

TANZ ALS SPONTANE INTERAKTION. ZUR ENTSTEHUNG DER BEWEGUNG IN GRUPPENIMPROVISATIONEN VON ZOO/THOMAS HAUERT

EVA SCHWERDT

Der Versuch, Bewegungen, wie sie in Tanzimprovisationen entstehen, zu beschreiben, beginnt bereits bei der Schwierigkeit, ja sogar Unmöglichkeit des eigenen Vorhabens. Es misslingt, da die Tanzimprovisation gerade versucht zu überwinden, was die Choreografie meint einfangen zu können. Wo letztere durch eine »Be-Schreibung« vorgibt »zu halten, was nicht haltbar ist – Bewegung« (Brandstetter 2000: 103), loten Improvisations-Performances Wege aus, um Bewegung aus der vereinfachenden Repräsentation zu lösen. Ein Versuch, das festzuhalten was die improvisierte Bewegung ausmacht, muss folglich scheitern.

Gemäß ihrer Definition als »aus dem Stegreif« setzt die Improvisation, im Gegensatz zur Choreografie, anstelle der Wiederholung eine Unmittelbarkeit der Bewegung. Die improvisierte Bewegung, die sich allein in ihrer Präsenz – also im Vollzug – definiert, wird gerade durch ein Ausbrechen aus gewohnten Bewegungsmustern möglich. Eine Bewegung wird hierbei nicht erinnernd erzeugt, sondern der Moment der Entdeckung der Bewegung fällt in der Tanzimprovisation mit der Ausführung der Bewegung zusammen (Lampert 2007: 37).

Jedoch werden erlernte Bewegungen, wie etwa Gehen und Schwimmen, aber auch eingeübte Bewegungs-Repertoires wie im Tanz, in unserem prozeduralen Gedächtnis wie Automatismen eingespeichert. Diese kann unser Körper scheinbar nicht vergessen, sieht man von neuronalen Schädigungen ab (Brandstetter 2000: 118). Improvisationen antworten auf diese Hürde mit der Etablierung alternativer (Bewegungs-) Strukturen, die eine Rückkehr zu Gewohntem verhindern sollen. Somit basieren die meisten Improvisationen auf Techniken, die durch ihre Komplexität neue Situationen hervorrufen, auf die die Tänzer keine (körperlich) gewussten Lösungen in Form von bekannten Bewegungen parat haben.

Folglich ist die improvisierte Bewegung nicht neu im Sinne von ursprünglich. Jedoch ist sie dem Konzept der Emergenz folgend neu (vgl. Lampert 2007). Danach tritt der improvisierte Tanz aus bekannten Strukturen hervor, ohne dabei vorhersehbar zu sein. Er ist neu, da weder aus den vorab gesetzten Bedingungen das letztendliche Resultat vorhergesehen werden kann, noch kann umgekehrt aus der letztendlichen Bewegung auf die einzelnen Konstituenten rückgeschlossen werden, aus denen er hervorgegangen ist.

Improvisierte Bewegungen entstehen demnach auf einer Schwelle zwischen Wissen, wie es in den bekannten Strukturen vorab bestimmt wird, und Nicht-Wissen, wie es im Moment der neuen Bewegung aus dem Gewussten hervortritt. Die Bewegungen »tanzen« somit zwischen Gewohntem und Neuem, zwischen der Möglichkeit, Bewegung zu antizipieren und derselben Unmöglichkeit, wie sie in der Präsenz der neuen Bewegung liegt (vgl. Lampert 2007; Brandstetter 2000; Foster 2003).

Von der letztendlich beobachtbaren Bewegung, wie sie durch Tanzimprovisation entsteht, lässt sich also nicht nach einer kausalen Logik auf die einzelnen Strukturen, die zu ihrer Entstehung beigetragen haben, schließen. Vielmehr ist sie aus einem unauflösbaren Netz an Relationen hervorgegangen. Die Improvisation entzieht sich nicht nur einer angemessenen Beschreibung, sondern sie entzieht sich gerade deswegen auch der Beschreibung, da sie sich einem linear-kausalen Erklärungsmuster grundsätzlich entzieht. Steht die Frage nach der Hervorbringung der improvisierten Bewegung im Raum, lässt sie sich nicht als Folge einer bestimmten Ursache fassen, sondern muss in komplexeren Netzwerken gedacht werden. Für die Improvisationspraxis, die Beschreibung und für die theoretische Annäherung gilt gleichermaßen: »They [improvisational performances] require the complex interplay of a relational ontology of systemic couplings and interactions« (Barrios Solano 2006: 288).

Unter dem Vorzeichen einer relationalen Ontologie soll für die Entstehung der improvisierten Bewegung ein theoretischer Ansatz erprobt werden, der sie als plötzlich auftauchende Relationen in einem Netz aus bekannten (Bewegungs-)Strukturen darstellen kann. Für die Gruppenimprovisation ist ein solcher Versuch geradezu augenscheinlich. Zum einen, da das Kollektiv per se schon eine relationale Beziehung ist und diese relationale Logik auf der Bühne selbst sichtbar macht. Zum anderen verdichtet sich in dieser besonderen Form der Improvisation die Frage danach, wie überhaupt neue Bewegung entstehen kann in dem Dilemma, wie es die Gruppenimprovisation offenkundig macht: Gruppe impliziert eine Form der Kommunikation und Übereinstimmung, wohingegen der Begriff Improvisation das Neue (ver)sucht.

Die Gruppenimprovisation ACCORDS: Bewegungen neu denken

Ist Gruppenimprovisation als ein *gemeinsames* Improvisieren jenseits einer bloßen Zusammenschau aus improvisierten Soli und jenseits eines bloß wiederholenden Tanzens überhaupt möglich? Lässt sich die emergente Ordnung der Improvisation auch auf die Gruppe übertragen? Die zeitgenössische Tanzcompany ZOO, die seit zehn Jahren unter der Leitung des Schweizer Thomas Hauert in Brüssel zusammen arbeitet, sucht im Tanz selbst nach Antworten auf diese Fragen.

ZOO geht davon aus, dass einer möglichen Form des (gemeinsamen) Bewegens allein durch Denkgewohnheiten Grenzen auferlegt sind und der Körper selbst eigentlich in der Lage sei, sich entgegen der erlernten und verinnerlichten Vorstellungen zu bewegen. In ihren Improvisationen suchen sie nach Wegen, dieses Potential des Körpers von den ihm durch das Denken auferlegten Begrenzungen zu befreien (Laurent 2008). So steht am Anfang ihrer Arbeiten der Versuch, zum Nullpunkt des Körpers, also seiner Materialität, durch bestimmte Techniken zurückzugelangen. Von dort aus entwickeln sie Bewegungs- und Organisationsprinzipien, die den einzelnen Tänzer neu denken lassen, als auch Formen von Bewegung, die die Vorstellung eines alleinigen Akteurs überschreiten. Es sind radikale Alternativen zur Auffassung von Bewegung, die ZOO praktisch auslotet: »The artistic project [of ZOO] appears like a micro-utopia: an alternative vision of man, power and society« (Laurent 2008).

In ACCORDS, der jüngsten Gruppenarbeit, die im Mai 2008 auf PACT Zollverein in Essen uraufgeführt wurde, loten die Tänzer von ZOO solche alternativen Vorstellungen von Bewegung im Duett, Trio oder in der gesamten Gruppe, bestehend aus sieben Tänzern, in zahlreichen Spielarten aus. Dem Titel ACCORDS nach zu schließen, folgen sie der Idee, mit den einzelnen Tänzern im Zusammenspiel etwas Neues entstehen zu lassen, vergleichbar dem Bestehen eines Akkords aus einzelnen Tönen.

Über diese Analogie zwischen Musik und Bewegung hinaus wird über die Musik ein gemeinsamer, struktureller Rahmen für die Gruppenimprovisation etabliert. Sie stellt ein übergreifendes Organisationsprinzip, das zwar die Gruppe koordiniert, nicht aber eindeutige Bewegungen vorschreibt, da sie – der relationalen Logik folgend – ein komplexes Netz möglicher Bewegungen aufspannt. Sie eröffnet einen gemeinsamen Rahmen für die Geschwindigkeit oder den Rhythmus der improvisierten Bewegungen in ihrer Gesamtkomposition sowie in einzelnen Melodien oder Instrumenten. Die besondere physische oder sinnliche Qualität der Musik kann ebenfalls zum übergreifenden Merkmal für gemeinsames

Tanzen werden. In stillen Passagen hingegen wird die gemeinsame Erinnerung an die gleiche Musik zum geteilten Wissen der Gruppe, welches als gemeinsame Grundlage ihrer Improvisation dient.

Zugleich stellen verschiedene räumliche Konstellationen weitere Bewegungsmöglichkeiten im Sinne eines Netzes an Relationen zwischen den Tänzern her. Im Gegensatz zur zeitlich zwar fortschreitenden doch in ihrem Verlauf vorab festgelegten Musik spannen sich über die verschiedenen räumlichen Strukturen unterschiedliche Bewegungsmöglichkeiten mit jeder Bewegung und in jeder Sekunde neu auf. Die einzelnen Körper können über Berührung zu einem gemeinsamen Körper verschmelzen. In jedem Moment nimmt dieser Körper eine andere Form an und wird dabei in seiner Kinesphäre, die den Raum möglicher Bewegungen stellt, unaufhörlich neu definiert. Jede Bewegung erzeugt also zugleich auch neue Bedingungen. In anderen Momenten entwickeln die Tänzer ihre Bewegungen nicht über Berührung, sondern über andere Sinnesmodalitäten. Beispielsweise beziehen sie sich visuell über spiegelbildliche oder parallele Entsprechungen der Bewegungen, akustisch über einen identischen Rhythmus oder über komplexe Übertragungen der Bewegungen in unterschiedliche Körperteile aufeinander. Dabei ist es der gemeinsame Interaktionsraum, der die kollektive Improvisation anleitet. Indes gibt der statische Bühnenraum über seine unveränderlichen Raumrichtungen Regeln, die Bewegungen der Einzelnen im völligen Gleichklang improvisieren lassen.

Dabei ist auf der Bühne kein Chaos zu sehen, wie erwartet werden könnte, sondern die Organisationsprinzipien lassen sich in bestimmten Konfigurationen der Gruppe erkennen. Es sind Muster von Homogenität im Sinne einer Übereinstimmung der Bewegungsformen oder – Richtungen, räumliche Muster wie eine Spiegelung der Bewegung in gleichen oder verschiedenen Körperteilen oder etwa raumzeitliche Zyklen von Wellen, die durch die Gruppe hindurch zu wandern scheinen. Zusammen genommen sind es emergente Konfigurationen, die in der Gruppe selbst sichtbar werden (vgl. Varela 1990; Stevens/McKechnie 2006). Mal stellen diese Konfigurationen bereits ein gemeinsames Organisationsprinzip, mal tauchen sie unvermittelt auf, mal überdauern sie eine Zeitspanne, mal gehen sie ineinander über, mal lösen sie sich zu einem Chaos auf, mal schließen sie sich wieder zusammen und so fort. Was sich hierin zeigt, ist ein *gemeinsames* Improvisieren: »The status of ›leader‹ constantly shifts from one dancer to the next. The movements, initiatives, impulses of each one are instantly picked up and transformed by the others. [...] No one controls the movement, but at the same time everyone is involved in creating it.« (Laurent 2008)

Welche der Gruppenimprovisation zugrunde liegende Logik von Bewegung lässt sich in diesem praktischen Ausloten ausmachen? Die unüberschaubare Fülle an Organisationsstrukturen, die in dieser Beschreibung nur gestreift werden konnten, zeigen, dass der Gruppenimprovisation ein multidimensionales Netz an Möglichkeiten als gemeinsame Basis des Tanzens zugrunde liegt. Dabei weist diese gemeinsame Basis eine besondere Eigenschaft auf, die sie von einigen denkbaren Improvisationsprinzipien unterscheidet. Im Gegensatz zu beispielsweise internen und individuellen Vorstellungsbildern, wie sie unter anderem als Technik genutzt werden, beziehen sich diese Prinzipien auf externe raumzeitliche Veränderungen, wie auch der Tanz selbst eine raumzeitliche Veränderung ist. Durch diesen Zusammenfall der Prinzipien mit dem Tanz selbst manifestieren sie sich in den Bewegungen der einzelnen Tänzer. Sie werden im Moment ihrer Ausführung sichtbar, wenn auch nicht eindeutig auf einzelne Prinzipien rückführbar, denn sie zeigen eine aus den Improvisationsstrukturen hervorgetretene neue Bewegung der gesamten Gruppe. Es ist letztendlich ein Improvisieren nach den Prinzipien, wie sie sich *zwischen* den Gruppenmitgliedern selbst aufspannen, wobei jeder Moment veränderte Bewegungsmöglichkeiten zwischen den Tänzern und dadurch Neues hervorbringt.

Die auf diese Weise improvisierten Bewegungen lassen sich nicht auf einzelne Akteure reduzieren. Sie entstehen in einem fortwährenden Beobachten der anderen und zugleich einem unmittelbarem Aufgreifen und Transformieren der Bewegungen, während bereits erneut – oder besser: immer noch – beobachtet, transformiert und bewegt wird und so fort. Begreifen lässt sich diese Form der Improvisation nur über eine Abkehr von einem Verständnis von Bewegung und Tanz als Aneinanderreihung einzelner Aktionen. Jede Bewegung wird hier ausschließlich im Verhältnis zwischen den Tänzern erzeugt und lässt sich ausschließlich als Veränderung dieses Verhältnisses zwischen den Tänzern verstehen. Es ist ein Tanzen durch Interaktion und ein Tanzen in Interaktionen.

Interaktion und Kommunikation

Wie lässt sich die beobachtbare Übereinstimmung in der Gruppe erklären? Wie kann Bewegung jenseits einzelner Akteure ausschließlich als Interaktion verstanden werden? Beobachtet man die Improvisation in ACCORDS, ist man versucht innerhalb der Gruppe eine Form der Verständigung zu entdecken – wie etwa einer versteckten Sprache zwischen den einzelnen Tänzern – in der Annahme, dass sie die beobachtete Gemeinsamkeit zu erklären vermag.

Doch wäre es ein Missverstehen der Tanzimprovisation, hier eine Form der Verständigung zu suchen. Zumindest dann, wenn man von solchen Formen der Verständigung ausgeht, die über eindeutige Repräsentationen kommunizieren. Strukturell stehen diese einer Emergenz eher im Weg, als sie zu fördern, denn lineare Kommunikationsprozesse schließen die Lücke zwischen dem vorab gesetzten Wissen um die Improvisationsstrukturen und der letztendlich erzeugten Bewegung über einen kausalen Zusammenhang: Die improvisierte Bewegung ist einem solchen Modell nach die lineare Folge der Improvisationsprinzipien und umgekehrt sind die Prinzipien eindeutig einer Bewegung zuzuordnen. Dieser Logik folgend kann Bewegung zudem nicht interaktiv entwickelt werden, sondern sie wird von Einem zum Nächsten weitergegeben. Auf diese Weise erzeugte Bewegungen sind nicht unvorhersehbar, sondern einer Choreografie ähnlich. Darüber hinaus eröffnen sie keine Möglichkeit einen kollektiven (Inter-)Akteur zu denken.

Welche alternativen Verständigungsformen, die jenseits einer klassischen linearen Logik liegen, lassen sich als Grundlage des gemeinsamen Improvisierens denken? Für die Tanzimprovisation rücken die Organisationsstrukturen und die letztendlichen Bewegungen selbst, erstere als multidimensionale Bedingung und zweitere als daraus hervorgegangenes Neues, in den Fokus der Überlegungen möglicher Verständigung und gleichzeitiger Emergenz. Es stellt sich hierbei die Frage, wie gemeinsames Bewegen ohne sprachliche oder anders lineare Kommunikation denkbar ist, wie Bewegung an sich schon auch Kommunikation sein kann.

In der Auseinandersetzung mit Bewegungen und komplexen Bewegungsabfolgen, wie sie den Tanz kennzeichnen, ist sowohl in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung als auch in der Tanzpraxis selbst das Denken immer mehr in den Mittelpunkt solcher Überlegungen gerückt (vgl. Siegmund 2004). Nicht dass man dem Tanz damit seine Körperlichkeit abspräche, sondern vielmehr wird so gerade die Rolle des Denkens für den Tanz betont und weiter wird der Körper selbst als ein denkender aufgewertet. Diese Aufwertung des Körpers stellt einen ersten Schritt zu einem Verständnis von gemeinsamem Tanzen dar.

Die Bewegungsrecherche von ZOO folgt ebenfalls diesem Grundgedanken von einem Körper, der denkt, indem er sich vom Denken befreit hat (Laurent 2008), und entwickelt aus diesem körperlichen Ansatz seine tiefgreifenden Alternativen des Bewegens. In dieser Formulierung scheint eine Trennung des Körpers vom Denken allerdings nicht aufgelöst, sondern umgekehrt zu werden, da die Eigenständigkeit eines körperlichen Denkens in Opposition zum geistigen Denken gesetzt wird. Eine Verschmelzung von Denken und Körper ist jedoch notwendig um zu ver-

stehen, wie Bewegung als interaktiver Prozess, der nicht auf eine rein denkende Form der Kommunikation reduziert werden kann, möglich ist. Umso dringlicher gilt dies für die Gruppenimprovisation. Susan Leigh Foster beschreibt jenes Hand-in-Hand von Körper und Denken eindrücklich:

»We read of improvisation as the process of letting go of the mind's thinking so that the body can do its moving in its own unpredictable way. But this description is an obfuscation, as unhelpful as it is inaccurate; surely, *all* bodily articulation is mindful. Each body segment's sweep across space, whether direct or meandering, is thought-filled. Each corporeal modulation in effort thinks; each swelling into tension thinks; each erratic burst or undulation in energy thinks. Each accented phrasing or accelerating torque or momentary stillness is an instance of thought.« (Foster 2003: 6f)

Wie kann ein solches körperliches Denken begründet werden? Und wie lassen sich hieraus alternative Formen eines bewegenden Verstehens vorstellen?

Verstehen über Bewegungen

Interessant scheinen hierfür unter anderem jene theoretischen Ansätze zu sein, die seit den neunziger Jahren aus der Entdeckung der sogenannten Spiegelneurone in den Neurowissenschaften entwickelt wurden. Sie eröffnen eine Annäherung an ein Verständnis von Bewegung als Interaktion, das bereits in der Weise, wie jeder Einzelne Bewegungen steuert und lernt, begründet liegt.

Spiegelneurone lassen sich vor allem in kortikalen Arealen des menschlichen Gehirns nachweisen, die primär für motorische Funktionen zuständig sind. Sie werden aktiv, wenn ein bestimmter motorischer Akt ausgeführt wird, und sie spielen eine wichtige Rolle bei der Planung und Kontrolle von Bewegungen (Rizzolatti/Sinigaglia 2008; Gallese 2009 und 2003). Im Tanz übernehmen sie, unabhängig ob Choreografie, Einzel- oder Gruppenimprovisation, immer schon eine zentrale Funktion (vgl. Hartmann 2006; Jola/Mast 2006). Interessanterweise zeigen die entsprechenden kortikalen Areale eine vergleichbare Aktivierung, wenn wir Anderen beim Bewegen zusehen oder zuhören, indem sie das Beobachtete als potentielle motorische Akte neuronal simulieren (Rizzolatti/Sinigaglia 2008; Gallese 2009 und 2003). Durch diese verkörperte Simulation ermöglichen sie eine Übersetzung des Beobachteten in die eigene Ausführung. Sie spielen folglich auch eine wichtige Rolle beim

Lernen und Verstehen von (neuen) Tanzbewegungen (vgl. Hartmann 2006; Calvo-Merino et al. 2006).

Jedoch ist der Begriff der Spiegelung trügerisch. Spiegelneurone simulieren nicht etwa eine konkrete Bewegung vergleichbar den Bewegungen, wie sie in einem eigentlichen Spiegel abgebildet werden. Die motorische Simulation erfolgt nur dann, wenn den Bewegungen ein Handlungskonzept zugrunde liegt, was bedeutet, dass ein abstrakter Grund für die sichtbare Bewegung vorliegen muss. Ganze Bewegungsabfolgen, wie beispielsweise die Ergreifung einer Tasse, bei der Arm und Finger jeweils unterschiedliche Funktionen erfüllen, geben ein alltägliches Beispiel, wie Bewegungen durch einen übergeordneten Grund vermittelt werden. Im Tanz weisen sowohl erlernte Bewegungsabfolgen, wie in Choreografien, als auch Improvisationsprinzipien »Beweg-Gründe« auf, da beiden eine abstrakte Logik in Form von mehr oder weniger konkreten Anweisungen zugrunde liegt.

Diese zur konkreten Ebene der Bewegung hinzukommende abstrakte Ebene zeigt, dass der Mechanismus einer verkörperten Simulation maßgeblich am Verstehen der Beweggründe Anderer beteiligt ist. Er kann durchaus mit höheren kognitiven Funktionen wie dem Denken verglichen werden: »The multimodal-driven simulation of action goals [...] instantiates properties that are strikingly similar to the symbolic properties so characteristic of human thought« (Gallese 2003: 523). Diesem Mechanismus eines automatisch vermittelten und vor-reflektierten motorischen Verstehens kommt eine zusätzliche Vermittlerrolle in der Gruppenimprovisation zu. Denn eine unmittelbare Übertragung des bei Anderen Beobachteten beziehungsweise Gehörten in eigene Bewegung ist das Fundament gemeinsamer Bewegung.

Die Motorik wird also nicht nur als rein ausführende Instanz angenommen, wie in klassischen Schemata zu Kognition (vgl. Varela 1990), sondern sie wird zum konstitutiven Teil höherer kognitiver Funktionen, denn es zeigt sich in den Spiegelneuronen, dass Sehen oder Hören von Handlungen primär motorisch vermittelt wird. Weder eine rein beobachtende Perspektive noch eine ausschließlich bewegende Perspektive gibt es, sondern sie sind unmittelbar miteinander verknüpft und bedingen einander. Diese Doppelpoligkeit enthält dabei immer schon ein Verstehen der Bedeutung des Wahrgenommenen. Kurz gesagt: (Er-)Kennen und Können sind untrennbar, wir verstehen, indem wir Bewegung simulieren.

Bewegung als Interaktion

Diesen neurowissenschaftlichen Erkenntnissen folgend kann sich Bewegung in der Gruppenimprovisation angenähert werden, ohne dass sie dabei in die Handlungen einzelner Akteure noch in eine vorhersehbare Form aufgelöst wird. Stattdessen wird sie als Interaktion ohne einzelne Aktionen beschreibbar. Die gemeinsamen Improvisationsprinzipien als Fundament der Gruppe lassen sich dabei als eine alternative Form des Wissens und der intersubjektiven Kommunikation beschreiben. Vermittelt über den Mechanismus verkörperter Simulationen ist dies ein Wissen, welches auf den eigenen motorischen Fähigkeiten beruht und sich auch nur in diesem motorischen Können zeigt, nicht aber in eine bewusste Reflexion übersetzt werden kann ohne ihm dabei seine spezifische Eigenschaft zu nehmen.

Das Ausloten und Inkorporieren der Improvisationsprinzipien, wie es der Improvisationsperformance als Vorbereitungsphase vorausgeht, kann als die Etablierung eines gemeinsamen »Wörterbuchs der Akte« (Rizzolatti/Sinigaglia 2008) verstanden werden. Es enthält alle »Wörter«, die wir selber ausführen können und die wir folglich auch bei Anderen unmittelbar verstehen (ebd.). Die Improvisationsprinzipien dienen in der Gruppenimprovisation in ACCORDS somit nicht nur als Auslöser für neue Bewegungen der an ihr beteiligten Akteure, sondern sie stellen zugleich die Basis für ein gemeinsames Verstehen *und* ein gemeinsames Handeln. Diese Etablierung eines körperlichen Wissens manifestiert sich zwischen den einzelnen Tänzern im Sinne eines *bedeutungsvollen intersubjektiven Handlungsraumes* (Gallese 2003: 517). Er referiert nicht auf sprachliche oder vergleichbare lineare Kommunikationsstrukturen, sondern Bedeutung wird allein über die eigenen motorischen Fähigkeiten erzeugt und ist nur in ihnen enthalten¹: »Embodied simulation enables the constitution of a shared common background of *implicit certitudes* about ourselves and others« (ebd.: 521).

Dieser bedeutungsvolle intersubjektive Handlungsraum ist jener Raum, in dem eine *gemeinsame* Improvisation entstehen kann. Aus dem neuronalen Zusammenschluss zwischen Bewegungswahrnehmung und -ausführung in jedem einzelnen folgt ein Zusammenschluss zwischen den einzelnen Tänzern. Das Verstehen der Anderen in der Tanzimprovi-

1 Dabei wird über den Mechanismus der verkörperten Simulation nicht etwa Wissen erzeugt, das nicht bewusst reflektiert werden kann. Wir können über jene Dinge, die so vermittelt werden, auch reflektieren. Doch bereits vor einer absichtsvollen Reflexion ist immer eine vor-reflektierte, automatische und unmittelbare Simulation als Bedingung der bewussten Reflexion angelegt (vgl. Gallese 2003).

sation ist so bereits ein Wahrnehmen in Handlungsmöglichkeiten. Giacomo Rizzolatti und Corrado Sinigaglia fassen diese Verschränkung der wahrnehmenden und der ausführenden Modi zu einem Wahrnehmen als implizitem Handeln in eine anschauliche Formulierung. Bei der Vermittlung zwischen Sehen und Handbewegung, als ein mögliches Beispiel, leite nicht etwa das Sehen die Hand, sondern es sei vielmehr ein »Sehen mit der Hand« (Rizzolatti, Giacomo/Sinigaglia 2008: 61). Für die Tanzimprovisation lässt sich dieses Bild in unendlichen Kombinationen als Sehen mit den Schultern, Hören mit dem Fuß, Sehen-Hören mit dem Kopf und so fort beschreiben.

Ein grundlegend anderes Verständnis der einzelnen Tänzer ist hierin angelegt. Nicht sind es einzelne Akteure, die sich bewegen, sondern Bewegungen, die auf gemeinsamem Verstehen beruhen, lassen sich allein als eine dynamische Beziehung zwischen Selbst und den Anderen aufspüren. Die letztendliche Bewegung, wie sie sich aus dem bedeutungsvollen Raum der Improvisationsprinzipien ergibt, wird dadurch allein als *Interaktion* zwischen den einzelnen Tänzern greifbar. Diese Unmittelbarkeit zwischen Verstehen und Handeln in der ganzen Gruppe macht die Frage nach Bewegungsimpulsen einzelner obsolet und zeigt stattdessen eine Art kollektiven Impuls, der aus der Interaktion heraus entsteht.

Dieser Handlungsraum schreibt trotz der Bedeutung, die er den Handlungen gibt, keine bestimmten Bewegungen vor. So bemerkt der Neurowissenschaftler Vittorio Gallese (2003: 521), dass die Vielfalt möglicher Beziehungen, wie sie in ihm angelegt seien, eine nahezu unbegrenzte Anzahl an Formen der körperlichen Simulation als auch des intersubjektiven Austauschs hervorbringen könnten. Auch dieser Raum lässt sich als ein Netz denken, das Bedeutung über Relationen erzeugt. Er stellt demnach ein Improvisationswissen einer Unvorhersehbarkeit und kein choreografisches Wissen einer erinnernden Wiederholung. Denn das körperliche Verstehen wird erst in der Interaktion zwischen dem Beobachteten und dem eigenen motorischen Können erzeugt und ist demnach selbst ein dynamisches Moment der Interaktion. Und als Interaktion, so lässt sich hinzufügen, ist Bewegung immer schon ein emergenter Prozess.

Die Suche nach radikal anderen Bewegungsmöglichkeiten in den Gruppenimprovisationen von ZOO zeigt insbesondere, dass die Vorstellung einer Autonomie unserer Handlungen das eigentliche Missverständnis ist. Tanz in der Gruppenimprovisation entsteht aus interaktiven und intersubjektiven Formen des Wissens, die auf der körperlichen Erfahrung zwischen den Beteiligten beruhen. So scheinen sich auch die Tänzer von ZOO nach einer gemeinsamen Intelligenz zu bewegen (Laurent 2008). Wie eine Schar Zugvögel, die sich plötzlich in immer neuen Formationen

anordnet, oder ein Schwarm aus unzähligen Fischen seine Richtung im Gleichklang ändert, machen sie eine andere Idee von Bewegung im Tanz sichtbar. Dadurch erscheint die Gruppenimprovisation weniger als erstaunlicher Sonderfall, sondern mehr als ein Entwurf, wie Bewegungen in Improvisationen überhaupt entstehen können. Insofern gibt ACCORDS auch ein anschauliches Modell davon, welche Bedeutung Bewegung allgemein für unser Wissen von der Welt spielt.

Literatur

- Barrios Solano, Marlon (2006): »Designing Unstable Landscapes. Improvisational Dance within Cognitive Systems«. In: Johannes Birringer/Josephine Fenger (Hg.), *tanz im kopf. dance and cognition*, Berlin: LIT Verlag, S. 279-291.
- Brandstetter, Gabriele (2000): »Choreographie als Grab-Mal. Das Gedächtnis von Bewegung«. In: Dies. (Hg.), *ReMembering the Body*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 102-134.
- Calvo-Merino, Beatriz/Glaser, Daniel/Grèzes, Julie/Passingham, Dick/Haggard, Patrick (2006): »Seeing What You Can Do: The Dancer's Brain«. In: Johannes Birringer/Josephine Fenger (Hg.), *tanz im kopf. dance and cognition*, Berlin: LIT Verlag, S. 201-209.
- Foster, Susan Leigh (2003): »Taken by Surprise. Improvisation in Dance and Mind«. In: Ann Cooper Albright/David Gere (Hg.), *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader*, Middletown: Wesleyan University Press, S. 3-10.
- Freedberg, David/Gallese, Vittorio (2007): »Motion, emotion and empathy in aesthetic experience«. *TRENDS in Cognitive Sciences* 11/5, S. 197-203.
- Gallese, Vittorio/Craigheo, Laila/Fadiga, Luciano/Fogassi, Leonardo (1999): »Perception Through Action«, *Psyche* 5/21. <http://psyche.cs.monash.edu.au/v5/psyche-5-21-gallese.html>; Stand: 25.02.2009.
- Gallese, Vittorio (2003): »The manifold nature of interpersonal relations: the quest for a common mechanism«. In: *Phil. Trans. Royal Society London B*, 358, S. 517-528.
- Gallese, Vittorio/Rochat, Magali/Cossu, Guisepppe/Sinigaglia, Corrado (2009): »Motor Cognition and Its Role in the Phylogeny and Ontogeny of Action Understanding«, *Developmental Psychology* 45/1, S. 103-113.
- Hartmann, Annette (2006): »Mit dem Körper memorieren. Betrachtung des Körpergedächtnisses im Tanz aus neurowissenschaftlicher Per-

- spektive«. In: Johannes Birringer/Josephine Fenger (Hg.), *tanz im kopf. dance and cognition*, Berlin: LIT Verlag, S. 185-199.
- Jola, Corinne/Mast, Fred W. (2006): »Dance Images. Mental Imagery Processes in Dance«. In: Johannes Birringer/Josephine Fenger (Hg.), *tanz im kopf. dance and cognition*, Berlin: LIT Verlag, S. 211-232.
- Lampert, Friederike (2007): *Tanzimprovisation. Geschichte, Theorie, Verfahren, Vermittlung*, Bielefeld: Transcript.
- Laurent, Denis (2008): »Accords«. <http://www.zoo-thomashauert.be/creation/get/?id=59>; Stand: 16.02.2009.
- Rizzolatti, Giacomo/Sinigaglia, Corrado (2008): *Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls*, Frankfurt am Main: Suhrkamp edition unseld.
- Siegmund, Gerald (2004): »William Forsythe: Räume eröffnen, in denen das Denken sich ereignen kann«. In: Ders. (Hg.), *William Forsythe. Denken in Bewegung*, Berlin: Henschel Verlag, S. 9-80.
- Stevens, Catherine/McKechnie, Shirley (2006): »Minds and Motion: Dynamical Systems in Choreography, Creativity, and Dance«. In: Johannes Birringer/Josephine Fenger (Hg.), *tanz im kopf. dance and cognition*, Berlin: LIT Verlag, S. 241-252.
- Varela, Francisco J. (1990): *Kognitionswissenschaft – Kognitionstechnik. Eine Skizze aktueller Perspektiven*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.