

Zur Komplexität choreographischer Forschung: Forschungsvorstellungen, praxisimmanente Grenzziehungen und praktische Beglaubigungen

Eine praxeologische Untersuchung

Katarina Kleinschmidt

Kennzeichen der Kunst ist mithin [...], dass sie das Prinzip der Reflexion [...] den Strategien eines ›Austestens‹ und Experimentierens unterstellt. Der Charakter experimenteller Reflexivität folgt aus der Besonderheit des ästhetischen Vollzugs, der auf Wahrnehmungen und nicht auf argumentative Bestimmungen oder Diskurse referiert, der daher im Sinnlichen und nicht im Begrifflichen operiert. (Mersch 2013: 37)

Wissenschaft und Kunst überzeugen je auf eigene Weise durch Evidenz; auch wenn die Szenarien und die Effekte dieser Evidenz verschieden sind: kognitiv – aber doch nicht *nur* kognitiv – im Fall der Wissenschaft; sinnlich – aber doch *auch* kognitiv – im Fall der Kunst. Hypothesen, Experimente, Argumentationsstrategien und Diskurse formieren das Szenario der (Wissens-)Evidenz in der Wissenschaft. In der Kunst hingegen ist es die Evidenz des ästhetischen (Er-)Scheinens – und diese ist (oder: macht) sprachlos. (Brandstetter 2007: 43; Herv. i. O.)

Diese Zitate belegen eine mittlerweile gut etablierte Diskussion um das Wissen der Künste. Sie sind Teil eines akademischen Feldes, das einen wichtigen Beitrag dazu leistet, Standards und etablierte Vorstellungen von Wissen(schaften) und Künsten gleichermaßen zu befragen. Dennoch gilt es angesichts des häufigen Hervorhebens von künstlerischem bzw. tänzerischem Wissen als kritischer Wissenskategorie, die theoretischen Prämissen noch einmal zu befragen, die zu solcherart generalisierenden Aussagen führen. Betrachtet man Wortwahl und Kategorien dieser Diskussion genauer, fällt erstens eine kategoriale Abgrenzung von *der* Wissenschaft auf, der *die* Kunst gegenübergestellt wird. Zweitens bleibt aber Wissenschaft als Referenzrahmen und Maß-

stab bestehen, indem Kunst oder Tanz als *auch* kognitiv, *auch* reflexiv, *auch* systematisch oder *auch* methodisch beschrieben werden. Eine solche kategoriale Abgrenzung birgt die Gefahr einer schleichenden Essentialisierung *des* tänzerischen Wissens als flüchtig und über Negativierungen als sprach- bzw. begriffslos. Sie droht darüber hinaus, experimentelle bzw. forschende Kunst als per se wissen(schaft)skritisch festzuschreiben und darüber die Komplexität von künstlerischem bzw. tänzerischem Wissen auszublenden.

Ziel meiner Arbeit ist es hingegen, eine Ausdifferenzierung von Praktiken choreographischen Forschens sowie von damit verbundenen Wissensformen zu erreichen. Am Beispiel des Produktionsprozesses zu *wallen* (2012) von Sebastian Matthias und Team¹ frage ich nach den Vorstellungen von Forschung, die Choreographen und Tänzer im Probenalltag praktizieren sowie nach Grenzen, die sie dabei eventuell selbst ziehen: zwischen dem, was als zentraler Teil choreographisch forschender Arbeit betrachtet wird, was zum Bewegungsmaterial *dazu gehört* oder aus dem *eigentlichen* Proben ausgegrenzt wird. Entlang welcher Vorstellungen von Wissen(schaft) werden diese Grenzen praktiziert und inwiefern werden Stereotype dabei stabilisiert oder unterlaufen?

Damit verfolge ich einen produktionsästhetischen und praxeologischen Ansatz (vgl. Schmidt 2012)², der gerade die Spezifik und Komplexität choreographisch-forschender Praxis vorzustellen und gegen essentialisierende Tendenzen des Diskurses zu lesen vermag. Oben genannte Grenzziehungen und Zuschreibungen – so meine These – halten sich auch deshalb so hartnäckig, weil sie durch Praktiken selbst immer wieder stabilisiert werden und als praktische Grenzziehungen Teil der Spezifik choreographisch-forschender Prozesse sind. Wie ich zeigen werde, besteht diese Spezifik darüber hinaus in der komplexen Verbindung von diversen (in der Wissenschaft gegenübergestellten) Forschungsvorstellungen mit ritualisierten Beglaubigungen und ästhetischen Entscheidungen.

Eine schleichende Essentialisierung von tänzerischem Wissen – so mein Argument für einen praxeologischen Forschungsansatz – hat ihren Grund nämlich in einer zumeist rezeptionsästhetischen Auseinandersetzung mit Tanz, die selten an einer Untersuchung der Eigentümlichkeit, Widersprüche und Vielfalt komplexer choreographischer Entstehungsprozesse ansetzt.

1 | Das Team besteht aus den Tänzern Jan Burkhardt, Lisanne Goodhue, Deborah Hofstetter, Isaac Spencer sowie dem Sounddesigner Jassem Hindi.

2 | Eine praxeologische Tanzwissenschaft ist bisher ein Desiderat der deutschen Tanzwissenschaft (mit Ausnahme von Husemann 2009; Klein 2014). Meine Überlegungen in diesem Text basieren auf qualitativen Forschungssequenzen durch u.a. teilnehmende Beobachtung, die ich in vier mehrmonatigen Tanzproduktionen sowie vier choreographischen Workshops im Kontext von Tanzausbildung und ›freier‹ Szene durchgeführt und ausgewertet habe.

GRENZZIEHUNG #1: DISKUSSIONEN VERSUS CHOREOGRAPHISCHES MATERIAL

Eine Probe zu *wallen*: Die Tänzer stehen um einen Laptop herum, schauen youtube-Videos von lachenden Menschen, beginnen selbst zu lachen, beobachten sich gegenseitig. Dann ziehen sie sich einzeln und still an verschiedene Orte im Probenstudio zurück, um den Erfahrungen beim Lachen nachzuspüren und die Bewegungen auf ihre qualitativen bzw. dynamischen Dimensionen hin zu untersuchen. Sie probieren die konvulsiven Erschütterungen stoßhaften Lachens erst im Oberkörper und versuchen dann, sie mit anderen Körperteilen auszuführen, mit einem Arm oder Bein. Sie arbeiten akribisch daran, den dynamisch-qualitativen Dimensionen der Bewegungen des Lachens und der daraus entstehenden Körperlichkeit nachzuspüren, um ihre spezifischen Merkmale herauszuarbeiten. Mal steigt ein Tänzer aus, beobachtet still die anderen, bis sich nach diesen *stillen* Stunden des Ausprobierens und Generierens choreographischen Materials, den sogenannten *experimental hours*, das Team im Kreis in der Mitte des Studios sammelt. Im Sitzkreis diskutiert und reflektiert das Team gemeinsam die Erfahrungen mit den Aufgaben zur Arbeit an der Körperlichkeit des Lachens. Diese Diskussionen machen bis zur Hälfte der täglichen Probenzeit aus und sind zentraler Bestandteil des Probenalltags. Ihre Bedeutung für den Prozess wird immer wieder von Matthias betont. In einer der Diskussionen wird zum Beispiel *Richtung* als Analysekatgorie diskutiert. Einer der Tänzer (Burkhardt) beispielsweise äußert in einer der Diskussionen, ob die Kategorie *Richtung* von Bewegung hilfreich ist, wenn Bewegung nicht als Ablauf im Raum, sondern als Intensität bzw. Qualität gedacht werden soll: »I'm asking myself, if *direction* is the right criteria for thinking a quality if we don't want linear movement.« Er erklärt, dass er begonnen habe, beim Ausprobieren der Bewegungen Vorstellungsbilder verschiedener Trainings miteinander zu vergleichen. Für den Baustein *pressing* beispielsweise erklärt er: »In *pressing*, I don't feel it makes a difference if I press towards or away from the bones as I would do in Feldenkrais.« Für Lachen habe er begonnen, mit der Vorstellung eines *resistant containers* zu arbeiten. Er deutet eine Art zitternder Bewegung an, die sich allmählich verschiebt, statt sich zielgerichtet im Raum und entlang der Vorstellung eines Ablaufs zu bewegen. Die anderen Tänzer nehmen seinen Vorschlag auf, probieren die neuen Vorstellungsbilder aus und machen weitere Vorschläge, um Lachen auf seine *grundlegenden qualitativen Strukturen* zu abstrahieren (»we want to abstract it and move it any direction«). Beispielsweise schlägt Matthias den Begriff *amplitude* vor, den er als das Abweichen eines Pendels von einer Mittellinie beschreibt. Oder eine Tänzerin (Goodhue) versteht den *resistant container* als »shifting from repetition« und beschreibt erfreut, dass die Bewegungen mit diesem Vorstellungsbild *less theatrical* wirkten.

An diesem Beispiel lässt sich eine praktische Grenzziehung zwischen *eigentlichem* Proben bzw. Generieren von Material einerseits und Diskussionen bzw. Sprache andererseits herausstellen, die die Diskussionen von den *experimental hours* trennt. Sie wird durch drei Merkmale der Alltagspraktiken des Probens generiert: Erstens durch eine räumliche Trennung zwischen dem Diskussionskreis in der Mitte des Raumes und dem Ausprobieren, bei dem die Tänzer – still, konzentriert, jeder für sich – im Raum verteilt sind. Zweitens markiert das Benennen als *experimental hours* das *stille* Proben, hebt es hervor und grenzt es von den Diskussionen ab. Und drittens etabliert das wiederholte Betonen, dass die Diskussionen zentral sind und *auch* zum Proben gehören, eine Trennung. Die Tänzer praktizieren – so ließe sich diese Probenpraxis auf Mikroebene deuten – ein stillschweigendes gemeinsames Trennen von Ausprobieren des *eigentlichen* choreographischen Materials einerseits und Sprache bzw. Diskussionen andererseits, wobei letztere durch die Betonung der Zusammengehörigkeit gerade als das *Andere* des Probens markiert werden. Hier lassen sich praxis-inhärente Grenzziehungen beobachten, die stereotype Vorstellungen von Wissen(-schaft) insofern stabilisieren, als sie sich entlang einer Linie von Wissenschaft und Sprache versus *sprachlosem* Tanz bewegen. Obwohl also die Proben zu *wallen* ein durchaus reflektiertes und komplexes Beispiel von Practice-based Research bilden, ist die Probenpraxis *nicht lediglich* wissenschaftskritisch. Vielmehr zeigt ein Blick auf die Mikroebene des Probenalltags auch stereotype Vorstellungen von Wissenschaft und Tanzwissen.

Derartige Grenzziehungen sind in vielen Produktionsprozessen verbreitet. In Antje Velsingers Proben zu *You Are Here* werden die Diskussionen insofern als *das Andere* des Probens markiert, als hier sämtliche Improvisationsrunden der Kollaborateurinnen³ auf Video aufgezeichnet werden, die Diskussionen davon allerdings ausgeschlossen sind. Der Gang zur Kamera, die vor den Improvisationen an und nach ihnen wieder ausgeschaltet wird – grenzt die Diskussionen systematisch vom Generieren des szenischen Materials ab. Damit gilt es nicht, den choreographisch forschenden Prozessen ihren Wert abzusprechen, aber meines Erachtens wird ein Blick auf die Komplexität dieser forschenden Prozesse diesen eher gerecht, als ein pauschales Argument, dass künstlerisches Forschen per se wissenschaftskritisch sei.

Die praktischen Grenzziehungen lassen sich zudem weiter differenzieren. Ist die hier praktizierte Erfahrung tatsächlich sprachlos? Schaut man sich die Diskussionsrunden genauer an, wird deutlich, dass auch die *experimental hours* nicht ohne Sprache und Reflexion verlaufen. Im Beispiel oben hinterfragen die Tänzer während des Ausprobierens immer wieder *Richtung* als Analysekategorie, sie arbeiten mit verschiedenen Vorstellungsbildern und Begriffen. Somit

3 | Neben Velsinger als Choreographin und Tänzerin wirken die Bildende Künstlerin Janna Ahrendt und die Soundkünstlerin Miki Yui mit.

erweist sich das Bilden und Reflektieren von Begriffen sowie das Praktizieren entlang der Begrifflichkeiten für das *stille* Ausprobieren als zentral.

Um die Abgrenzungen zwischen Tanz und Sprache in den einführenden Zitaten entlang des Beispiels gegenzulesen, ließ sich zeigen, *wie* die Tänzer *argumentativ* vorgehen, um gegen ein linear-räumliches Modell von Bewegung (von Punkt zu Punkt) und damit sozusagen *gegen einen dominanten Diskurs*⁴ anzuarbeiten. In der Diskussion wird *Richtung* als Kategorie abgelöst und durch Begriffe wie *resistant container* und *amplitude* ersetzt, die eher ein qualitatives Bewegungs-Konzept zu inspirieren vermögen.

Methodologie der Praxeologisierung

Der Begriff *Methodologie der Praxeologisierung*⁵ ist in der aktuellen Diskussion um Praxistheorien von Robert Schmidt geprägt worden und hebt auf ein mikro-logisches Gegenlesen von Praxisbeispielen gegen theoretische Modelle ab. Um im Kontext forschender Praktiken zu bleiben, möchte ich den Begriff an einem Beispiel der ethnographisch empirischen Laborstudien erläutern. Bruno Latour und Steve Woolgar übersetzen 1979 erstmals eine Kritik an dichotomen Wissenskonzepten, die wissenschaftliches Wissen per se und ontologisch sowie durch die Annahme einer besonderen wissenschaftlichen Rationalität von Alltagswissen unterscheiden, in das Forschungsdesign ihrer Studie *Laboratory Life* (Latour/Woolgar 1979: 26). Statt *rationale* bzw. *intellektuelle* Faktoren von Forschung zu untersuchen und soziale Anteile (Gespräche, die oft kontingente Wahl von Apparaturen, das Antizipieren von Kritik durch Kollegen) als un-wissenschaftliche Begleiterscheinungen *auszugrenzen*, untersuchen sie die *soziale Alltagspraxis* im Labor und wie die Wissenschaftler selbst Grenzziehungen zwischen Wissenschaftlichem und Sozialem in Gesprächen artikulieren und stabilisieren. Statt individueller Aktionen oder Entscheidungen Einzelner stehen soziale Praktiken⁶ unter Beobachtung, kollektiv-geteilte und wiederhol-

4 | Es ließe sich ausführlicher diskutieren, inwiefern ein dynamisch-qualitatives Bewegungskonzept bereits ein dominanter Diskurs ist, man denke an die weite Verbreitung von Vorstellungsbildern in Trainings, die auf dynamische Dimensionen von Bewegung zielen.

5 | Schmidt geht mit Bourdieu (1976) davon aus, dass (Alltags-)Praxis komplexer ist als es theoretische soziologische Modelle fassen können. Eine Bestimmung von Praxis sei dagegen nur negativ möglich, als ein Gegenlesen theoretischer Modelle, deren Grenzen damit aufgezeigt werden (Schmidt 2012: 33f.).

6 | Theodore Schatzki zum Beispiel, einer der zentralen Vertreter der aktuellen praxistheoretischen Debatte, definiert soziale Praktiken als Nexus aus *doings and sayings*, als »vernetzte« Aktionen und Sprechhandlungen, die durch Wiederholungen und Routinisierungen über die Zeit sowie über Orte hinweg verbunden sind (Schatzki 2002: 72).

te Alltagsroutinen. Wissen – auch wissenschaftliches Wissen – ist aus dieser Sicht nicht im *Mentalen*, sondern in den selbstverständlichen Handlungen sozialer Felder verortet. Der methodische Zugang der teilnehmenden Beobachtung erlaubt Latour und Woolgar, die Spezifik wissenschaftlichen Wissens im Konstruktionsprozess vom Kontingenten zum *universellen Fakt* (Latour/Woolgar 1979: 40f.) zu verorten.

Welche Forschungsvorstellungen praktizieren die Tänzer im Probenprozess von *wallen* und wie verhalten sich diese Vorstellungen zueinander?

Eklektische Forschungsvorstellungen

In *wallen* lässt sich erstens von einem *ontologischen* Forschungsinteresse sprechen, das sich auf die *Seinsweise* bzw. das *Wesen* von Bewegungen wie Lachen oder Schluchzen richtet.⁷ Denn das Bewegungsmaterial, das durch die anfangs beschriebenen akribischen Analysen generiert wird, gilt als *grundlegendes Muster* von beispielsweise Lachen.

Kritischer Ausgangspunkt des Konzeptes zu *wallen* ist *zweitens* eine Art Dekonstruktion essentialisierender Vorstellungen von Emotion und *Innerlichkeit*.⁸ Indem *Manifestationen von Emotionen* (Bewegungen wie Lachen, Schluchzen, Seufzen etc.) bis auf unterschiedliche Zitter- und Zuckfrequenzen zerlegt, das Ausgangsmaterial für die Choreographie bilden, sollen Emotionen von einer expressiven Innerlichkeit gelöst werden. Bei der Dekonstruktionen⁹ als Lektüreverfahren gilt es, an vermeintlichen *Wahrheiten* anzusetzen und diese

7 | Zunächst ist die Frage nach grundlegenden qualitativ-dynamischen Eigenschaften von Bewegung auf die implizite Übernahme Labanscher Analysekatoren (wie Effort) und von Zielen (wie der Analyse elementarer Grundaktionen) zurückzuführen (Laban 1996). Versucht man darüber hinaus, das choreographisch forschende Vorgehen mit wissenschaftstheoretischen Begriffen zu fassen, ließe sich solch ein Konzept von grundlegend *seienden*, vorgängigen Strukturen als ontologisch bezeichnen (vgl. Precht/Burkhard 1996).

8 | Zwar haben bereits u.a. Tänzer der amerikanischen Postmoderne eine Repräsentation und Essentialisierung von Emotion gestört, indem sie mit Brüchen und Verfremdungen arbeiten – wenn zum Beispiel Dick Levine nach Stoppuhr weint (Hardt 2006: 149). Matthias Arbeitsweise unterscheidet sich insofern von solchen Ansätzen des Postmodern Dance, als er die Dekonstruktion als Ausgangspunkt nutzt, um *neues* Bewegungsmaterial (Prinzipien pressender, zuckender oder schwingender Bewegungen) und choreographische Verfahren wie *abstract/concrete* zu generieren.

9 | Dekonstruktion gilt als ein zentrales Verfahren seit dem *Linguistic Turn* (Rorty 1992, engl. Original 1967) und ist vor allem mit kritischen Lektüreverfahren von Jacques Derrida verbunden. In einem nicht abschließbaren Prozess der Konstitution von Bedeutung durch das Lesen wird vermeintlichen Gewissheiten quasi der Boden entzogen, Ver-

als metaphysische bzw. ontologisierende Konstrukte zu *entlarven*. Dekonstruktivistische Verfahren versuchen, metaphysische Setzungen wie die einer Einheit bzw. Identität des Seienden mit sich selbst über Zeiten (ahistorisch) und Räume (universell) hinweg zu zersetzen. Bei *wallen* ließe sich insofern von einem Verfahren der Dekonstruktion sprechen, als ihre Bewegungsanalyse an der Innerlichkeit von Emotion als vermeintlich Gegebenem bzw. als vorausgesetzter *Wahrheit* ansetzt und diese als Konstrukt ausstellt. Die Tänzer legen beispielsweise in den Diskussionen implizite Voraussetzungen offen (wie u.a. Kategorien wie Richtung in einem linearen Ablauf), die einem modernen Konzept von Bewegungsfluss unterliegen. Zudem werden essentialisierende Annahmen durch choreographische Prinzipien wie *abstract/concrete* gleichsam entlarvt und dem Publikum vor Augen geführt: Ein Schluchzen wird erst – recht naturalistisch – im Oberkörper angesetzt und dann auf einen Arm verlagert. Wo anfangs noch ein Wiedererkennen von Schluchzen entstehen kann, das durch die Vorstellung, dass hier Innerlichkeit ausgedrückt sein könnte, auf den Zuschauer wirkt, soll spätestens mit der Verschiebung auf den Arm deutlich gemacht werden, dass es um die *abstrakte* Intensität der Bewegung geht. Mit einem solchen Verfahren sollen die Voraussetzungen aufgedeckt und spürbar werden, die gegeben sein müssen, um emotional berührt zu sein. Im Falle der expressiven Innerlichkeit bestehen diese im Wiedererkennen der Bewegung des Schluchzens und in der Annahme bzw. dem Glauben daran, dass durch das Schluchzen innere Emotionen zum Ausdruck kommen.

Leitend bei der Bewegungsanalyse ist *drittens* eine Imagination von Reinheit der Bewegungsqualitäten: Erst wenn sie gleichsam unverschmutzt ausgeführt und dann im Körper kombiniert werden (der Oberkörper macht eine andere Frequenz als der Unterkörper), entsteht die gewünschte ästhetische Wirkung. Dieses Wirkungskonzept, im Probenprozess von *wallen* als *Phantom-Körper* genannt, folgt der Vorstellung der Künstler, durch bestimmte Kombinationen ein *Mehr* zu produzieren. Diese besonders intensive – geradezu körperlich ergreifende und direkt den Zuschauerkörper affizierende – Wirkung entsteht aber nur dann, wenn die *choreographischen Bausteine* möglichst *rein* ausgeführt werden. Das Vorgehen in den Proben entspricht also einer Vorstellung von Forschung, bei der sozusagen ein *Substrat* identifiziert und möglichst *rein* voneinander abgesondert werden. Es impliziert mithin eine Analyse, die den Kern bzw. die Essenz der Bewegung freilegt – und dann werden systematisch Kombinationen dieser *Substrate* abgearbeitet und deren Wirkungen *getestet*. So werden die Essenzen von Substanzen – fast wie in einem chemischen Experiment oder Reagenzglas – zusammengebracht und anhand der Frage: »Stellt sich ein Phantom-Körper ein oder nicht?« wird beobachtet, ob sie mit-

fahren, die bereits seit dem postdramatischen Theater verbreitet sind (vgl. Primavesi 2005).

einander reagieren. Mit dieser Vorgehensweise ist ein Forschungsdesign entworfen, das an Ideen eines naturwissenschaftlichen Experiments und *reinen* Produkten angelehnt ist.

So stehen im Probenprozess von *wallen* de-konstruktivistische, ontologische und naturwissenschaftlich-experimentelle Vorgehensweisen nebeneinander, die sehr unterschiedlichen Wissenschaftsbereichen entstammen.¹⁰ Nicht selten werden sie in Geistes- und Kulturwissenschaften prinzipiell einander gegenübergestellt oder gar gegeneinander ausgespielt, wenn zum Beispiel Dekonstruktion sich als Verfahren der Kritik an einer Ontologisierung und Naturalisierung von u.a. Körper und Geschlecht versteht. Im Falle dieser choreographischen Forschung lässt sich das akribische Einlassen-Können der Tänzer auf vermeintlich sich ausschließende Forschungsvorstellungen erstens als komplexes Wissen ausweisen und zweitens als wissenschaftskritische Praxis lesen. Ist das Vorgehen in *wallen* also nicht in allen Mikropraktiken wissenschaftskritisch, so wirkt eine Wissenschaftskritik über die Vielfalt und die Kombination von Forschungsvorstellungen.

GRENZZIEHUNG #2: ABSTRAKTION VERSUS EMOTION

Das zentrale Vorgehen des Analysierens *grundlegender Strukturen* ließe sich als eine Abstraktion von Emotionen verstehen (»we want to abstract it ...«), die Emotionen als Gegenstand pointiert und nahe legt, dass Emotionen erst durch ein abstrahierendes Vorgehen im Kontext von Research legitim werden. Für die Bewegungsqualitäten verwenden die Tänzer nicht Begriffe wie Angst oder Freude, die Emotionen bezeichnen, sondern damit verbundene Aktionen wie z.B. *retreat* (zurückziehen) für Angst. Ziel ist es, sich immer wieder daran zu erinnern, eine »abstrahierte Qualität von Angst« zu kreieren und nicht Angst oder Wut darzustellen. Daher gilt auch »theatrical«, das eine der Tänzerinnen (Goodhue) in der Diskussion erwähnt, als negatives Kriterium.

Vor diesem Hintergrund ließe sich schlussfolgern, dass hier auf der Mikro-Ebene Zuschreibungen von Wissenschaft als abstrakt, unemotional und

10 | So gilt Ontologie als historisch eng verbunden mit Metaphysik (Precht/Burkhard 1996), deren Zerstörung und kritische Befragung sich diejenigen Verfahren zum Ziel setzen, die – wie u.a. die Dekonstruktion – seit dem *linguistic turn* an einer Öffnung und Historisierung von *universellen* (*seienden*) Kategorien, Strukturen und Perspektiven arbeiten. Zum Beispiel versteht sich Butlers Vorgehen als eine Dekonstruktion von Geschlechterontologie, die (biologisches) Geschlecht statt als *natürliche* (*seiende*) Kategorie als normierendes Ideal fasst (Butler 1991: 38) und damit auch den Essentialismus naturwissenschaftlicher Annahmen kritisiert.

auf Universalisierung zielend stabilisiert werden. Allerdings schwingt im Erfinden von alternativen Begriffen auch mit, dass sich die Tänzer immer wieder daran erinnern, dass im Prozess der Analyse eine bestimmte Bewegungskonstellation als Qualität von Lachen *konstruiert* wird.

Beglaubigungen

Ein auffallendes Merkmal in der teilnehmenden Beobachtung ist, dass während der Proben immer wieder Gesprächen Zeit eingeräumt wird, in denen der Wert affirmiert wird, den die choreographische Forschung für die Beteiligten hat (»hard, tired, but not frustrated« und »constructive days«). Immer wieder wird bestätigt, dass das Arbeiten hart, aber wichtig sei, um mehr über die »Grundlagen von Tanz« zu erforschen, worunter die Probanden das Arbeiten am Wirkungsprinzip, dem *Phantom*-Körper, verstehen. Die Bedeutsamkeit dieser gewünschten Wirkung wird in den Gesprächen gemeinsam und wiederholt affirmiert und durch eine Rhetorik gestützt, die das Proben als Grundlagenforschung perspektiviert (»Wissen über Tanz schaffen«, »Was ist Tanz?«). Das Entstehen des *Phantom*-Körpers wird regelrecht abgefragt, zunächst beim systematischen Kombinieren und Testen der Kombinationen von Zuckfrequenzen. Zudem fragt der Choreograph auch diejenigen Beteiligten wie Sounddesigner und Dramaturgin, die nicht ständig in den Proben anwesend sind, oder Vertraute, die gelegentlich zum Feedbackgeben kommen, welche Wirkungen zu sehen sind bzw. – im Falle von Eingeweihten, die den Prozess und Begriff kennen – ob die erzielte Wirkung erreicht wird. Somit sind wiederholte Bestätigungen bzw. Beglaubigungen der Wahrnehmung des *Phantom*-Körpers zentral.

Geraht von Entscheidungen aus ästhetischen Motiven (wie »the dramatical need to let the tension go«) bilden solche Beglaubigungen neben praxisimmanenten Grenzziehungen und eklektischen Forschungsvorstellungen einen zentralen Aspekt der choreographischen Forschung, so die in diesem Text vertretene These. So scheinen die Tänzer und der Choreograph Validität und Bedeutung der eigenen künstlerischen Forschung wiederholt und fast ritualisiert bestätigen zu müssen. Und auf der Ebene solcher Beobachtungen – so möchte ich abschließend resümieren – lässt sich das Potenzial einer praxeologischen tanzwissenschaftlichen Forschung aufzeigen. Statt das Fehlen von einheitlichen und langjährig institutionalisierten Validitätskriterien künstlerischer Forschung zu betrauern (wie in der Diskussion zu Artistic Research verbreitet), ermöglicht eine Praxeologie, Spezifiken choreographischen Forschens auf der Mikroebene der Alltagspraktiken zu untersuchen. Und dazu gehören auch jene *gewachsenen* Praktiken des Beglaubigens. Denn schaut man auf die mittlerweile weite Verbreitung von choreographischer Forschung und Bewegungsrecherche, auf ihre Institutionalisierung in Tanzausbildung und *freier*

Szene, so wird deutlich, dass Artistic bzw. Practice-based Research keine *neuen* Phänomene sind. Und hier liegt ein Potenzial praxeologischer Forschung, diejenigen Standardisierungen und *gewachsenen* Praktiken en detail zu analysieren, die choreographisches Forschen inzwischen ausgebildet hat. Die Beglaubigungen in *wallen* verorten Forschung in einem diskursiven Spannungsfeld von »harter Arbeit« und »Grundlagenforschung«. Genau hier kann eine praxeologische Forschung ansetzen und *gewachsene* (diskursive) Praktiken der eigenen Validierung untersuchen, indem sie die sozialen Praktiken zusammen mit dem Begrifflichen choreographischer Forschung fokussiert.¹¹

LITERATUR

- Brandstetter, Gabriele (2007): Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissenstheoretische Herausforderung, in: Sabine Gehm/Pirkko Husemann/Katharina von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript, S. 37-48.
- Bourdieu, Pierre (1976): *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hardt, Yvonne (2006): Reading Emotions. Lesarten des Emotionalen am Beispiel des modernen Tanzes in den USA, in: Margrit Bischof/Claudia Feest/Claudia Rosiny (Hg.), *e_motion*, Münster/Hamburg/London: LIT, S. 139-155.
- Husemann, Pirkko (2009): *Choreographie als kritische Praxis. Arbeitsweisen bei Xavier Le Roy und Thomas Lehmen*, Bielefeld: transcript.
- 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.
- Laban, Rudolf von (1996): *Kunst der Bewegung*, Wilhelmshaven: Noetzel.
- Latour, Bruno/Wolgaar, Steve (1979): *Laboratory Life. The Construction of Scientific Facts*, Princeton: Princeton University Press.
- Mersch, Dieter (2013): Kunst als epistemische Praxis, in: Elke Bippus (Hg.), *Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich: Diaphanes, S. 27-47.
- Precht, Peter/Burkhard, Franz-Peter (Hg.) (1996): *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*, Stuttgart/Weimar: Metzler.

11 | Vgl. den Beitrag von Hardt in diesem Band.

- Primavesi, Patrick (2005): Dekonstruktion, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 63-67.
- Rorty, Richard (1992): *The Linguistic Turn. Essays in Philosophical Method*, Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Schatzki, Theodore (2002). *The Site of the Social. A Philosophical Account of the Constitution of Social Life and Change*, University Park, Pennsylvania: Penn State University Press.
- Schmidt, Robert (2012): *Soziologie der Praktiken. Konzeptionelle Studien und empirische Analysen*, Berlin: Suhrkamp.

