokolle trat der Raum als Ko-Akteur der Situation in den Fokus: Der Raum verändert sich je nach Jahreszeit in seinen Licht- und Wärmeverhältnisse, der Boden hat seine Eigenheiten, der wechselnde Zustand bzw. die Ordnungen des Raums, die praxisspezifische Intensität der Involvierung des Raums bzw. der Bezugnahme auf den Raum – dies sind Einflussgrößen, die Teil der Situation sind. Nicht nur die mitweltlich verfasste Sozialität nimmt Einfluss auf die Prozesse, sondern auch maßgeblich die nicht-menschlichen Materialitäten bringen sich als Akteure ins Spiel: die Improvisationspraxis steht in einem konstitutiven Verhältnis zu der räumlichen Materialität und gestaltet sich situativ in spezifischen Konstellationen dieser unterschiedlichen Akteure aus.

Je nach Jahreszeit ist der Raum noch durch Tageslicht erhellt oder schon dunkel; dann ist die erste Bewegung im Raum die Hinwendung zur Wand, um das Licht anzuschalten. Dadurch entsteht ein Sirren im Raum durch die Lampen, welches die Stunde danach durchgehend begleitet. Zum Teil springen mit der Aktivierung der Musikanlage am Techniktisch auch bunte Scheinwerfer an, die von anderen Veranstaltungen noch verkabelt sind, dann jedoch direkt wieder ausgeschaltet werden. Das Licht verteilt sich gleichmäßig im Hauptraum, die anschließenden Räume sind einzeln zu beleuchten, bleiben meist un(ter)beleuchtet. Durch die Fensterfront ist die Straßen-, Innen- und Reklamebeleuchtung zu sehen. Während Tageslicht klare Wahrnehmung ermöglicht, die Konturen der umliegenden Gebäude scharf und farbig sichtbar lässt und Bewegungen schnell identifiziert werden können, sind es in der Dämmerung oder der Nacht kleinere, örtlich gebundene Lichtquellen, die in ihrer Reichweite variieren und dadurch Konturen, Bewegungen und Räumlichkeiten eher schemenhaft erkennbar werden lassen. Gerade durch die Höhe des Gebäudes ist der Blick in den Himmel über den Gebäuden je nach Lichtverhältnissen Bezugspunkt oder eher wenig beachtet. Blicke durch den Raum nach Draußen sind zu Beginn des Treffens merkbar und werden sprachlich begleitet; später ist der Bezug nach Draußen oftmals gering, als ob eher das Draußen in den Raum ›blicken‹ könnte und ihn durch die Lichtverhältnisse mit bespielt.

Die Lichtverhältnisse nehmen sichtbar Einfluss auf den Raum und die menschlichen Akteure, sodass dieser sichtbare Einfluss auch als atmosphärischer Raum ausgedeutet werden kann, in dem unterschiedliche Lichtverhältnisse die Teilnehmer*innen unterschiedlich affizieren (vgl. Paterson/Dodge 2012).

21 In Betrachtung der anfänglichen Routinen kann die »Koaktivität« (Hirschauer 2016) aller anwesenden Materialitäten konstatiert werden, die den Tanzraum als solchen erst herstellen. Zugleich gibt diese Phase bereits Einblicke in die Historizität, Genese und Transformation von trans-situativen Routinen (Scheffer 2002; Rode 2020; Stern/Rode 2019).

22 Ich beziehe mich hier auf analytische Perspektiven, die von Fischer-Lichte (2016) und auch Lindemann (2014) benannt werden, um Ordnungsbildung zu analysieren.

Besonders im Kontrast zwischen Sommer und Winter verändert sich zudem die Temperatur im Raum deutlich. Während im Sommer die Fenster weit geöffnet werden, um Luftbewegung in den Raum zu holen, stellt es sich im Winter gegenteilig dar. Es gibt zwar vier Heizkörper an einer Wand im Raum, doch durch unterschiedliche Nutzung des Raums sind die Heizkörper meist ausgedreht und es ist kalt zu Beginn. Durch die hohe Decke des Raums, alte Isolierung und die Fensterfront im angrenzenden Raum ist der Raum dann ausgekühlt und zugig. Das beeinflusst die Teilnehmer*innen und das Improvisationsgeschehen als Ganzes: Wird der Raum von draußen betreten, wird die Raumtemperatur in Relation zur Außentemperatur wahrgenommen. Je länger sich jemand im Raum aufhält, wird die Adaption zur Temperatur wahrnehmbar; durch das Ausziehen der Jacke, das Anziehen von Socken oder Barfuß-Gehen wird die gespürte Temperatur sichtbar und zeigt sich auch in den (Raum-)Bewegungen. Ist es kalt im Raum, versammeln sich die Teilnehmer*innen am Anfang eher an den Heizkörpern, die sich alle auf einer Seite des Raums befinden. Oder sie sind vergleichsweise wenig am Boden während der ersten viertel Stunde und bewegen sich eher weiträumig und schnell mit ausladenden Bewegungen der Arme und Beine durch den Raum. Die Temperatur des Raums bestimmt jedoch tatsächlich nicht nur den Anfang mit, sondern den gesamten Verlauf eines Treffens: Bei Kälte ist das gemeinsame Aufwärmen zielgerichtet auf den Körper. Muskeln sollen durch Beanspruchung und längere Bewegungsphasen »aufgewärmt« werden, um der empfundenen »Steife« der Körper entgegenzuwirken, um überhaupt den eigenen Körper zu spüren und um Verletzungen vorzubeugen. Ist der Raum gut angewärmt, legen sich viele der Teilnehmer*innen zu Anfang auf den Boden, bewegen sich über den oder am Boden; dann beginnt das gemeinsame Aufwärmen bspw. mit Imaginations- oder Spüraufgaben, während denen die Teilnehmer*innen lange (fast) regungslos am Boden liegen und erst nach und nach über den Atem hinaus sichtbar in Bewegung kommen. Die als (nicht) angenehm empfundenen Temperaturen sind relativ übereinstimmend innerhalb der Gruppe der Teilnehmer*innen.

Der Boden des Raums ist ein älterer Parkettboden, der bereits an einigen Stellen Risse, kleine Löcher hat, überklebt ist oder Spuren von anderen Nutzer*innen trägt (z.B. klebrige Stellen, an denen vorher ein Klebeband gezogen war, Schrammen) wie auch die Wände von Nutzung gezeichnet sind (kleine Löcher, Klebestreifen, manchmal Zettel oder Bilder etc.). Zudem ist der Raum oft ungeputzt, sodass Staubflusen, Krümel, Schuhspuren, oder zurückgelassene Gegenstände auf dem Boden zu finden sind. Manchmal muss der Boden zuerst gekehrt werden, sodass der Raum als »nutzbar« durch die Teilnehmer*innen empfunden wird. »Nutzbar« heißt für die Teilnehmer*innen, dass Bewegungen am Boden mit dem ganzen Körper ausgeführt werden können, ohne dass die Kleidung danach mit Staub- und Dreckpartikeln überzogen ist. Der Umgang mit dem Zustand des Raums variiert dabei von »Wenn ich hier noch ein bisschen weiter krieche, ist es auch sauber« bis »Ne, ich hole erstmal den Besen«.

Was hinzukommt, ist, dass das Parkett an vielen Stellen Geräusche macht. Bewegen sich Personen durch den Raum, hallen nicht nur die Schritte, sondern der Boden vibriert, knarrt, ächzt und quietscht. Der Boden ist Grundbedingung von Bewegungen durch die Schwerkraft-geleitete Gebundenheit an ihn, zugleich ist dieser Holzboden aktiv involviert, in dem die Körper der menschlichen Teilnehmer*innen Laute und Geräusche produzieren und diese Geräusche des Bodens durch die sich-bewegenden Ge-

wichte lautlich und geräuschhaft Teil des Improvisierens sind. Dies verweist auf eine weitere Dimension von Materialität – ihre Lautlichkeit. Die im Bereich der menschlich hörbaren, vorhandenen oder entstehenden Geräusche sind demnach Teil des Geschehens – im Spektrum von Wahrnehmen, Bemerken, Identifizieren: Im Raum gab es bspw. lange eine Uhr, deren Zeiger minütlich einmal laut tickte; die Lampen im Raum surren zum Teil hörbar, die Lüftung der Musikanlage bläst geräuschvoll, draußen vor den Fenstern hupen Autos, der Autoverkehr rauscht, im Raum klingelt mal ein Handy von Teilnehmer*innen etc. Besonders relevant werden Geräusche dann, wenn sie signalhaft relevant werden. So wird das Geräusch der Eingangstür oder Stimmengewirr im Vorraum gegen Ende der Stunde oft durch Kopfwendungen, Aufhorchen, Unterbrechung von Sätzen oder Bewegungen begleitet; das nahende Ende kündigt sich nicht nur durch die Uhrzeit an, sondern durch eine Zunahme an Geräuschen außerhalb des Bewegungsraums im Eingangsbereich.

Dies sind bereits eine Reihe von Geräuschquellen und -dynamiken, die eine Eigenpräsenz aufweisen, da sie durch die Teilnehmer*innen selbst nicht ausgelöst oder beeinflusst werden (können). Hinzu kommen alle Geräusche und Klangräume, die während der Zeit des Kurses entstehen und produziert werden: Die Eingangstür geht zu Beginn mehrfach auf und zu, die Teilnehmer*innen halten sich (sprechend) im Vorraum auf, beim Hereintreten werden Grußworte ausgetauscht, das Durchqueren des Raums ist hörbar, im angrenzenden Raum ist das Umziehen und Stimmengewirr hörbar, teils kommt noch Musik für die erste Phase des Ankommens hinzu etc. Oft verstummen die Teilnehmer*innen sobald sie umgezogen in den Hauptraum treten und beginnen ein stummes, auf sich selbst fokussiertes Sich-Bewegen, sodass gegen Ende der ersten viertel Stunde keine Worte, nur bewegende Körper, die knarrenden Geräusche des Bodens und ggf. die Musik zu hören sind.

Diese erste Phase des Ankommens ist entsprechend dem ›Einrichten‹ des Raums und der Teilnehmer*innen im Raum gewidmet. Gerade diese Anfangsphase kann den Blick für die Voraussetzungshaftigkeit der Improvisationspraxis schärfen: Der Raum wird auf spezifische Weise präpariert, bevor es anfangen kann.²³ Genauso wenden sich die Teilnehmer*innen auch den eigenen Körpern zu. Die beobachtbare ›Vorbereitung‹ des Körpers ist gleichzeitig ein leibliches Einstimmen, der durch einen starken Selbst-Bezug gekennzeichnet ist.²⁴ Dieser Aspekt findet im folgenden Kapitel eine vertiefende Betrachtung durch die Analyse der Anfangsrunde.

23 Im Rahmen eines Interpretationstreffens wies mich eine Teilnehmer*in darauf hin, dass es wie ein absurdes Theater wirke: Statt dass sich der Vorhang öffne, werde er sorgfältig geschlossen, statt dass die Bänke Zuschauer*innen positionieren, werden sie aus dem Raum getragen. Der Raum wird also von ›störenden Objekten‹ – inklusive den Spiegelbildern – geleert, um dann ›anfangen‹ zu können. Der Fokus liegt mithin sehr deutlich auf der gespürten (Selbst-)Begegnung der Teilnehmer*innen als Leibkörper.

24 Vgl. Dazu die Ausführungen von Schuh (2019), die ›personal (performance) practices‹ im tanzkünstlerischen Kontext als eine Unterstützungs-Form in neoliberal strukturierten Arbeitsverhältnissen, ähnlich auch Martin 2017 mit Blick auf Kontinuität-generierende Praktiken von Tänzer*innen über den Lebensverlauf.