

8. Resisting Bodies II: Neuer Tanz und Contact Improvisation als widerständige Praxis: Versuch eines autoethnografischen Zugangs zu Tanzerfahrung

„Wenn ich nicht tanze, kann ich über Tanz nachdenken. [...] Es hilft mir, viele andere Dinge zu verstehen.“ (William Forsythe zit. nach Brinkmann 2013: 42)

In den vorangegangenen Kapiteln wurde Kritik an sozialen Identitätskonstruktionen laut, wurden mögliche somatische Dynamiken aufgezeigt und Widerständigkeit als deterritorialisierende Form des Vergessens von Identitäten nahegelegt. Die Einverleibungstendenz von Identitätsanforderungen wurde als traumatische Dimension gekennzeichnet. Am Beispiel von körperbezogenen Traumabehandlungssituationen wurde illustriert, wie Körperprozesse, eingeleitet durch ein Empfinden von Unbehagen, eine Form des widerständigen Handelns darstellen können, etwa: indem diese *strategisch*, nicht semantisch aufgeladen werden. Die die Kapitel *Resisiting Bodies I* und *Resisiting Bodies II* leitende Frage ist: Wie können Körperwahrnehmungsprozesse nicht – wie das in therapeutischen Settings häufig der Fall ist¹ – zur Individualisierung,

1 | Allgemein gesprochen sind psychotherapeutisches Setting wahrscheinlich eines der ‚Paradebeispiele‘ für die fortschreitende Individualisierungstendenz in den westlichen Gesellschaften, samt den Gefahren neoliberaler Vereinnahmungen, die damit verbunden sind. Zudem sind psychotherapeutische Heilmethoden an gesellschaftlich gemachte normative Vorstellungen von Gesundheit und Krankheit qua Gesetz gekoppelt. Die Sorge um sich wird hier schnell zur ‚freiwilligen‘ Pflicht, um im Spiel der Konkurrenzanforderungen mitzuhalten und dem Druck der scheinbar unendlich steigerbaren Leistungsfähigkeit standzuhalten. So werden auch therapeutische Angebote, die sich der Achtsamkeit verschreiben, zu Selbstoptimierungsstrategien. Die Grenzen zwischen Krankheit und Optimierung sind zumindest fließend. Es scheint also widersprüchlich, Individualisierung am Beispiel von Psychotherapien zu problematisieren. Da aber davon ausgegangen werden kann, dass gesellschaftliche Felder postfordistischer Gesellschaften nicht frei

sondern zur Bildung von widerständigen Bündnissen, Kollektiven, Heterotopien² beitragen – auch jenseits von hohen finanziellen Investitionen? Das Feld der *Neuen Tanz Improvisation* und der *Contact Improvisation* scheint eine solche Plattform zu bieten. (Wodurch) wird Geschlecht, als in den Körper eingeschriebene Form der Subjektivierung, in der Praxis der *Neuen Tanz Improvisation* (NTI) und der *Contact Improvisation* (CI) genau einer Refigurierung unterzogen? Welche sind hierbei die Dynamiken der Desidentifikation?

In diesem Kapitel soll es also nicht um therapeutische Techniken als mögliche Formen der Widerständigkeit gehen, sondern um die Kunstformen und Experimentierpraxis des zeitgenössischen Tanzes, des *Neuen Tanzes*³ und der *Contact Improvisation*. Zum einen ist besonders die *Contact Improvisation* inklusiver als die meisten körpertherapeutischen Methoden, weil sie ökonomisch benachteiligten Menschen durch selbstorganisierte *Low-Budget-Jams*⁴

von Individualisierungstendenzen sind, kann hier nicht viel mehr erfolgen als der Hinweis darauf, dass Körperachtsamkeitsverfahren janusköpfig sind, das bedeutet, sowohl eine widerständige Praxis darstellen können, im Sinne einer Selbsttechnik, als auch Effekt neoliberaler Vereinnahmungen, im Sinne einer Herrschaftstechnik (vgl. Foucault 1993). Darum gilt es, die Erleidenden gesellschaftlicher Asymmetrien (das müssen nicht immer die in der vermeintlich dominanten Position sein) nicht zu Kranken zu machen und sie darüber ein zweites Mal zu marginalisieren. Der therapeutische Rahmen dient bei allen Gefahren der Normalisierung dennoch als Reflexionsort, als Ort des Bemerkens von Einverleibungstendenzen sexuierender, rassialisierender und klassenbezogener Markierungen. Es darf aber nicht hier ‚stehengeblieben‘ werden. Vielmehr muss sich auf der Ebene aller gesellschaftlichen Bereiche etwas verändern. Wie kann das strukturelle, das alltägliche und interaktive Miteinander sich als weniger ‚traumatisch‘ gestalten, und inwieweit kann und darf und soll der explizite Bezug auf den Körper, vielmehr die Körperwahrnehmung hier eine hilfreiche, Machtunterschiede aufspürende Rolle spielen? Kann Körperwahrnehmung in pädagogischen und alltäglichen Situationen bewusst eingesetzt werden, um als ein Barometer zu fungieren, das Unbehagen anzeigt, und somit auf eine spezifische Schutzlosigkeit hinweisen, die die Einzelnen innerhalb eines gesellschaftlichen Spiels erleiden, weil sie mithin unbemerkt darin eine prekäre Rolle zugewiesen bekommen? Und: Können therapeutische Techniken so weit vermittelbar gemacht werden, dass sie von den Einzelnen als Form des *Empowerment* eingesetzt werden können – in einer Form, die nicht an hohe ökonomische Investitionen gebunden ist, wie das in den nicht kassenärztlich zugelassenen Heilverfahren der Fall ist. Diese wichtigen Fragen können hier nicht erschöpfend beantwortet werden. Es ist dennoch wichtig, sie zu stellen.

2 | Siehe Kap. 8.8.

3 | Wenn hier die Rede von „Neuem Tanz“ ist, meine ich immer den Aspekt der Improvisation.

4 | Selbstorganisierte Übungsräume, die in der Regel keinen oder wenig angeleiteten Unterricht beinhalten.

und kostenfreie oder kostengünstige Übernachtungsmöglichkeiten in Turnhallen oder bei Freund_innen einen Zugang gewährt. Zudem sind selbstorganisierte Experimentierräume – auch jenseits von *Jams* – unter Tanzfreund_innen, anders als in dem regulierten Feld der Psychotherapie, eher möglich und üblich. Die Auseinandersetzung mit den Tanzformen *Contact Improvisation* und *Neuer Tanz*⁵ mit Blick auf die Frage der Refiguration oder der Neukonstituierung von Geschlecht, die nun hier begangen werden soll, hat zudem den Vorteil, dass die Kunstformen sich explizit in einem gesellschaftskritischen und Geschlechterrollen hinterfragenden Kontext verorten, beziehungsweise ihre Entstehungsgeschichte mit dem subversiven politischen Zeitgeist der 1970er Jahre zusammenfällt (vgl. Kap. 8.3). Ob das Nachdenken über Tanz hilft, viele andere Dinge zu verstehen (s.o.), und ob die philosophischen Spekulationen über eine mögliche somatische Widerständigkeit, die bereits in Kapitel 7 konkretisiert wurden, sich auch am Beispiel des *Neuen Tanzes* und der *Contact Improvisation* bewähren beziehungsweise welche Störungen, Ambivalenzen und Hindernisse sich zeigen, sollen folgende Ausführungen zeigen. Dabei wird es zum Teil essayhaft und unsystematisch zugehen. Es wird in Kauf genommen, dass der/die Leser_in manchmal aushalten muss, dass sie/er noch nicht genau weiß, wovon die Rede ist: Dies betrifft besonders die mögliche Beschreibung davon, was der *Neue Tanz* und die *Contact Improvisation* sein können. Dies geschieht programmatisch, um dem/der Leser_in einen Eindruck von der gewinnbringenden Neugier, die das Noch-nicht-Wissen mit sich bringt, zu geben.

Unter Punkt 1 werden Vorbemerkungen zum Forschungsstand wie auch zum methodischen Vorgehen erfolgen. Dann werde ich darlegen, welche eigenen Erfahrungen mich dazu veranlasst haben, über *Neue Tanz Improvisation* und *Contact Improvisation* als widerständige Praxis nachzudenken (2). Punkt 3 wird mitten hinein in die philosophisch-politischen Ideen des *Neuen Tanzes* und damit auch der *Contact Improvisation* führen. Punkt 4 wird direkt an das vorangegangene Kapitel anschließen: die autoethnografischen Tanzdokumentationen (vgl. Kap. 8.1) der Situationen des *Neuen Tanzes* werden unter anderem auf die Möglichkeiten der Zurückeroberung physischer Körperlandkarten (vgl. Kap. 6.1.2 u. 6.6.1) als *Doing Physiology*, *Schwebende Zustände* und die *Überschreitung proxemischer Konventionen* hin diskutiert. Dabei spielt eine Rolle, dass sich darin ebenso wie in der Konzeption des *Somatic Experiencing*[®] ein Bezug auf die Neutralität von Körpervorgängen, in der die „Vorurteilslosigkeit des Leibes“ (Nietzsche) (vgl. Kap. 6.1.2-6.3), als ein bewusstes Absehen von semantischen Inhalten, von Empfindungen

5 | Workshops im Bereich des *Neuen Tanzes* sind in der Regel für viele zumindest ab und an erschwinglich. Sie rangieren von 70 Euro bis ca. 250 Euro pro zwei bis drei Tage Vollzeit-Unterricht.

und Bewegungen findet. Die autoethnografischen Tanzdokumentationen von *Neuer-Tanz*-Situationen werden zudem zwecks Klärung des möglichen widerständigen Potenzials und seiner Störungen mit Friederike Lamperts Studien zur Tanzimprovisation, die sie als Praxis der Bewegungserneuerungen (Emergenz) beziehungsweise mit Bourdieu als Aktualisierung des Habitus bezeichnet (vgl. Lampert 2007: 141) versteht, besprochen. Das Konzept der Emergenz von Bewegungen als Habitusaktualisierung wird aber anders als bei Lampert auf die Aktualisierung habitueller einverleibter Gendercodes übertragen (vgl. dazu auch Wuttig 2013: 2015c). Darüber hinaus werden die neurowissenschaftlich basierten, tanzwissenschaftlichen Arbeiten zum Erinnern von Bewegungen von Stephan Brinkmann herangezogen, um zu zeigen, dass motorisches und semantisches Lernen, damit verbunden die Bildung von Vorstellungen, erinnert und vergessen werden können: Erneuerung also nicht zuletzt eine Frage der propriozeptiven Erinnerung und des Vergessens ist. Punkt 5 wird sich mit den Hemmnissen von Erneuerungsprozessen beschäftigen. Hier wird noch einmal auf die in den Kapiteln 4 bis 7 diskutierte traumatische Dimension Bezug genommen. Als Fall der Fixierung steht das Trauma zunächst Erneuerungen entgegen. Indem jedoch im *Neuen Tanz* über Release-Arbeit und Bewegungslernen, das auf einer Arbeit an der Durchlässigkeit des myofaszialen Gewebes beruht,⁶ manchmal hartnäckig implizite mit expliziten Gedächtnisprozessen verbunden werden (vgl. Brinkmann 2013: 95), können Traumata in Tanzsituationen manchmal regelrecht zum Platzen gebracht werden. Körperarbeit wirkt hier mitunter wie ein ‚metamorphosierender‘ Katapult – als starker Transformationspunkt für die in den Leib eingeschriebenen Vorstellungen (von Geschlecht). Abschließend wird unter Punkt 7 zusammengefasst, wodurch Körpererleben und -prozesse in der NTI/CI einen politischen Akt darstellen können. Ich knüpfe hier unter anderem an Foucaults Überlegungen zu Heterotopien an, die ich mit Garfinkels Theorie der Irritation sozialer Interaktionen verbinde. Punkt 8 wird die Ergebnisse aus *Resisting Bodies I* und *Resisting Bodies II* zusammentragen, und dabei den Fokus auf die Gemeinsamkeiten der besprochenen Praktiken (SE und NTI/CI) als Formen der Desidentifikation zwischen Erinnern und Vergessen richten.

6 | Zum Zusammenhang von traumatischen Subjektivierungen, dem propriozeptivem Gedächtnis und der Durchlässigkeit des myofaszialen Gewebes vgl. Kapitel 8.6. Und ausführlicher: Wuttig 2015.

8.1 FORSCHUNGSSTAND UND METHODISCHES VORGEHEN

Contact Improvisation/Neuer Tanz als *Gender*-decodierende beziehungsweise *Gender*-refigurierende Praxis ist, was den Bereich der publizierten Arbeiten angeht, ein kaum beforschter Gegenstand.⁷ Zwar gibt es innerhalb der Tanzszene immer wieder Workshops zu den Themen Rassismus/Sexismus/Körperpolitiken und CI, bislang wurden die Ergebnisse aber kaum systematisch-tanzwissenschaftlichen Zugängen zugeführt.⁸ Die Ethnologin Cynthia Novack, die mit *Sharing the Dance* (1990) ein vielzitiertes ethnografisches Werk zur *Contact Improvisation* vorgelegt hat, setzt sich am Rande mit genderbezogenen Bewegungskodes in der CI in Abgrenzung zu anderen Tanzformen, besonders dem klassischen Ballett, auseinander (vgl. Kap. 8.3). Wenn Geschlecht aktuell in tanzwissenschaftlichen Schriften zur *Contact Improvisation* thematisiert wird, dann ist in den allermeisten Fällen die genannte Feldforschung von Novack Hauptrezeptionsquelle.⁹

In diesem Schlusskapitel möchte ich mich der Frage nach möglicher Desidentifikation von somatisch gewordenen Geschlechterzeichen und der Frage nach der Refiguration des Subjekts (nicht immer ist Geschlecht ein vordergründiges Thema, s.o.) über Diskussionen von Gedächtnisprotokollen von Tanzsituationen nähern. Methodisch lehne ich mich dabei an Stephan Brinkmanns

7 | Die Tanzform *Contact Improvisation* ist innerhalb der Tanzwissenschaft ebenso selten Gegenstand von Tanzforschung. Die meisten Forschungen, die es dazu gibt, stammen aus den Kulturwissenschaften (vgl. Novack 1990), der Philosophie (vgl. Alarcon 2009), der Soziologie (Gugutzer 2010), den *Performance Studies* (Little 2013) wie den Erziehungswissenschaften. Auch im Bereich der erziehungswissenschaftlichen Forschung zu CI ist *Gender* bislang ein Nebenthema. Eine Liste der erziehungswissenschaftlichen Publikationen findet sich unter http://www.stockkampfkunst.de/ci_arbeiten.shtml. Da *Contact Improvisation* nicht primär eine Performancekunst ist, sondern eine Forschungspraxis, die performt wird, scheinen Disziplinen, die stärker auf machtkonfigurative oder pädagogische Fragestellungen aus sind als auf im weitesten Sinne künstlerische, ein größeres wissenschaftliches Interesse an der Form zu haben.

8 | Die qualitative Forschung von Robert Gugutzer (2010) beschäftigt sich am Rande und implizit mit der Genderthematik. Es geht aber hier primär um den Aspekt der Leiblichkeit. Die aktuelle Forschung von Jasmin Scholle (2014) zu Machtverhältnissen, Leiblichkeit und *Contact Improvisation* führt genau in diese Richtung. Scholle nähert sich dem Thema qualitativ, über Focus Jams mit der Methode der *Grounded Theory*.

9 | Beispiele hierfür sind, neben Examensarbeiten wie der zu *Contact Improvisation* und Intimität von Steffen Naumann (1991), die Schrift von Friederike Lampert zu Tanzimprovisation (2007) sowie der Artikel von Elisabeth Behnke über *Contact Improvisation* und Lebenswelt (2003) und die Überblicksarbeit von Thomas Kaltenbrunner (2001).

autoethnografische¹⁰ Tanzdokumentationen an (2013) (s.o.). Ebenso wie Brinkmann, der seine Erfahrungen mit dem, was *was er ohnehin tat*, dokumentierte – nämlich in *Sacre du printemps* im Tanztheater Pina Bausch zu tanzen – dokumentierte ich von 2002 bis 2013 Erfahrungen als Schülerin (wie als Lehrende) in Form von Tagebüchern, meist im Anschluss an den Unterrichtstag.

Gemäß Brinkmann, der hierfür auf Ernst von Kardoff verweist, geht es in dieser Form der autoethnografischen Tanzdokumentation um den Versuch, „Teilnahme und Beobachtung“ zu verbinden, und über die Dokumentation der Erfahrung „tanzpraktisches Wissen an Expertenwissen anschlussfähig zu machen“.¹¹ Dabei bezieht sich „Beobachtung“ hier besonders auf den Aspekt der *reflexiven Leibbeobachtung* und des *leiblichen (Viell-)Perspektivismus* (vgl. Kap. 6.1.5). Methodisch bedeutet das, nicht ‚andere‘ zu beobachten, sondern die eigenen Regungen und Impulse in Tanzsituationen zum Gegenstand der Analyse zu machen, wie auch sich immer wieder neuen Bedingungen auszusetzen, um so möglichst viele Perspektiven auf das eigene Werden zu entwickeln. Das heißt, zu *wandern* zwischen den leiblichen Erfahrungen, die man macht und gemacht hat, zwischen denen sich letztlich ein unendliches Reservoir an Perspektiven und Flüchtigkeiten für eine Analyse von Subjektivierungen auftut. Damit kann gleichsam eine relativ starre, an die eigene soziale Positionierung gebundene, gewohnte Seinsweise reflektiert und einer Veränderung zugänglich gemacht werden. Das bedeutet: Forschungsprozess und selbsttransformative Praxis sind nicht wirklich voneinander zu trennen. Dementsprechend besteht meine autoethnografische Haltung, die ich mit Brinkmann perspektiviere, der sich wiederum auf Roland Barthes bezieht, nicht in einem „ausschließlich [...] analytischen Blick der Wissenschaft, der auf Distanz geht“, sondern in einer Haltung, einem Blick, „der an sich bindet, was er sieht“ (ebd.). Das bedeutet demgemäß eine Forschungshaltung, die das „Zur-Welt-Sein“ (Merleau-Ponty 1966) des Subjekts, innerhalb dessen Erkenntnis nicht von der leiblichen Existenz abgelöst werden kann, sondern stets *ob* des leiblichen Involviertseins des Subjekts möglich ist, anerkennt.¹² Die von mir genutzten Tanzgedächtnisprotokolle sind somit Zeugnisse erkenntnisbefördernden eigenleiblichen Erlebens.¹³ Tanzethnografien be-

10 | Ich danke Nadine Wagener-Böck für ihre ethnografische Expertise und Einordnung.

11 | Die Dokumentation erfolgt nicht entlang „standardisierten Protokollverfahren“, sie ist vielmehr „plural und spezifisch [...] eher fragmentarisch, vielfältig verzweigt und vernetzt als verschlossen“ (Kardoff zit. nach Brinkmann 2013: 26).

12 | Vgl. dazu Wuttig 2015b. Mit Verweis auf den Leibphilosophen Merleau-Ponty sowie Immanuel Kants *Kritik der reinen Vernunft* habe ich versucht zu zeigen, dass Leiblichkeit nicht der Erkenntnis im Weg steht, sondern deren Bedingung der Möglichkeit darstellt.

13 | Der Bezug auf ethnografische Basisliteratur allein (etwa Geertz 1983; Friebertshäuser 2003; Flick 2011) schien mir im Ansatz nicht ausreichend, da diese in meinen Augen dort an eine Grenze gerät, wo das leibliche Involviertsein nicht explizit als Res-

sitzen weder eine Allgemeingültigkeit, noch erfüllen sie das Kriterium der Objektivität, hierin schließe ich mich Brinkmann an (vgl. ebd.). Die ethnografische Tanzdokumentation und ihre Diskussion hat die Aufgabe, den mit der Praxis nicht Vertrauten Zugang zu *einer möglichen* Erfahrungsweise zu schaffen (vgl. Brinkmann 2013: 26) und Denkmöglichkeiten für Widerständigkeiten zu eröffnen (Maurer 2012) (vgl. Vorbemerkung zu Kap. 7 und 8).

Die Tanzdokumentationen werden vor dem Hintergrund der bereits genannten theoretischen Bezüge sowie weiterer diskutiert, und mithin in einen explizit genderbezogenen Kontext gesetzt. An Cynthia Novack (1990), Steve Paxton¹⁴ und Nancy Stark Smith¹⁵ anknüpfend, werde ich auf die Forschungsarbeiten von Friederike Lampert (2007) und Stephan Brinkmann (2013) Bezug nehmen. Weder Lampert noch Brinkmann beschäftigen sich ausdrücklich mit der Frage der Dekonstruktion von Geschlecht, beide Arbeiten sind dennoch nützlich, weil sie wie im Falle von Lampert zum Verständnis beitragen, wie Erneuerungen von Habitusformen im Tanz denkbar sind, und im Falle Brinkmann, als dieser neurophysiologisch argumentiert, wie Bewegungen gelernt werden können, nämlich als Körpergedächtnisprozess. Lampert werde ich folglich hinsichtlich ihrer Erörterung der Möglichkeiten von Emergenz im *Neuen Tanz* und der *Contact Improvisation* aufgreifen. In diesem Zusammenhang wird gefragt, ob Emergenz in den Ausdrucks- und Bewegungsformen eine Distanznahme von gendercodierten Seinsweisen bedeuten kann, aber auch wie und wo gesellschaftliche Normen in den Bewegungs- und Wahrnehmungsprozess hineinreichen. Letztes bildet genau genommen die Grundierung der Leinwand, vor der sich der ‚widerständige Vordergrund‘ zuallererst abzeichnen kann. Im Besonderen wird die Tanzdokumentationen *amöben* (Kap. 8.5) vor dem Hintergrund von Harold Garfinkels ethnomethodologischen Krisenexperimenten (1984) diskutiert. Die Krise, in die das improvisierende Subjekt geraten kann, indem es durch die Übungen (*scores*) radikal auf einen nicht-semantischen Körper zurückgeworfen wird, der mit dem Habitus eine konflikthafte Dimension bildet, wird beleuchtet. Transformationen passieren auch hier, indem Impulse, Haltungen, Bewegungen mit neuen Vorstellungen verbunden werden – so die These. Aber wie kann man sich das genau vorstellen? Um dieser These weiter nachzugehen, werden die Gedächtnisprotokolle vor dem Hintergrund der bereits in Kapitel 7 skizzierten Theorien

source intelligibilisiert ist, welches aber zur Erhebung dieser „besonderen Daten“ eigener Tanzerfahrung zentral steht (Brinkmann 2013: 26).

14 | Siehe dazu Paxton zit. nach Kaltenbrunner (2001).

15 | Hier beziehe ich mich auf persönliche Gespräche im Mai 2004 in dem Zentrum für Tanz und Theater *Arlequi* nahe Girona, Spanien, im Rahmen des Workshops *States of Grace*, sowie auf ihre Aussagen in dem Dokumentarfilm *The Poetics of Touch: Nancy Stark Smith, a pathway into Contact Improvisation* von Sara Pozzoli und Germana Siciliani (2008).

zu Widerständigkeit betrachtet. Zudem soll mit Brinkmanns Studie zum Bewegungserinnern argumentiert werden, dass Bewegungserfahrung als Selbsttechniken zu lesen sind, die das Subjekt transformieren können, darüber, dass Altes vergessen und Neues gelernt wird (vgl. Kap. 6.1.4). Hier geht es nicht zuletzt um die Frage des Zusammenwirkens von implizitem und explizitem Gedächtnis (s.o.). Jedoch sind es einmal mehr die traumatischen Dimensionen, die den Prozess von Vergessen und Erinnern stören können. Tanzpraktiken werde ich somit als Herausforderung für eine subjektivierende traumatische Dimension weiterspinnen (s.o.). Michel Foucaults philosophische Aufzeichnungen zur Heterotopie werden sodann herangezogen, um zu zeigen, dass es sich bei der Welt der *Contact Improvisation* und des *Neuen Tanzes* nicht um eine Utopie handelt, sondern um einen durchaus realisierbaren Topos.

In einem Fall wird eine Tanzdokumentation nicht systematisch diskutiert, sondern dient dem Einblick in meine Forschungsmotivation (Kap. 8.2). Insofern es aufschlussreich für das Verständnis der somatischen Dimension von Subjektivierungen ist, werde ich über die eigenen Erinnerungen an Tanzsituationen hinaus Dokumentationen der Aussagen von Mittänzer_innen (anonymisiert) mit einfließen lassen, sowie auf ein persönliches Gespräch mit Daniel Lepkoff im Rahmen des Workshops *Following the Movement of your Attention* (Köln, Open Space Theater, 2008) ausführlicher zu sprechen kommen (Kap. 8.4.1).

Anders als Brinkmann geht es mir nicht um die Frage nach dem Gedächtnis im Tanz an sich, sondern um Möglichkeiten der Transformation von Geschlecht durch das Praktizieren des *Neuen Tanzes*, der *Contact Improvisation*, um widerständige Subjektivierungen. Dennoch habe auch ich, wie Brinkmann, mich an das Tanzen erinnert, und versucht, es in Sprache zu bringen. Dabei bin ich wie Brinkmann selbst als Tanzende mit dem Körper dergestalt an das gebunden, was ich erforschen will, als dass ich es selbst bin, die es erlebt hat. Das Erlebte zu beobachten und vor dem Hintergrund der skizzierten theoretischen Bezüge zu interpretieren, bedeutet sich gewissermaßen zu verdoppeln, sich aufzuteilen in eine, die beobachtet, und eine, die erlebt. Es ist ein hin- und herbewegen zwischen der Bindung an die Erfahrung und der Distanz zu derselben (vgl. Brinkmann 2013: 22ff.). Im Sinne Brinkmanns soll die Lebenswelt *Neuer Tanz* und *Contact Improvisation*, beziehungsweise ein kleiner von mir erlebter Ausschnitt, „von innen heraus, aus der Sicht der handelnden Menschen“ (ebd.: 25) beschrieben werden.

Die Autoethnografien werde ich in Anlehnung an Brinkmann kursiv schreiben. Somit soll der phänomenologische und subjektive Charakter deutlich werden, die „Sprache des Ausdrucks [...] die laut Barthes das Subjekt zu[m] Vorschein [bringt]“ (ebd.: 27). An den Autoethnografien sollen Theoriebezüge, Thesen, Konzepte, Prinzipien veranschaulicht werden. Sie dienen der Illustration und dem Schaffen von Denkmöglichkeiten (s.o.). Meine Erfahrungen sind nicht verallgemeinerbar, nicht normativ, nicht universell; dennoch kön-

nen sie insofern konzeptionell wirken, als dass meine Erfahrung eine menschenmögliche Erfahrung darstellt, die von anderen potenziell teilbar ist. Abschließend bleibt hierzu zu sagen, dass dieses Schlusskapitel sich nicht als fertige Forschung, sondern vielmehr als eine Anregung zu weiteren Studien der Zusammenhänge einverleibter sozialer Ordnungen und Möglichkeiten der Erneuerungen und Widerständigkeiten versteht. Ich habe das Gefühl, am Ende angekommen zu sein und gleichzeitig gerade erst anzufangen, die Wissensbestände und Perspektiven auf den Körper, Geschlecht und mögliche leibliche Widerständigkeiten scheinen unendlich. Es gilt weiter auszusuchen, zu vertiefen, Methoden zu finden, wie Bewegungskünste als transformative Körperpraktiken eingefangen werden können. Wenngleich der *Neue Tanz* und die *Contact Improvisation* eine Performancekunst darstellen, geht es hier nicht darum, was die Form mit Blick auf *Gender* und Sexualität repräsentieren könnte, sondern um eine Anerkennung der radikalen Nicht-Repräsentation der Kunstformen. Anders: Wäre *Contact Improvisation* oder der *Neue Tanz* ein Bild, dann wäre es ein Barnett Newman. Es ist die pure Präsenz der radikalen Nicht-Repräsentation, die der Form ihr frisches Potenzial verleiht, und den Individuierten neue Möglichkeiten eröffnet, ihre Seinsweisen zu verändern.

8.2 INITIALZÜNDUNG: WARUM NEUER TANZ ALS WIDERSTÄNDIGE PRAXIS?

Arlequi, Banyoles, Spanien, August 2002, Workshop *Neuer Tanz und Stockkampfkunst*“ mit Pia André¹⁶

Situation

Es ist heiß im Tanzstudio. André leitet eine Körperwahrnehmungsübung¹⁷ an. Dafür sollen sich jeweils zwei der 24 Menschen im Raum spontan zusammenfinden. Die Aufgabe besteht darin, die Arme des/der anderen locker zu bewegen (in aufrechter Haltung) und dabei die biomechanischen Möglichkeiten und Grenzen des Körpers zu erkunden. Wie lässt sich ein Gelenk bewegen? In welche Richtung? In welche nicht? Die ‚Forschenden‘, sollen sich dabei möglichst wenig anstrengen und mit der Aufmerksamkeit zu gleichen Teilen „beim eigenen Körper“ und „bei sich selbst“ sein. Mein Partner führt zunächst mit mir die Übung durch (bevor wir tauschen sollen). Er bewegt meine Arme, und auf einmal fühlt es sich an, als ob ein riesiges Gewicht, das gefühlt so alt ist wie ich selbst, von meinen Schultern abfällt. All das geht nicht ohne Tränen, für die ich kein Narrativ habe. Später fühle ich mich seltsam energie-

16 | Tänzerin, Performancekünstlerin, Kampfkunstlehrerin, Lehrerin für Alexandertechnik (AT). Siehe www.pia-andre.com. Letzter Zugriff am 02.05.2014.

17 | Diese hier beschriebene Übung ist der AT entlehnt.

geladen und wie metamorphosiert – transformiert, als hätte ich „einen Berg von Geschichte“ (Distelmeyer) von meinen Schultern geworfen. Mit dem neuen Sinn für die Beweglichkeit des Schultergürtels und der Arme kommt Stärke und Zerbrechlichkeit – gleichzeitig, und der Eindruck, meinen Körper zurück zu haben.

Kommentar

Als relativ frische Tanzschülerin war ich von diesem Erlebnis überwältigt. Ich fragte mich, wie es möglich war, dass eine scheinbar harmlose Körperarbeit derart starke physische, emotionale und zudem erkenntnisbefördernde Prozesse auslösen konnte. Später, vor allem aber während meiner Ausbildung in *Neuem Tanz und Performancekunst*¹⁸, waren Momente des emotionalen Schmerzes, ausgelöst durch die intensive Beschäftigung mit den Körperprozessen, nicht nur bei mir, sondern bei allen Teilnehmer_innen an der Tagesordnung, was Keriac¹⁹, die damalige Leitung (und Gründerin) des Instituts, immer wieder zu dem Ausspruch veranlasste: „Cry but keep on dancing“ (Keriac 2003). Während der Ausbildung hatten viele von uns den Eindruck, den „Körper weinen lassen zu müssen“²⁰, um Beweglichkeit (wieder)²¹ zu erlangen und die gefühlte Steifheit der Gelenke loszuwerden. Je mehr wir an Ballast abgeworfen hatten, umso flüssiger schienen die Bewegungen zu klappen.²² Besonders im Umfeld des *848 Community Space*²³ gibt es immer wieder Gespräche darüber, dass sich nicht nur individuelle ‚Schicksalsschläge‘ im Körper, den Faszien, Zellen usw. archivieren, sondern auch politische Strukturen, Repressionserfahrungen des *empire of nationalizing, gendering, racing*, kapitalistischer Stress – um nur eine lose Ansammlung zu nennen.

18 | Es handelte sich um ein Studium in Vollzeit am DVI in San Francisco. Die Ausbildung beinhaltete zeitgenössische Tanztechniken (v.a. Laban, Bartenieff), Kompositionstechniken: *Instant Composition* (Tanzimprovisation) und strukturierte Improvisation ebenso wie *Contact Improvisation*, Partnering, Soft-Trapez-Arbeit und Bodywork-Praktiken wie Feldenkrais, Energiearbeit und *Body Mind Centering*[®].

19 | In respektvoller Haltung für Keriac (1941-2005) nenne ich sie, wie sie es sich wünschte, nur mit ihrem Künstler_in-Namen.

20 | Ich danke Ilka Szilagyi für diese Formulierung.

21 | Ich nehme hier Bezug auf die das Wissen der Körperwahrnehmungsschulung Alexandertechnik. Gemäß der Alexandertechnik wird Beweglichkeit im Laufe biografischer Ereignisse und gesellschaftlicher Disziplinierungen verlernt (vgl. dazu ausführlicher Wuttig 2013b).

22 | Hier beziehe ich mich auf Notizen, die ich im Rahmen meiner Ausbildung am DVI gemacht habe. Notizen, die sich in diesem Fall auf Feedback-Runden und geteilte Erfahrungen der Teilnehmer_innen beziehen.

23 | Ein selbstverwalteter Tanz- und Performanceort in San Francisco, unter anderem von Keith Hennessy mitbegründet.

In dem tanzpolitischen Umfeld des 848 werden Körperarbeit und *Contact Improvisation* als widerständige Praktiken diskursiviert und performativ inszeniert.²⁴ Meinen Erlebnissen in San Francisco als Performancekünstlerin und Zuschauerin folgend, und in den weiteren Jahren als Praktizierende der Tanzform (s.o.) plus meinem Hintergrund in der dekonstruktivistischen Geschlechterforschung nachgehend, wurde ich neugierig: Was genau kann bei der *Contact Improvisation* und der hierin impliziten Körperarbeit passieren? Mit welchen Konzepten ließe sich das erschließen?

Aktuell nun, und bezogen auf die vorliegende Unersuchung: Wie lassen sich die hier ausgelösten leiblichen Prozesse in Zusammenhang mit der in den vorangegangenen Kapiteln thematisierten Inkorporationsthese sozialer Ordnungen denken? Kann die *Contact Improvisation*, der *Neue Tanz*, unter bestimmten machtsensiblen Vorzeichen ein weiteres Beispiel für eine Ausleibungsarbeit sein, wie ich es in Kapitel 7 für die Traumamarbeit SE herausgearbeitet habe? Um zu klären, welche Dynamiken genau wirken, soll weiter der These gefolgt werden, dass semantische Bezüge, körperpolitische Inhalte sich einer Überprüfung unterziehen lassen, wenn Körperprozesse in ihrer Neutralität belassen werden, das bedeutet, von einer gängigen Interpretation von Impulsen, Bewegungen und insbesondere Interaktionen (Begegnungen) abgesehen wird. Das bedeutet, Begegnungen etwa nicht im engeren Sinne sozial zu verstehen. Zudem soll der Aspekt der Schaffung von Durchlässigkeit auf der muskulären, der faszialen und der propriozeptiven Ebene in Zusammenhang mit Entspannungs- und Beruhigungselementen hervorgehoben werden. Was hat diese, damit verbundene, neu gewonnene Durchlässigkeit mit der Refiguration des Subjekts zu tun? Was genau führt zur Erneuerung und wie? Vorausgeschickt: Non-Symbolismus (*doing physiology*), schwebende Zustände (Gleichzeitigkeit von Impulsen), das Spiel mit der Proxemik, die Durchlässigkeit und das propriozeptive Wissen, die vibrierende Ruhe und der unwissende Raum sind Parameter, die sich überlappen, und um die sich Erneuerungen drehen könnten.

8.3 POSTMODERNER TANZ: EMERGENZ DURCH NON-SYMBOLISMUS

„Ich möchte nicht einmal, dass eine Tänzerin auch nur auf den Gedanken kommen könnte, dass eine Bewegung etwas bedeutet. Das war es, was ich wirklich nicht mochte, als

24 | Ein Beispiel dafür, neben vielen anderen, sind die von Jamie Mc Hugh durchgeführten Performances zum Zusammenhang von Patriotismus und der Marginalisierung von *queer people*. Siehe auch: www.somaticexpression.com. Letzter Zugriff am 10.03.2013.

ich mit Martha Graham arbeitete: Die Idee, die immer vorherrschend war, dass eine bestimmte Bewegung etwas bedeutet.“ (Cunningham zit. nach Kaltenbrunner 2001: 11)

Der US-amerikanische Choreograf Merce Cunningham und seine sich in Abgrenzung zum modernen Tanz etablierende Idee, „Bewegung als pure Bewegung jenseits von symbolischen Bedeutungen zu verstehen“ (Lampert 2007: 57) und performativ umzusetzen, gilt als zentraler Inspirationsgeber der *Contact Improvisation* wie des *Neuen Tanzes*, wie er in Deutschland maßgeblich von Lilo Stahl vorangetrieben wird.²⁵ Cunningham läutete in den 1960er Jahren, neben anderen, eine Wende zum „nicht-narrativen“ Theater ein (ebd.). Mit der Nicht-Narrativität begann sich ebenso eine Nicht-Linearität und eine improvisatorische Praxis als Performancekunst zu etablieren. Bewegungen, die im klassischen Ballett Geschichten erzählten oder im Ausdruckstanz der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts Gefühle ausdrückten, sollten in der radikalen Nicht-Repräsentation von semantischen Zwängen befreit werden. Ähnlich dem postdramatischen Theater, wo es gilt, die Sprache nicht länger entlang den „Prinzipien von Narration und Figuration“ zu ordnen, sondern diese selbst als „autonome Theatralik“ in Erscheinung treten zu lassen (Lehmann 2005:14) sollte der Körper aus der Enge der Semantik gelöst werden, indem er sich nicht länger einer Dramaturgie unterordnet, sondern selbst zum Dramaturgen wird. Die Tradition, die es im postmodernen Theater und somit im postmodernen Tanz zu überwinden gilt, skizziert Jacques Derrida als theologisch – wie folgt:

„Die Szene ist solange theologisch, als sie, der ganzen Tradition gemäß, folgende Elemente enthält: einen Autor-Schöpfer, der abwesend und aus der Ferne, mit einem Text bewaffnet, die Zeit oder den Sinn der Repräsentation überwacht, versammelt und lenkt, und der das *Repräsentieren* seiner selbst in dem, was man den Inhalt seiner Gedanken, seiner Absichten und seiner Ideen zu nennen pflegt, überlässt.“ (Derrida 1976: 355)

Die einem vorgefertigten Ziel „unterjochten Interpretieren“ galt es im postmodernen Tanz Cunninghams der „Geschlossenheit der Repräsentation“ (ebd.: 351) zu entreißen – nun bezogen auf den Körper als Interpretieren von Narrativen, Bedeutungen und Emotionen. Emotionen wurden in dieser Perspektive – anders im Ausdruckstanz bei Mary Wigman, Martha Graham oder Isadora Duncan – nicht als ‚frei‘ oder ‚authentisch‘ verstanden, sondern als kulturell konfiguriert. Konfigurationen, die die Tänzer_innen in den alten, das heißt habituellen Bewegungs- und Deutungsschemata von Bewegungen verharren ließen. Subjektive Tanzentscheidungen, die doch nur den ‚tradierten Logiken‘ erwachsen waren, sollten vermieden werden. Cunningham war auf der Suche nach dem „puren Tanz“, nach „Bewegungsabläufen, die aus der Struktur der

25 | Siehe www.lilostahl.de. Letzter Zugriff am 02.05.2014.

Bewegung entstehen“ (Lampert 2007: 58). Im postmodernen Tanz und in der Tanzimprovisation besteht gemäß Lampert die zentrale Frage zudem darin, wie sich Emergenz erzeugen und der tänzerische Habitus²⁶ sich aktualisieren lassen (vgl. ebd.: 97). *Habitusaktualisierung* bedeutet mit Bourdieu gedacht, dass es niemals zu einer vollständigen Erneuerung, sondern zu einer Teilerneuerung kommen kann (vgl. ebd.: 141). Auch gemäß der Maßstäbe setzenden zeitgenössischen Choreografin Meg Stuart besteht Dramaturgie unter anderem in der „Annäherung an einen Körper, der jenseits von Konventionen und Diskursen liegt“ (ebd.: 88). Es ist jener herrschafts- und machtkritische Kontext des postmodernen Tanzes, in den auch die *Contact Improvisation* hineingeboren wird. Dieter Heitkamp, Professor für zeitgenössischen Tanz und Dozent der *Contact Improvisation*, zeichnet die Idee der Praktik als demokratischen Gebrauch des Körpers nach: „Alte Hierarchien aufzulösen (oder zumindest abzufachen) bedeutet Bewegung immer wieder neu zu denken. „Bewegung denken ist politisch denken.“ (Ebd.: 157; Heitkamp zit. nach ebd.) Die hierarchie-kritische Philosophie bezieht sich dabei einerseits auf die habitualisierten Bewegungsformen und Narrative, die einer Überprüfung unterzogen werden sollen, andererseits auch auf das Zusammenspiel der Tanzenden in Kompanien, welches nicht hierarchisch, aber auch nicht ohne Macht aufgebaut sein sollte. Steve Paxton, der von 1961 bis 1964 in Cunninghams Kompanie weilte (vgl. ebd.: 150) und als Begründer der Tanzform CI gilt,²⁷entwirft einen beweglichen und flottierenden Machtbegriff, der ähnlich wie bei Foucault sich von dem statischen, Hierarchie-implizierenden Begriff der Herrschaft absetzt (vgl. Kap. 2.2):

„I'd say there were a lot of hierachies going on. [...] There was a mixture of things going on that sort of balanced each other. I wouldn't say there was a hierarchy though. I'd say there was a lot of power mixing in and out.“ (Paxton zit. nach ebd.: 154)

Indem es keinen „Autor-Schöpfer“ (Derrida) gibt, sondern die Kompositionen im Augenblick entstehen, und indem die Reflexe und nicht das lineare Denken Bewegungen orchestrieren, sollte Macht in Form physischer Impulse zwischen den Individuen zirkulieren können, als reine Handlungen, statt in einer Person, die sich die Handlung im voraus ausdenkt, konzentriert zu sein.

26 | Lampert spricht von einer Habitusaktualisierung, und verweist auf Bourdieu, wenn sie sagt, dass die vollständige Überwindung des Habitus nicht möglich ist (vgl. Lampert 2007: 141).

27 | Die Begründer_innen formierten sich im *Judson Church Theater Kollektive* (New York City) zusammen. Diese CI-prägende Generation stellte aber im Grunde die Nachfolge des wesentlich älteren Steve Paxtons dar. Diese waren neben anderen: Nancy Stark Smith, Nita Little, Daniel Lepkoff, Kurt Sidall usw. Gründungszeitpunkt: 1972.

Die auf der Interaktionsebene, durch die Improvisationsstruktur eingeleitete Enthierarchisierung von Raumnahme und Bewegungsform wurde mit der expliziten Egalisierung von Körpern verknüpft. Ein physischer Aushandlungsprozess zwischen Körpern im Spiel mit der Schwerkraft, statt dem Imitieren vorgegebener (tradiierter) emotionaler Narrative und Semantiken, sollte das Feld demokratisch machen. Meiner Ansicht nach kann diese Form der Demokratisierung des Tanzes zu einer Strategie der Desidentifikation werden, insofern sie drei Aspekte vereint: a) die Minimierung/Desavouierung von Zuschreibungen emotionaler oder kategoriemäßiger Art (*sex, race, ability*) an Körperprozesse, b) das Überwinden codierter Bewegungsgewohnheiten und c) die Entsubjektivierung von Körpern *allgemein* (im Sinne von nicht *Ich* als Autor-*Mind* tanzt, sondern *Es* als Impuls, als Reflex, als Atem tanzt). Diese drei Aspekte werden nachfolgend immer wieder auftauchen – wenn auch eine vollständige systematische Analyse hier nicht erfolgen wird.

8.4 KÖRPERARBEIT UND NEUER TANZ

Im Folgenden soll die *Neue Tanz Improvisation* auf ihre normenkritischen Wirkungen hin befragt werden. Dabei geht es im ersten Beispiel um eine in der NTI wie auch in der CI häufig gelehrt Körperarbeit. Körperarbeit bezieht sich hierbei auf allerlei Übungen des *Warm-ups*, die alleine oder zu zweit durchgeführt werden, und unter anderem der Förderung der propriozeptiven Durchlässigkeit dienen.²⁸ Der *Neue Tanz* wird zunächst unter dem Aspekt des transformativen Potenzials des Solotanzes und später unter dem Aspekt „Gruppenimprovisation im Raum“ beleuchtet.

8.4.1 *Doing physiology and proprioceptive knowledge:* die Distanzierung von emotional-semantischen Inhalten in der Praxis des physischen Dialogs nach Daniel Lepkoff²⁹

„Emotionen sind nichts weiter als Interpretationen von physischen Zuständen, beruhend auf Alltagswahrheiten und Alltagserklärungen. In meiner Arbeit *Following the movement of the attention* geht es darum, Alltagswahrheiten zu dekonstruieren. Dazu gehört, unaufhörlich seine Denk- und Fühlkonzepte zu hinterfragen: Ist das wirklich Traurigkeit, was ich da fühle? Es ist ein Druck in der Brust, o.k. Dann spüre den Druck

28 | Eine ausführliche Schilderung würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

29 | Siehe www.daniellepkoff.com. Letzter Zugriff am 02.05.2014. Bei diesem Workshop handelt es sich zwar um einen Workshop der *Contact Improvisation*. Da aber Lepkoff tatsächlich mehr Raum- und Gruppenimprovisationen und Körperarbeit lehrt als Duo-Situationen evoziert, wird diese Situation hier unter *Neuer Tanz* eingeordnet.

in der Brust, und wohin will es sich bewegen? Bewege Dich von dieser Empfindung aus (engl. move from that sensation!) Für mich geht es darum, die Physikalität unterhalb jedweder kulturellen oder sozialen Form zu finden (engl. for me the whole thing is about finding some kind of physicality beneath any kind of cultural or social form).“ (Daniel Lepkoff, pers. Gespräch, März 2008, Open Space Theater, Köln, Übersetzung B.W.)

Open Space Theater, Köln, März 2008, Workshop *Contact Improvisation*: „A physical dialogue“ mit Daniel Lepkoff

Situation

Daniel Lepkoff leitet eine Bewegungs improvisation an. Die rund 30 Teilnehmer_innen werden zunächst eingeladen, durch den Raum zu gehen. Lepkoff schlägt vor, den Boden nicht als Objekt wahrzunehmen, sondern als Subjekt. Er ergänzt, dass dies nicht bedeutet, sich selbst mit dem Boden und den anderen, der Umgebung, dem Raum zu verbinden, da alles bereits verbunden ist. Es sei lediglich die Sprache, die Grammatik, die ein Konzept des Getrenntseins unterstellt. Lepkoff lädt dann ein, der Bewegung der Aufmerksamkeit zu folgen. Wahrnehmen ist lernen, der Bewegung der Aufmerksamkeit zu folgen. Dafür ist es nötig, sprachlich vermittelte Konzepte loszulassen. „To let go of concepts.“ Eine neue Erfahrung lässt sich nur dann machen, wenn man einen Schritt zurück tritt – von dem allzu Bekannten, weiß Lepkoff. Er räsoniert: „to step back from the all to familiar – to deconstruct the familiar concepts means to take them away!“ Für Daniel ist die dekonstruktive Wahrnehmungsarbeit die Voraussetzung für Wahrnehmungserweiterung. Wahrnehmungserweiterung ist die Voraussetzung für Begegnungen. Begegnungen im Sinne von Instant Composition Performances, die nicht lediglich Altes reproduzieren sollen, sondern die Frische des Augenblicks einfangen.

Es folgt die Anleitung einer Körperarbeit zur Förderung der propriozeptiven Durchlässigkeit: Wir sollen paarweise zusammengehen. ‚A‘ darf einfach locker durchlässig, doch in sattem Kontakt mit dem Boden stehen, ‚B‘ reibt ‚A‘ mit der Hand und/oder dem Arm ab. Dabei soll nicht nur die Körperoberfläche abgerieben werden, sondern ‚B‘ soll ‚A‘ mehr in den Körper hinein abreiben, bis tief ins Gewebe „eindringen/durchdringen“ (engl. penetrate). ‚A‘ hat nun die Aufgabe, dort Spannung aufzubauen, wo die Penetration stattfindet (nur so viel als nötig) und dagegegn zu halten. Dann werden die Rollen getauscht. Am Ende der Bewegungseinheit (zur Mittagspause) gibt es eine Besprechungsrunde. Hier gibt es die Gelegenheit für alle zu sagen, was sie bewegt. Einige der Teilnehmer_innen äußern, sie hätten mit der Aufgabe, in das Gewebe des/der anderen einzudringen, Schwierigkeiten gehabt. Sie äußerten Angst, die Grenzen des/der anderen zu überschreiten. Viele assoziierten sowohl mit dem Wort als auch der Handlung des ins Gewebe Hineingehen eine sexuelle Handlung. Deswegen gaben einige an, sich bei ihrem/ihrer Partner_in zurück zu versichern, ob es sich o.k. anfühlt. Daniel und ich sprechen hinterher in der Pause über die Situation. Er stellt fest, dass soziale, emotionale und sexuelle Konzepte häufig Emotionen

hervorrufen, die die Möglichkeiten eines physikalischen Dialogs einengen: Traurigkeit zum Beispiel. ‚Traurigkeit‘ entsteht häufig in der Arbeit mit dem Körper. Er schlägt vor, die alltäglichen Bedeutungen, die Gefühle zu haben scheinen, zu dekonstruieren und darüber hinaus die Körperempfindung (sensation) nicht in der gewohnten Weise als eine bestimmte Emotion zu interpretieren, sondern beständig zu fragen: „Is it really ...?“ Er merkt weiter an, dass ‚Traurigkeit‘ beziehungsweise zu denken „I am sad“ bereits eine Interpretation einer Empfindung (engl. sensation) darstellt. Er sei auf der Suche nach einem nicht-interpretativen, physischen Dialog. Das würde bedeuten, die Bewegung sich von der Empfindung her entwickeln zu lassen, sich transformieren zu lassen, statt in Emotionen zu verharren und diese zu interpretieren. Die Bewegung transformiert die Empfindung und die Emotion.

Lepkoff und ich vermuten, auch im Anschluss an das in der Feedback-Runde Gesagte, dass die Aufgabe zu penetrieren, ein kulturell konstruiertes Penetrationstabu für Frauen aktualisiert haben könnte, beziehungsweise dadurch, dass Penetration gemeinhin mit Übergriffigkeit assoziiert ist, auch einige Teilnehmer_innen mit dem Wort und die an dieses gekoppelte Aufgabe Schwierigkeiten hatten.*

Diskussion

Die Körperarbeit zur Förderung der propriozeptiven Durchlässigkeit von Lepkoff kann in meinen Augen einen Impuls zum Abbau vertrauter Körperbilder, Körperkonzepte, Körperdenkweisen, Körperpolitiken geben. Indem Lepkoff dazu einlädt, die Bedeutungen von Worten und Bildern aus den kulturellen Kontexten zu lösen, und sie im Augenblick neu zu verstehen, bilden sich emergente Einfallstore dafür, wie sich Körper begegnen können. Der Rückbezug auf die Körperlichkeit *in situ* und die Ebene der *sensations* statt der Emotionen stellt in Lepkoffs erfahrungsbezogener Perspektive einen Schlüssel zur Transzendenz von Erfahrungen und Wahrnehmungsweisen bereit. Das erinnert an Bourdieus Charakterisierung des emotionalen Habitus als Mimesis: „Der Leib glaubt, was er spielt: er weint, wenn er Traurigkeit mimit.“ (Bourdieu 1987: 135) Bourdieu erteilt damit, wie Lepkoff auch, eine Absage an die Authentizität von Emotionen, in ihrer kulturellen Vorgängigkeit. Wie bereits am Beispiel der Scham besprochen, sind Emotionen ein wirkmächtiges Scharnier zu Reproduktion der sozialen Ordnung (vgl. Kap. 7.2.2). Auch in der Aufgabe, das Gewebe des anderen zu penetrieren, spielt Scham eine zunächst hemmende Rolle. Erst die Einladung, von der sozialen wie sexuierten Bedeutung des Wortes abzusehen, konnte mithin auch die Bewegung aus der geschlechtlichen (sexuierenden) Zuordnung lösen. Indem Lepkoff einlädt, sich auf die ‚pure‘ körperliche Empfindung, die ‚pure‘ Bewegung und die ‚pure‘ Biomechanik des Körpers zu konzentrieren, eröffnete er die Möglichkeit zu einer Bewegungs-, Erfahrungs- und Handlungsweise, die sich mitunter den geschlechtlichen Kodierungen entzieht. Da sich soziale Ordnungen, so auch die Geschlechterordnung, über die Einschreibung von Bewegung und Bewegungserfahrungen performativ reproduziert (vgl.

dazu auch Klein 2010: 133), wird Transformation sowohl auf der individuellen Ebene als auch auf der Ebene der sozialen Ordnung ermöglicht. Dies erfolgt nicht zuletzt darüber, dass Berührung aus ihrer alltäglichen semantischen (sozialen) Aufladung herausgelöst wird. Semantisch neu oder anders eingebundene Berührungserfahrungen sind der Schlüssel zur Habitusaktualisierung. Diese Dynamik erinnert auch an dasjenige, was ich im Anschluss an Levine und Nietzsche als die Transformationsträgheit von Emotionen herausgearbeitet habe. Emotionen scheinen anders als *sensations* Veränderungen nicht so zugänglich und sozial stabiler zu sein (vgl. Kap. 6.5.3).

Die (Nicht-)Verknüpfung einer Berührungs- und Bewegungserfahrung mit kulturell codierten Emotionen kann hier, so scheint es, emergente Prozesse in Gang setzen. Dabei spielt das Zusammenspiel von implizitem und explizitem Gedächtnis eine bedeutende Rolle. Brinkmann weist in seinen Ausführungen zum impliziten und expliziten Bewegungslernen darauf hin, dass sowohl in den Tanz- als auch in körper(psycho)therapeutischen Wissenschaften gerne und ungenau von einem Körpergedächtnis die Rede ist (vgl. Brinkmann 2013: 71f.). Die Präzisierungen des gängigen neurophysiologischen Diskurses durch Brinkmann ergeben, dass es im Grunde genommen aber ein ‚Körpergedächtnis‘ nicht gibt (vgl. ebd.). Dasjenige, was hier als Körpergedächtnis genannt wird, ist genau genommen ein propriozeptives Gedächtnis als Teil des *impliziten Gedächtnisses*.³⁰ Ein in diesem Diskurs häufig unterstelltes Gedächtnis der Muskeln, der Gelenke, der Haut existiert nicht.³¹ Erinnerung findet immer im Gehirn statt (vgl. ebd.: 75). Das ‚Körpergedächtnis‘ *alias* propriozeptives Gedächtnis zeichnet Brinkmann wie folgt auf: „Bei der Propriozeption werden die eigenen Muskelbewegungen gefühlt, indem Rezeptoren, die sich in Gelenken, Muskeln, Sehnen, der Haut oder den Augen befinden, Informationen an das Gehirn senden.“ (Ebd.: 71) Dort findet die Informationsverarbeitung statt. Ein Körpergedächtnis gibt es also nur insofern, als das Gehirn auch Körper ist, aber nicht im Sinne eines Körper-Geist-Dualismus (vgl. ebd.). Entscheidend aber für die Frage der Habitusaktualisierung über Tanzimprovisation ist, dass die propriozeptiv-kinästhetischen Gedächtnisbildungen, wie die anderen Dimensionen des impliziten Gedächtnisses auch, darüber erfolgen, dass die Einzelnen sich über die

30 | Außer auf propriozeptiv-kinästhetischem Weg kann die Verarbeitung von Informationen implizit auch visuell, auditiv, olfaktorisch oder gustatorisch erfolgen (vgl. Brinkmann 2013: 72).

31 | Siehe dazu etwa: Teshigawara/Siegmund (1994) und Babette Rothschild (2002). Letztere stellen fest: „Besonders die Gelenke, Haut und Muskeln haben schon ein Gedächtnis, selbst wenn wir uns dessen nicht bewusst sind. Meinem Verständnis nach hat jedes Gelenk, jeder Knochen ein starkes Gedächtnis.“ (Teshigawara/Siegmund zit. nach Brinkmann 2013: 71)

Wahrnehmungen, Bedeutungen und Vorstellungen erschließen (vgl. Kap. 4). Vorstellungen und Bedeutungen sind aber – menschenmöglich – nicht ein für allemal fix, sondern in einer „anhaltenden Umbildung“ (vgl. ebd.: 95). In diesem Punkt ähneln sich Neurowissenschaften und die genealogische Leibphilosophie Nietzsches (wie auch die poststrukturalistische Philosophie als unter anderem eine Philosophie der Nachfolge Nietzsches) mitunter: In beiden Ansätzen wird das Subjekt nicht als fertiges, sondern als anhaltend *werdendes* vorgestellt, einzig eine traumatische Fixierung (an eine Identität) bindet das Subjekt an rigide Vorstellungen seiner selbst und anderer. Neurowissenschaften philosophisch rückbindend kann man sagen, dass Nietzsche eben genau dies mit seinen Ausführungen zum menschenmöglichen *originalen Text des Leibes* als leiblichem *Vielperspektivismus*, in dem die *Leibesregung noch nicht (fix) interpretiert ist*, sagen will. Die *mnemotechnische* Gedächtnisbildung – *das traumatisierte Subjekt* – besteht vor diesem Hintergrund in einem *leibhaftigen Angriff auf* diese anhaltenden Umbildungen, orchestriert durch ein *punistisch-produktives, diskursives Regime*. Macht-produktiv deswegen, weil es – wenn auch nicht total und absolut über die symbolische und soziale Existenz, und damit letztlich auch über die physische Existenz entscheidet (wer als anerkanntes Subjekt gilt oder nicht) (vgl. Butler [in Kap. 2.3 u. 5.5.5] u. Nietzsche [in Kap. 6]). Nach Nietzsche besteht ja dann auch die „starke Gesundheit“ in der Kraft der Vergesslichkeit, der aufgezwungenen, imaginären im Sinne von illusorischer Selbstidentität (vgl. Kap. 6.1.4). In tänzerischen Prozessen kann es in stärkerem Maße als im Alltagshandeln, so behaupte ich, zu einer Umbildung und Uminterpretation der bereits gemachten Erfahrungen als relativ fixe Vorstellungen kommen. Erneuerungen sind hier eher möglich. Warum? In der tänzerischen Aktivität findet Bewegungslernen darüber statt, dass die implizite Dimension, im Besonderen die kinästhetisch-propriozeptive, mit einer expliziten, Gedächtnis-bildenden Aktivität verwoben wird (vgl. Brinkmann 2013: 95f.). Für das Lernen von *combinations*³² etwa bedeutet das: Implizites Wissen wird durch die *Bewegungsausführung* erworben und explizites Wissen durch die *Analyse* der Bewegung. Auf die oben beschriebene Körperarbeit im *Open Space Theater* mit Daniel Lepkoff zurückgeführt: Auf der impliziten Ebene werden die Bewegungen ausgeführt (das Penetrieren des myofaszialen Gewebes), auf der expliziten Ebene können die gängigen Assoziationen zu der motorischen Handlung reflektiert werden. (Die Analyse der Bewegung erfolgt, anders als beim *combinations* lernen, nicht mit dem Ziel der exakten Reproduzierbarkeit, sondern, wie Lepkoff anregt, zur Dekonstruktion alltäglicher Wahrnehmungs- und Bewegungsgewohnheiten. Dadurch, dass qua Kursprogrammatisierung ein Dekonstruieren gängiger sozialer Bedeutungsschemata angestrebt wird, und es während und im Anschluss

an die Übung einen Reflexionsraum für in diesem Fall vergeschlechtlichte Bedeutungen gibt, können auf der impliziten Ebene neue Bewegungs- und Wahrnehmungsweisen geübt und auf der expliziten Ebene ‚verstanden‘ werden. Neue Erfahrungen können über die Verknüpfung von implizitem mit explizitem Gedächtnis alte Bedeutungen und Vorstellungen überschreiben. Damit neue neuronale Verknüpfungen und somit Bewegungslernen *nachhaltig* entstehen können, müssen, so der derzeitige Kenntnisstand³³ der Neurologie, Bewegungen vom Kurzzeit- ins Langzeitgedächtnis überführt werden (vgl. ebd.: 95). Dies geschieht mittels Wiederholungen. Mein Eindruck, im Anschluss an meine Tanzerfahrung ist, dass der tänzerische Habitus sich durch wiederholtes Praktizieren – sei es über das Lernen von *combinations* und neuen *movement patterns*, oder über Körperarbeit und Improvisationen aktualisieren kann. Dies betrifft im Besonderen die Verknüpfung bestimmter Handlungsweisen wie das Abreiben eines anderen Körpers, Rollen über einen anderen Körper, sich gegeneinander lehnen und Gewicht anvertrauen, wie es für die CI typisch ist, *einhergehend* mit der *Physis* immanenten Vorstellungen (Schwerkraft, *alignment*³⁴) statt mit sozialen, emotionalen, psychologischen Vorstellungen, wie dies in vielen antizipatorisch-expressiven Tanzrichtungen der Fall ist (vgl. Cunningham in Kap. 8.3). Noch einmal an die in Kapitel 6.6.1 im Anschluss an Deleuze und Guattari (2000) entwickelte Sprache angeschlossen: Körperpolitische Landkarten können durch wiederholtes Praktizieren und Assoziieren mit den der Physikalität immanenten Konzepten (s.o.) in physische Landkarten zurücküberführt werden. Den der *Physis* immanenten Sinn zu betonen, den Körper als ‚Dramaturgen‘ auftreten zu lassen, kann, zumindest in Tanztrainings, einen potenziellen Raum für das Erfahren von Anatomien, von Physio-Logik, physischen Landkarten, jenseits ihrer Aufladung durch körperpolitische Kontexte (*sexing, racializing, aging, bodying, abeling*) wahrscheinlich machen – auch wenn dieser Erfahrungsraum mithin nur augenblicklich aufblitzt und störanfällig ist. Jedenfalls scheint es, dass durch das, was hier ich im Anschluss an Lepkoffs Anleitungen als ein *doing physiology* oder *doing proprioceptive knowledge* bezeichne, *doing sexuality* und *doing gender as a claiming physiology*, im Sinne eines ‚reversiblen‘ Einschreibens von *Gender-codes* und Erfahrungsweisen in die somatische Dimension unterlaufen werden

33 | Nicht zuletzt ändern sich Begrifflichkeiten, die neurologische Prozesse beschreiben, auch entlang philosophischer Konzepte. Während die Archiv- oder Speichermetapher noch häufig in den 1980er und 1990er Jahren verwandt wurde, spricht man heute stärker von der Plastizität und anhaltenden Veränderung von neuronalen Prozessen. Zudem wird vieles im Konjunktiv belassen, weil besonders in der Frage, welche Hirnbereiche für welche Aktivitäten zuständig sind, große Unklarheiten persistieren.

34 | Übungen zur Aus- und Aufrichtung im Raum, zum Beispiel über die Visualisierung der Kopf-Steiß-Verbindung.

kann (vgl. dazu auch Wuttig 2013a; 2015c). Der/die Tänzer_in ist, in Nietzsches Worten gesprochen, ein(e) Wander_in (vgl. Kap. 6.2), sie/er begibt sich in eine ‚fremde Kulturlandschaft‘, und „die Empfindungen, Wahrnehmungen und deren psychophysiologische Überlegungen, die er* in den Fremderfahrungen“ einverleibt hat (Iwawaki-Riebel 2004: 89, *B.W.), gehen ein in einen Vielperspektivismus, eine „Vorurteilslosigkeit des Leibes“ (Nietzsche zit. nach ebd.: 67).

8.4.2 Nicht den ersten Impuls nehmen: schwebende Zustände in der improvisatorischen Praxis

Studio von *Bewegungsart*³⁵, Freiburg im Breisgau, Januar 2013, Workshop: *Neuer Tanz – Technik und Improvisation* mit Lilo Stahl

Situation

18 Menschen sind im Tanzstudio. Wir arbeiten paarweise. ‚A‘ bewegt sich und ‚B‘ schaut zu. Die Aufgabe lautet, aus den gewohnten Bewegungsmustern auszubrechen, indem wir den ersten Impuls zur Bewegung wahrnehmen sollen, das bedeutet, wahrnehmen sollen, von welcher Stelle im Körper aus die Bewegung initiiert würde. Genau diesem Impuls sollen wir aber nicht folgen. Folgen sollen wir dem zweiten, dritten oder vierten Impuls. Später wird die Übung dergestalt modifiziert, dass es auch in Ordnung ist, dem ersten Impuls zu folgen. Wichtig ist, wahrzunehmen, dass es einen Moment von „choice“ gibt, sagt Stahl, dass Bewegungsimpulse nichts Zwangsläufiges haben. Es erfolgt weiter die Aufforderung, weder den ersten Impuls zu nehmen, noch allzu lange zu warten. Stahl sagt: „Warten kann zu einer Erwartung werden.“ Und sie fährt fort: „Wenn man zu lange verharret, kann sich die Perspektive nicht ändern und es besteht die Gefahr, in immer gleichen Beziehungen (zur räumlichen Umgebung usw.) zu verharren.“ In diesem Moment wird mir klar (während des Bewege ns), dass ich bislang nur in eine Richtung geschaut habe, dass ich, wenn ich meine Position im Raum ändern kann (ich kann die Ebene wechseln, mich mit einem anderen Körperteil im Boden ankern, eine Spirale formen), sich auch die Blickrichtung ändert. Ich muss nicht die graue Wand anschauen, ich kann etwas verändern, ich muss nicht warten, erwarten, ich kann sogar es sich verändern lassen.

Diskussion

Der *Neue Tanz* ist eine Tanzform, die, zumindest im deutschsprachigen Raum, maßgeblich von Lilo Stahl konzipiert und vorangetrieben wird. Der *Neue Tanz*

35 | Siehe www.bewegungs-art.de. Letzter Zugriff am 03.05.2014. *Bewegungsart* ist ein Ausbildungszentrum für Neuen Tanz, Theater und Improvisation in Freiburg im Breisgau.

orientiert sich am zeitgenössischen Tanz. Das Erlernen von *combinations* (s.o.) und funktionalen Bewegungsbildungen ist ebenso Bestandteil des Tanzes wie *instant compositions* (Improvisationen). Improvisation (lat.) heißt „unvorhergesehen, unvermutet“, oder „aus dem Stegreif“ (Lampert 2007: 13) erfolgreich, und bezieht sich auf Bewegungsimpulse, nicht so sehr auf Stimm- oder Sprechimpulse. Spannend ist für Tänzer_innen der Form, ähnlich wie in Lepkoffs *Physical Dialogue* (s.o.), Wege zu finden, mit alten Bewegungsgewohnheiten zu brechen, oder diese zumindest zur Disposition zu stellen. Das Alte gilt dabei zwar nicht per se als „schlecht“ oder „langweilig“, es geht aber darum, zu merken, wann man Unterworfene_r der habitualisierten, erlernten Bewegungs- und Interaktionsmuster ist,³⁶ und daher, sich neue Entscheidungs- und Spielräume zu schaffen. So kann es beispielsweise vorkommen, dass jemand immer das gleiche *pattern* nutzt, um zu Boden zu gehen, mit dem gleichen Bein, dem linken Arm, den Blick dabei an den Boden geheftet hat usw. Um den tänzerischen Habitus zu erweitern, wird in der *Neuen Tanz Improvisation*, neben dem Erlernen neuer Bewegungsabfolgen, die vorgegeben sind, auch die Technik der *Limitation* angewandt.³⁷ So auch in der oben beschriebenen Situation. In der Übung besteht die *Limitation* zunächst darin, nicht dem ersten Impuls folgen zu sollen. (Manchmal besteht die *Limitation* auch darin, nur ein oder zwei Körperteile bewegen zu dürfen, oder ein Körperteil nicht zu bewegen.) Zusätzlich wird von Stahl die Dimension des Tempos eingebracht: „Nicht zu lange zu warten.“ In der Dialektik von bewussten Entscheidungen und ‚sich treiben lassen‘ beziehungsweise sich vom Tempo und der Schwerkraft überwältigen zu lassen, entstehen immer wieder Dynamiken von Ordnung und Chaos: „Ordnungen herstellen und wieder auflösen – das ist Improvisation“ (Stahl a.a.O.). In der Arbeit mit *Limitationen*, innerhalb von *improvisational composition scores*³⁸, sei es alleine, zu zweit, zu dritt oder in der Gruppe, werden häufig zunächst *Limitationen* gesetzt, um, wie Halprin sagt, aus dem allzu Vertrauten auszubrechen, und dann die *Limitationen* wieder sukzessive zurückzunehmen. Damit wird unter anderem eine erhöhte

36 | Vgl. Stahl (2013), Notizen zu diesem Workshop.

37 | Die Technik *working with limitation* geht auf Anna Halprin zurück, die als zentrale Inspirationsgeberin der Tanzimprovisation gilt. Halprin äußert sich zur Praxis der *Limitation* als Weg zum Ausbrechen aus alten Gewohnheiten wie folgt: „The more you limit yourself you have to push the edges out to get at more material. See, if I were just to improvising I'd go up to a certain point and I might just leave it and go to something else. An exploration requires that you stay on that particular path, focused on dealing with a particular element, for a given length of time. And that you can't just run off. Or you can't just move into some more familiar way of doing things.“ (Halprin zit. nach Lampert 2007: 60)

38 | *Scores* sind Aufgaben, die gestellt werden, um eine Improvisation zu strukturieren. Vgl. auch Lampert 2007: 36.

visuell-kinästhetisch-propriozeptive Sensibilisierung geschaffen, für das, was Kent de Spain mit Bezug auf die Quantenphysik schwebende Zustände nennt (Lampert 2007: 134). *Schwebende Zustände* finden am Wechsellpunkt zur neuen Bewegung statt – dem Punkt des Innehaltens. De Spain bezeichnet diese auch als „Superpositionen der Zustände“, innerhalb derer die „Gleichzeitigkeit aller Möglichkeiten“ existiert (ebd.). Das Besondere an den *schwebenden Zuständen* ist, dass sich sonst ausschließende Möglichkeiten überlagern, in „Mikrosekunden von Innehalten, in der der Körper eine muskuläre Spannung erzeugt und in jede Richtung gehen könnte – bevor diese Spannung sich in der nächsten Bewegung löst“ (ebd.). *Schwebende Zustände* sind gleichsam und deshalb Zustände, die den Dualismus von Ordnung und Chaos, Linearität und Non-Linearität für einen Moment zu überschreiten vermögen (vgl. ebd.: 133). In der Sensibilisierung für die Koexistenz unendlicher Entscheidungsmöglichkeiten besteht, neben der Schulung des Berührungssinns und der Nicht-Repräsentation von Körperprozessen, ein wichtiges bewegungs- und haltungstransformatorisches Potenzial der Form. *Schwebende Zustände* können auch als ein radikales „Sein und Werden“ (ebd.) oder, wie ich es mit Nietzsche (und Brinkmann 2013, s.o.), anlehnend an meine eigene Tanzerfahrung bezeichnen möchte, als ein Durchgangspunkt von Erinnern und Vergessen gedeutet werden. So passiert es in *schwebenden Zuständen*, dass die Erinnerung an das alte Muster noch für einen Augenblick präsent ist, bevor es durch eine neue Entscheidung überschrieben wird. Es handelt sich um Augenblicke, in denen das tanzende Subjekt das Gefühl hat, überrascht worden zu sein und *getanzt*, *bewegt* worden zu sein. Keriak bezeichnet diese Überraschungsmomente als „the art of forgetting“.³⁹ Vergessen geschieht hier, indem das Subjekt einen unbekanntem Raum betritt, der den alten überschreibt. Der unbekanntem Moment ist der schwebende Zustand, eine Lücke in der allzu vertrauten Handlungskette, als ob die Zeit hier stillsteht: unendliche Koexistenz von Möglichkeiten, (noch) keine Entscheidung. Das subjektive Handeln ist in einer Art kosmischer Hingabe aufgespannt, und der Tanz wird selbst zum Akteur. Es tanzt. Oder wie Ruth Zaporah ihrem Performancegefühl Ausdruck verleiht: „Ruth wasn’t there. Instead the dance had danced itself.“ (Zaporah 2003: 24) Dies ist, mit Nietzsche perspektiviert, der Kernpunkt der Philosophie vom dezentrierten Subjekt: „Es denkt.“ (Nietzsche 1988: 22) (vgl. Kap. 1.1) In diesen Kernpunkt ist die Möglichkeit der Widerständigkeit bereits als Entsubjektivierung/Entunterwerfung (Foucault/Butler), als Gegenbewegung zum *assujettissement* eingeschrieben (vgl. Kap. 2.1.2). Das Subjekt refiguriert sich in der Anerkennung des „Es denkt“ dadurch, dass *es sich tanzen lässt*. Genauer: Das Gewahrwerden der Spannung aus „weiter“ und Innehalten mit dem ‚Wissen‘ um die unendlichen Entscheidungsmöglichkeiten erzeugt einen Zustand des ‚ich kann‘, ‚ich habe

39 | Vgl. Keriak 2003. Notizen im Rahmen der Ausbildung „*New Dance* und Performancekunst“ am DVI San Francisco.

eine Wahl', *jenseits von Auto-Schöpfung*. Es verhält sich eher wie ein Schachzug im großen Ganzen aller anderen Zustände in einem vergänglichen Raum. Diese Tanzerfahrung ist eine Erfahrung des *Zwischen*. Zwischen Ordnung und Chaos, Vergangenheit und Zukunft, zwischen Erinnern und Vergessen, zwischen Wissen und Nicht-Wissen, ein Raum zwischen den Dualismen: Emergenz speist sich aus dieser Zwischenerfahrung. Entunterwerfung ist eine Erfahrung des *Zwischen*, eine Erfahrung der leiblichen Existenz im *Zwischen*.

In Kent de Spains Perspektive steht nun die kulturelle Erfahrung für den Begriff der Ordnung. Lampert verknüpft Kent de Spains These der schwebenden Zustände mit Bourdieus Habituskonzept (vgl. Lampert 2007: 135). Die kulturelle Erfahrung steht gemäß Lampert für den Habitus. Lampert postuliert, dass der Habitus beibehalten wird, wenn die Entscheidung eher in Richtung Ordnung fällt, und aktualisiert wird, wenn die Entscheidung in Richtung Chaos geht, das heißt, etwas Anderes, Unerwartetes passiert (vgl. ebd.). In Momenten des Betretens des ungewissen Raumes, der von Nancy Stark Smith⁴⁰ auch als *gap* bezeichnet wird, und der subjektiv meist ein Unbehagen⁴¹ erzeugt, entgleist der Habitus. Es sind Momente der Diskontinuität, in denen das tanzende Subjekt aus seiner bekannten Ordnung herausfällt. Überraschungsmomente steigern sich in der Regel noch, wenn Menschen miteinander improvisieren, in Duos, Trios, Gruppen, und neben den Interaktionen untereinander die Dimension des zu gestaltenden Raumes dazu kommt. Es ergeben sich dadurch neue ungewohnte proxemische Verhältnisse, in die das Subjekt sich einbindet.

8.4.3 An den ‚falschen‘ Ort gehen: konventionelle proxemische Muster durchbrechen

Studio von *Bewegungsart*, Freiburg im Breisgau, August 2010, Workshop *Neuer Tanz – Technik und Improvisation* mit Lilo Stahl

Situation

Studio von *Bewegungsart*: *Gruppenimprovisation: Die Hälfte der Gruppe (neun Personen)* wird eingeladen, eine Position im Raum zu finden, und von dort aus zu

40 | Workshop *States of grace*, Arlequi, Spanien, Mai 2004. Workshop-Notizen zur *Underscore-Practice*.

41 | Schwindel, Verwirrung, jenseitig, entrückt, fliegend, kosmisch, komisch, unwirklich, überflutend sind einige der Beschreibungen dieser *Gaps*, von Teilnehmer_innen des Workshops *States of Grace* mit Nancy Stark Smith. Stark Smith rät deswegen, wenn das Unbehagen zu groß wird, den „Idiot Button“ zu drücken, und die Wahrnehmung bewusst auf eine Sache zu lenken, zum Beispiel den Kontakt des eigenen Körpers mit dem Boden (Workshop-Notizen).

starten. Nichts weiter ist vereinbart. Stahl schlägt vor, als Idee mitzunehmen, „wach für für den Augenblick zu sein“. Wir sollen merken, wenn „etwas anbrennt“, oder „vergammelt“, wenn wir stagnieren und den nächsten Schritt nicht tun, den kompositorisch nötigen nächsten Impuls nicht aufgreifen. Die Improvisation beginnt. Zunächst wirkt alles, von innen wie von außen (wie die anderen später rückmelden), verkrampft. Ich habe den Eindruck, dass die meisten damit beschäftigt sind, es möglichst richtig zu machen, das heißt, nicht wirklich wach sind für den wandernden Moment der Möglichkeiten. Die Improvisation ist irgendwie angespannt, dröge, die Begegnungen im Raum höflich und ‚wie gemacht‘. Stahl scheint das ähnlich zu sehen. In einer Ahnung, was die Improvisation jetzt braucht, sagt sie: „Geh’ an den falschen Ort“ und „wenn du bis jetzt immer in einem Contact-Duett warst⁴² gehe in Solo, wenn du immer im Solo warst, gehe in Berührung ... In diesem Moment passiert ein innen wie außen spürbarer Shift. Die Improvisation kommt endlich in Gang. Es ist, als ob Impuls auf Impuls folgt. Molekulare Teilchenreaktionen, statt Ichs, die sich begegnen: Physikalische Kräfte wirken, Körper begegnen sich im Raum: springen, fliegen, schießen durch die Luft, klappen ineinander, fallen übereinander – wieder auseinander, entfernen sich, rutschen zu zweit, dann wieder alleine: es scheint nur noch eine feste Größe zu geben: den Atem.

Diskussion

Diese Dokumentation ist ein Beispiel dafür, dass es in Improvisationen nicht darum geht, wie häufig angenommen, den ‚Kopf auszuschalten‘. Im Gegenteil: *Instant compositions* sind *mindful activities of the body*. Sie verlangen den Tänzer_innen eine hohe Präsenz für die Vergangenheit, die Gegenwart und die Zukunft gleichzeitig ab: vergangene Bewegungen, die Augenblicksarchitektur der Komposition samt Raumgestaltung,⁴³ Möglichkeiten (Zukünfte). Darin: Aufmerksamkeit für die eigene Position im Raum, die der anderen. Raumebenen: Boden, Mitte, obere Ebene (Stand). Proxemik, kinästhetische, energetische und taktile Verbundenheit, Blick(e). Diese Simultanität erfordert eine hohe Wachsamkeit für das Zusammenspiel der Sinne – Fähigkeiten, die

42 | In einer freien Improvisation werden Praktiken der *Contact Improvisation* mithin aufgegriffen. Ein Duett kann bedeuten, sich aufeinander zu beziehen, ohne im physischen Kontakt miteinander zu sein.

43 | Raumgestaltung ist ein besonders anspruchsvoller Punkt. Während in kompositorischen Stücken die Raumgestaltung vorgegeben ist, Tanzende nicht im engeren Sinne ‚architektonisch‘ tätig sein müssen, geschieht dies in *Instant Composition* simultan. Das bedeutet, tanzend wird *in situ* eine Bühnenarchitektur entworfen. Diese setzt sich nicht zuletzt daraus zusammen, dass die Tänzer_innen zueinander Beziehungen im Raum aufbauen. Sie nah sind, sie verteilen, sie in Soli, Duos, Trios usw. in Bezug zu den anderen gruppieren, so dass eine interessante Raumgestaltung entsteht. Dies erfordert viel Erfahrung und Gleichzeitigkeitspotenzial.

sich trainieren lassen. *Folglich ist Improvisation eine erlernbare Technik.* Susan Leigh Foster schreibt, das Vorurteil der kopf- oder verstandeslosen Improvisation entkräftend:

„Rather than suppress any functions of the mind, improvisations, bodily mindfulness summons up a kind of hyperawareness of the relation between immediate action and overall shape, between that which is about to take place or is taking place and that which has and will take place.“ (Leigh Foster 2003: 7)

Und sie fährt fort:

„Improvisation makes a rigorous technical demand on the performer. It assumes an articulateness in the body through which the known and the unknown will find expression. [...] Improvisation also demands a reflexive awareness of when the known is becoming a stereotype.“ (Ebd.)

Bei der NTI handelt es nicht um eine Technik, die, einmal erlernt, die Abrufbarkeit und schon gar nicht die Reproduzierbarkeit einstiger Situationen gewährleistet, sondern um eine Technik, die die Wachsamkeit trainiert und damit das Potenzial zur Komposition des Augenblicks, zur Emergenz und zur Überwindung eines Stereotyps bereitstellt. Wenn Stahl vorschlägt, an den falschen Ort zu gehen, in der Verbindung mit ihren weiteren Anmerkungen zu Solo- und Duettformationen, spielt sie darauf an, proxemische Beziehungen zueinander nicht in der habitualisierten Weise zu arrangieren – ob eine Alltagsgewöhnung, oder eine tänzerische Gewöhnung, oder eine Mischung, sei dahingestellt. Stahl ermutigt, an einen ungewohnten, sich zunächst falsch *anfühlenden* Ort zu gehen. Die Formulierung „falscher Ort“ spricht dabei eine entlang kultureller Codes verinnerlichte Instanz direkt an. Der „falsche Ort“ ist ein eventuell zunächst *irritierender* Ort, einer, der vom Subjekt zunächst als konflikthaft erfahren werden kann. Der „falsche Ort“ ist eine Einladung zu einer Habitusaktualisierung, weil falsch sich auf das bezieht, was dem Habitus zuwiderläuft. Die Improvisation wird für Tanzende und Betrachtende meist dann interessant, wenn proxemische Konventionen überschritten werden können. Konventionen bezüglich der Nähe, der Ferne, der Raumebene, der Dauer von Kontakten. Auf jemandes Schoß zu springen und dort zu verweilen, jemanden mit zu Boden reißen, alleine mit dem Gesicht abgewandt in eine Ecke zu schauen, jemanden mit dem Handrücken über das Gesicht streichen. Allesamt Handlungen, die in radikaler Weise konventionelle proxemische⁴⁴ Muster durchbrechen. Dies

44 | Ich beziehe mich hier auf Steffen Naumann (1991). Naumann hat in Bezug auf die *Contact Improvisation* gewinnbringend herausgearbeitet, inwiefern in der CI die Perzeption des Raumes als kulturell codiertem Begegnungsraum irritiert werden kann.

geschieht nicht dadurch, dass die Tanzenden ihre Handlungen nicht bewerten oder zensieren, wie Leigh Foster (2003) feststellt⁴⁵, sondern indem, in einem Zustand von achtsamer Präsenz, *andere* Bewertungsparameter als die in alltäglichen sozialen Beziehungen gängigen angesetzt werden, etwa die der Bewegungsarchitektur.

Wenn soziale Parameter ins Spiel kommen, fängt der Fluss der Improvisation in der Regel an zu stocken. Das bedeutet etwa: Wenn ich aus kompositorischen Gründen den Raum rasch durchqueren sollte, und mich an x Körper anlehnen könnte, aber dabei vielleicht denke: „Die Claudia hat ihren Tomatensalat in der Pause nicht teilen wollen“, oder für das Thema der heteronormativen Subjektpositionierungen brisanter: „Wenn ich mich an Peter anlehne, denkt er noch, ‚ich will was von ihm‘“, dann ist der Impuls wahrscheinlich gebremst und verpasst. Mit anderen Worten: Wenn innerhalb von Improvisationen emergente proxemische Muster entstehen können, solche von unkonventioneller Nähe und Distanz, und proxemische Praktiken ihrerseits Aspekte des *doing gender* sind (vgl. Wuttig 2013a; 2015c), dann können in der Augenblicksökonomie von *instant compositions* heteronormative Gendercodes und mithin andere Bias-bezogene Codes unterlaufen werden. Durch die Praxis des *not doing gender* in Improvisationen kann mithin eine Ökonomie des *undoing gender* entstehen. Gelungene Performancearbeit erfordert mehr als das Einhalten der Spielregeln des alltäglichen und in anderen Tanzpraktiken üblichen *doing femininity* beziehungsweise *doing masculinity* (vgl. Wuttig 2013a; 2015b). Mit ausgebreiteten Armen und weitem Blick in die Mitte des Raumes zu gehen, kann etwa mit dem alltäglichen *doing und somatizing femininity* kollidieren.⁴⁶ Gerade dafür sind Körperarbeit-Warm-Ups (vgl. Kap. 8.4) als eine Art Eingangsrituale hilfreich, um die Schwelle vom gendercodierten Alltag zu den *instant compositions* zu überwinden. Eine Lösung der psycho-physischen Dimension aus alltäglichen Gefügen. Gelungenes Improvisieren erfordert beständige Habitusaktualisierung. Diese ist kaum mit der normativen Verkörperung von Subjektpositionen kompatibel. *Gendercodes* werden zwar in *instant compositions* nicht ad hoc überwunden, dennoch hat die beständige Habitusarbeit transformative Effekte.

Naumann bezieht sich dabei maßgeblich auf E.T. Halls Theorie von den sozialen Räumen (1976).

45 | „If, then, bodily articulation is mindful, what quality of mindfulness does improvisation hope to transcend? The capacity to evaluate enad censor? Even these faculties remain active during improvisation.“ (Leigh Foster 2007: 7)

46 | Zum möglichen Konflikt der Rationalitäten *Gendercodes* und Alexandertechnik vgl. Wuttig 2013b.

8.5 AMÖBEN⁴⁷: GESCHLECHTLICHE ENT-SUBJEKTIVIERUNG IN DER CONTACT IMPROVISATION

Nachdem der *Neue Tanz* in Bezug auf seine möglichen widerständigen Aspekte bezüglich der in den Körper eingeschriebenen geschlechtlichen Subjektivierungen befragt wurde, soll die *Contact Improvisation* ebenso daraufhin befragt werden. Die CI halte ich unter Aspekten des hier stattfindenden interkinästhetischen Dialogs und der direkten propriozeptiven Stimulierung für brisant, wenn es um die Frage der *mnemotechnischen* Abrufbarkeit von ‚Geschlecht im Körper‘ geht. Wie kann Geschlecht, diesen Fokus im Hintergrund, in der Praxis CI einer Refigurierung unterzogen werden? Hierfür werde ich ein Gedächtnisprotokoll eines Workshops von Dieter Heitkamp und Wiebke Dröge aus dem Jahr 2002 diskutieren. Dieses habe ich zum einen ausgewählt, weil ich zu dieser Zeit Anfängerin der CI war. Als Anfänger_in ist in meinen Augen der „going-native-Effekt“ noch nicht ausgeprägt, und Irritationen und Überraschungen in und mit der ‚neuen Welt‘ sind intensiver (Friebertshäuser 2003: 513). Der Aspekt der produktiven Irritation kann somit gewinnbringender herausgearbeitet werden (s.u.). Zum anderen, weil der visuelle Sinn hier, durch die in der Übung erzeugte ‚Blindheit‘, in den Hintergrund tritt. Die produktiv-irritierenden Aspekte innerhalb der tänzerischen Begegnung erzeugen – so argumentiere ich im Weiteren – eine *potenziell genderqueere* Interaktions-Ökonomie, eine auf der Wahrnehmungsebene sich einstellende „Veruneindeutigung vergeschlechtlichter Subjektpositionen“ (Engel 2013).

Steve Paxton, inspiriert von Cunninghams non-symbolischen Produktionsformen, mit-begründete in den frühen 1970er Jahren das *Judson-Church-Theater-Collective*, eine Gruppe avantgardistischer Tänzer_innen an der Ostküste der USA. Die Tänzer_innen experimentierten dort mit der Cunningham’schen Idee des ‚puren‘ Körpers in Bewegung (s.o.). Zentrales Vorzeichen war dabei – dem Aikido entlehnt – der zwischenleibliche Kontakt, neu darin: das Spiel mit der Schwerkraft, ohne die Absicht zu haben, den anderen zu besiegen (wie in der Kampfkunst). Die Tänzer_innen versuchten eher miteinander in einen kontinuierlichen Bewegungsfluss zu kommen. Man kann sich den Tanz wie ein *Perpetuum Mobile* vorstellen. Einmal angestoßen, bewegt sich der Tanz zwischen zwei Tanzenden immer weiter: Steve Paxton entwirft eine mögliche Perspektive auf *Contact Improvisation*:

„Contact Improvisation ermöglicht es, mit einer fremden Partner_in zu tanzen, ohne vorher abzusprechen, wie es geht. Die Hälfte des Namens ist Improvisation. Es ist Bewegen ohne Ziel oder Planung. Das In-Berührung-Sein mit einer Partner_in, das Spüren

47 | Kleinschreibung, weil es um das ‚doing Amöben‘ geht.

beider physikalischer Gewichte und die Hingabe an die physikalischen Kräfte ermöglicht eine gegenseitige Freiheit zu einer körperlichen und geistigen Bewegung.“ (Paxton zit. nach Kaltenbrunner 2001: 39)

In einer CI-Workshopanleitung heißt es, die Form etwas konkreter beschreibend:

„C.I. ist eine spielerische Bewegungsform von zwei oder mehreren Tanzenden, denen ein gemeinsamer, sich ständig verlagernder Körperkontaktpunkt als Basis zum Tanz dient. Der gemeinsame Tanz entwickelt sich allein aus der Kommunikation. [...] Durch Gewichtsverlagerung, Balance und Schwung ergeben sich neue Bewegungsmöglichkeiten: übereinander abrollen, miteinander drehen, zusammen fallen oder schweben; ganz nah oder weit voneinander entfernt: von zart, verspielt und sinnlich bis zu kraftvoll, kämpferisch und akrobatisch.“⁴⁸

Für die Frage nach einem möglichen Gegenentwurf zu genderbinären alltäglichen Körperwahrnehmungsweisen ist bedeutsam, dass es qua Perspektiven der Gründer_innengeneration der CI weder ein festgelegtes noch ein geschlechtlich codiertes Bewegungsvokabular gibt. Die Ethnologin Cynthia Novack gibt das von den Begründer_innen vertretene Geschlechterarrangement der Praktik wie folgt wieder:

„The contact improvisation duet, on the other hand, may take place between a man and a woman, two women, or two men, and it does not attempt to represent romantic love or any other narrative content. The dance form has no gendered codification of movement vocabulary; the vocabulary that exists (such as rolling, falling, counterbalancing) is available for both men and women.“ (Novack 1990: 128)

Nicht nur sollten Bewegungsformen offen für alle und genderunabhängig sein, Paxton ging es streng genommen auch darum, dass kein(e) Tanzende_r die Führung übernimmt und kein(e) Tanzende_r folgt. Eine beliebte Übung/Hinführung zum ‚weder noch‘ und ‚sowohl als auch‘ des Führens ist beispielsweise folgende: Während eine_r zunächst führt, hat der/die andere die Augen geschlossen. Die Rollen werden dann gewechselt. Im nächsten Schritt wechselt die Führung unausgesprochen hin und her, solange, bis nicht mehr klar ist, wer eigentlich führt. Rollen werden in den Übungen oft zunächst vergeben, um die Teilnehmenden sich darin üben zu lassen, Rollen diffus werden zu lassen, es ‚auszuhalten‘ zu lernen, wenn es keine klare Orientierung gibt, bis ein Gefühl von „es tanzt“, oder „der Tanz tanzt“ entsteht.

48 | Einem Flyer zu einem Einführungsworkshop in *Contact Improvisation* im Jahr 2005 entnommen.

Dazu sollte die Reduzierung des Körpers auf die Gesetze der Schwerkraft eine radikale Demokratisierung der Interaktionen erwirken. Lampert gibt Paxton wie folgt wieder: „Der Körper wurde auf die Schwerkraft reduziert [...] Und wollte weder Konkurrenten noch Führenden [...] Ich wollte eine wirklich demokratische Form erfahren.“ (Paxton zit. nach Lampert 2007: 154) Um der Schwerkraft des Körpers gefahrlos folgen zu können, ist neben anderen technischen Fertigkeiten wie Beweglichkeit, Reflextraining und mitunter Kraftaufbau die Schulung der propriozeptiven Wahrnehmung nötig (vgl. Kap. 8.4 u. 8.6). Nicht die visuelle Form, sondern die interkinästhetische Kommunikation leitet den Tanz. Es gibt kein Subjekt und kein Objekt, sondern eine bewegliche Körpergrenze, die insoweit durchlässig ist, dass die Körper miteinander in einem gemeinsamen Fluss erlebt werden, und physikalisch wie ein Körper agieren können.⁴⁹ Wie kann diese Qualität dazu verhelfen, genderbinäre Wahrnehmungsweisen des eigenen Körpers und anderer Körper zu durchkreuzen, und wie können dadurch einverlebte Gendernormen überschritten werden?

Gemäß Harold Garfinkel (1984) wirken Normalitätskonstruktionen dadurch, dass wir vergangene Erfahrungen zu *typischen Erfahrungen* verallgemeinern (McDowall 2012: 5). Rückblickend wie vorausdenkend verdichten sich diese typischen Erfahrungen zu einem Erwartungsschema, welches als eine Art „Common Sense Knowledge“ in die Sozialstruktur eingeht (Garfinkel 1984: 53). Die in der inneren Welt der Wahrnehmung erzeugten Normativitätsmuster bringen den ethnomethodologischen Zirkel von Subjekt und Struktur in Gang. Bei Bourdieu wiederum wird die Abstimmung des Subjektes mit der sozialen Ordnung über die Denkfigur des in Körper eingeschriebenen *praktische Sinns* (praktischer Glaube) (vgl. Bourdieu 1987: 122) gesichert. Der praktische Sinn gilt als das intuitive, präreflexive Wissen über den gesellschaftlich richtigen, im Sinne von zugewiesenem Ort (vgl. ebd.), in der englischen Übersetzung treffend als „sense of one’s place“⁵⁰ bezeichnet. Der in den Körper eingeschriebene „sense of one’s place“ wird etwa dann deutlich spürbar, wenn der vertraute soziale Platz verlassen wird, und eine Grenze des gesellschaftlich konfigurierten Raumes überschritten wird. Das *Unbehagen*, das zuweilen auf die Irritation folgt, wenn der sozial richtig geglaubte Ort für längere Zeit nicht aufgesucht wird (McDowall 2012: 2), verweist mithin auf die *mnemotechnische* Formel. Nicht selten müssen die Einzelnen in All-

49 | Die Performancewissenschaftlerin Nita Little nennt diesen Zustand „to be in communion“ (Little 2013: 6). Sie schreibt diesem Zustand eine Kraft zu, verfestigte Identitäten zu verflüssigen (vgl. ebd.: 3).

50 | In Zusammenhang mit der Praktik der CI (Neuer Tanz) nutze ich zudem den englischen Terminus *sense of ones place*, weil dieser in meinen Augen deutlicher auf den im Tanz maßgeblichen konkreten Orts- und Raumbezug verweist. Der Terminus *sense of one’s place* findet sich zum Beispiel bei Richard Nice (1984).

tagsinteraktionen bei Überschreitung mit Ausschluss rechnen, weswegen der praktische Sinn und seine Vorzeichen der Einhaltung und Überschreitung in meinen Augen eine potenziell traumatische Dimension haben (vgl. Kap. 4, 5 u. 6). Das (traumatische) Unbehagen im Falle seiner Irritation sorgt dafür, dass die Akteur_innen die Verhaltens- und Wahrnehmungsbahnen entlang ihrer vertrauten sozialen Positionierung (*sex, race, class, ability, age*) nicht ohne weiteres verlassen. Widerstand kann demzufolge in einer Unterbrechung des ‚richtigen‘ *sense of one’s place* liegen, in der Irritation der sozialen Stimmigkeit wie der damit verbundenen Körperbilder. Anders: Wenn eine Praxis des Widerstandes darin liegt, auferlegte (traumatische) Identitäten zurückzuweisen, wie in Kapitel 6 ausführlich dargelegt, und dies mit Engel auch als eine Kritik an der „Zurichtung“ zu einer „Entweder-oder-Körpersubjektivität [...]“ (Engel 2013) als Modus des *genderqueering* (vgl. ebd.) verstanden werden kann, dann, so behaupte ich, ist das Erzeugen von produktiver Irritation, von Vereindeutigungen von Geschlecht auf der Wahrnehmungsebene eine Form des Widerstandes mit und wider dieser traumatischen Dimension von Subjektivierungen. Dafür muss die/der Individuierte sich mitunter in die Nähe der *Wahrnehmbarkeit der traumatischen Dimension* begeben (vgl. Kap. 8.6 u. 8.7). Bevor auf diesen Punkt genauer eingegangen wird, sollen diese philosophischen Spekulationen an der Diskussion der folgenden Tanzdokumentation illustriert werden.

amöben

Turnhalle des Institut für Sportwissenschaften, Frankfurt am Main, November 2002, Workshop *Contact Improvisation* mit Dieter Heitkamp und Wiebke Dröge

Situation

Ungefähr 80 Teilnehmer_innen bewegen sich am Boden durch den Raum. Heitkamp lädt uns dazu ein, uns vorstellen, der Boden sei voll mit Farbe und wir wollen uns damit überall am Körper anmalen. Wir rollen in der Farbe. Dann sollen wir die anderen mit Farbe besudeln: „Die anderen brauchen etwas von deiner Farbe.“ Wir sollen den ganzen Körper dafür einsetzen. Wir sind Amöben. Einzeller bestehend aus Wasser, die nicht wissen, was sie als nächstes machen, wo sie hin wollen; der nächste Moment ist ungewiss. Die Amöbe hat eine semi-permeable Membran. Eine Haut. Die Haut grenzt sie von den anderen Amöben ab, sie ist Schutz und gleichzeitig Kontaktpunkt – Kontaktfläche.

Ich tanze heute zum ersten Mal Contact Improvisation. Anfänglich bin ich damit beschäftigt, mich zu fragen, was ich hier eigentlich mache, ob der Boden eventuell dreieckig ist, oder wie das wohl die anderen finden, wenn ich über sie ‚drüber rolle‘ – vielleicht bin ich zu schwer? Doch nach und nach bin ich immer mehr damit

beschäftigt, die Farbe, die ich mir inzwischen als rote Farbe vorstelle, auf meinem Körper zu verteilen, und dann die anderen damit einzurollen. Dann werde ich immer mehr zum Einzeller, ich bestehe aus Wasser, die anderen sind auch Amöben, wir amöben umeinander herum, aufeinander, übereinander, alles ist sehr weich, fließend und begrenzt gleichzeitig, und geht ganz leicht. Ich habe so etwas vorher noch nie erlebt –, es ist ein ständig sich veränderndes Getragen-Sein und Tragen, mal oben, mal unten ...

Am darauffolgenden Tag:

Heitkamp und Dröge haben Tücher und Ohrenstöpsel dabei. Wir sollen uns die Augen verbinden und Ohrenstöpsel benutzen. Wir greifen das Thema „Amöbe sein“ von gestern wieder auf und bewegen uns wie Lurche durch den Raum – begegnen einander. Diesmal ist es noch intensiver. Ich kann meinen eigenen Herzschlag hören, sonst nichts. Als Amöbe spüre ich nur noch Haut, Druck, gleiten, Schwung, oben, unten. Ich rieche Haare, liege auf etwas Weichem mit meinem Kopf, es atmet und bewegt sich, ich bin äußerlich mühelos bewegt und innerlich ruhig ... ich identifiziere (meistens) keine anderen Menschen, nicht mal Körperteile ... das Bewusstsein ist völlig in den Kontaktpunkt gesunken, und ist auf diesen beschränkt – die Begegnung an der Hautgrenze ... das gemeinsame Atmen ... irgendwann bemerke ich, dass ich schon lange mit einer anderen Amöbe tanze. Ich bin mir irgendwie sicher, dass es eine männliche Amöbe ist ... Als Dieter die Übung beendet, und wir gebeten werden, die Augenbinden abzunehmen, lehne ich Rücken an Rücken mit einer Frau ... ich bin sehr überrascht darüber ... mir fällt auf, wie anders meine Wahrnehmung von mir selbst und anderen ist, wenn ich sie nicht sehe und höre, sondern nur spüre ...*

Diskussion

In dieser Dokumentation der Unterrichtseinheit wird besonders die *Überschneidung* zweier, bereits thematisierter Unterrichtsaspekte deutlich: die Schulung der propriozeptiven Wahrnehmung, also des Empfindens des eigenen Körpers in Ruhe und Bewegung (s.o.), und die Provokation von *schwebenden Zuständen* (de Spain), in denen die Tänzer_innen nicht wissen, was als nächstes geschieht, und in der es gilt, die Ungewissheit, die sich aus der Koexistenz unendlich vieler Möglichkeiten ergibt, auszuhalten. Beide Aspekte sind nicht-alltäglich in dem Sinne, dass der Alltag der allermeisten sehenden Menschen visuell dominiert ist, wie auch, dass Handlungen häufig von langer Hand geplant oder zumindest kurzer Hand vorausgedacht werden. Wie am Beispiel der Übung „Gehe an einen falschen Ort“ deutlich wurde (Kap. 8.4.3), konfigurieren gesellschaftlich gemachte *Gendercodes* (s.o.) den Umgang miteinander im Alltag. Gendercodes vorstrukturieren proxemische Verhältnisse. Daran ist eine intuitive (präreflexive) Sicherheit geknüpft, sich an einem ‚stimmigen‘ Ort zu

befinden: *the sense of one's place*. In Improvisationsaufgaben wird dieser immer wieder radikal, mithin im Microsekundentakt irritiert, beziehungsweise ist Gegenstand beständiger Aushandlung. Zwar gibt es auch in der CI-Praxis (inzwischen) Codes wie etwa erlernbare und abrufbare Hebefiguren, sogenannte *lifts* wie es auch *dos* und *don'ts* gibt. Beides muss jedoch erst einmal durchschaut und *embodied* werden. Während Geschlechterbinaritäten alltäglich maßgeblich über Kodifizierungen des Blickes (Blickregime) hergestellt werden (vgl. Wuttig 2013a: 2015c), sind nicht nur in ‚blind exercises‘, wie hier beschrieben, sondern auch in sehenden Begegnungen propriozeptive und taktile Impulse in der CI entscheidungsleitend. Mittänzer_innen werden kaum über eine spezifische Aufmerksamkeit (*specific attention*), wie es mithin der kulturellen Norm westlicher Kommunikation entspricht, sondern über eine diffuse Form der Aufmerksamkeit (*diffuse attention*), das bedeutet eher schemenhaft adressiert.⁵¹ In *diffuse attention* treten Alltagskriterien der Kontaktaufnahme in den Hintergrund, weil sie kaum erfasst werden können. Statt etwa andere nach Geschlecht, Alter, Status usw. einzuordnen, gehen in den meist reflexartigen Bewegungen eher Wortfetzen durch den Kopf wie: Hand, Schulter, Halt, weich, fallen, Drehung usw. – wenn überhaupt.

Die Einladung von Heitkamp und Dröge, sich mit geschlossenen Augen durch den Raum zu bewegen, sich dabei ‚mit Farbe einzurollen‘, sich vorzustellen, man sei eine Amöbe, soll den Fokus auf die propriozeptive Wahrnehmung erleichtern, und eine ‚Legitimation‘ für die nicht-konventionelle Verhaltensweise liefern. Eine solche Legitimation hilft, sich nicht komisch dabei zu fühlen, als erwachsener Mensch über den Boden zu rollen, und dabei potenziell viele unbekannte Menschen zu berühren. Die Aufgabe zu ‚amöben‘ und die Projektion auf Amöben, dass diese nicht wissen, was sie als nächstes machen, ist eine Hilfestellung, mit der manchmal schwierig auszuhaltenden Gewissheit umzugehen, nicht zu wissen, was als nächstes geschieht (s.o.). Zudem hilft die Vorstellung, man müsse, wie Amöben Anheftungspunkte zum Untergrund bilden, um sich fortzubewegen, und man bestehe zu einem großem Teil aus in den Körper ein- und ausdiffundierendem Süßwasser (über eine semi-permeable Membran), in Kontakt mit den anderen zu gehen. Diese ‚sind‘ zunehmend nicht mehr andere, sondern ebenfalls Einzeller. Die gelungene Inkorporation der Amöbenvorstellung kann ein Eintauchen in einen nicht-alltäglichen Wahrnehmungs- und Begegnungsraum bedeuten. Ein Raum, in dem nicht ‚Ich‘ entlang ‚meiner‘ Subjektposition Kontakt *aufnahme*, sondern ‚Ich‘ als Einzeller bereits in Kontakt *bin*. Während das Übereinanderrollen bei Erwachsenen im Alltag wahrscheinlich entweder sexuellen Charakter oder

51 | Ich beziehe mich hier auf Nita Little 2013 und meine Unterrichtsmitschrift zum CI-Workshop *Dancing the the Bodymind in Contact Improvisation* in Freiburg im Breisgau vom 29.07.-02.08. 2013.

kämpferischen hat⁵², und somit auf gesellschaftliche Konventionen und Positionen verweist, ist dies hier eine Praxis, die über die Imagination ‚Amöbe, aus den üblichen sexualisierten oder aggressiven Symboliken entlassen wird. Es entsteht ein produktiv irritierender Hiatus zwischen der Verkörperung einer Amöbe und einer Vorstellung von Geschlecht: Während der *Augenblick* der gelungenen affektiven Inkorporation *und* Verkörperung des entsubjektivierten Amöbenbildes sich darin ausdrückt, dass ich schrieb: „*aufeinander, übereinander, alles ist sehr weich, fließend und begrenzt gleichzeitig, und geht ganz leicht [...] es atmet und bewegt sich [...] das Bewusstsein ist völlig in den Kontaktpunkt gesunken, und ist auf diesen beschränkt, die Begegnung an der Hautgrenze ... das gemeinsame Atmen*“ (s.o.) zeigt sich die alltägliche genderbezogene Wahrnehmung in einem habitualisierten Bedürfnis nach Einordnung meiner Kontaktpunkte nach dem *einem oder anderen* Geschlecht: „*Ich bin mir irgendwie sicher, dass es eine ‚männliche‘ Amöbe ist.*“ Bevor aber ‚Ich‘ und die ‚andere Amöbe‘ wieder klar als umrissene Subjekt-Objekt-Relationen auftauchen, ist dennoch – wenn auch nur für Mikrosekunden – ein „*gemeinsames Atmen*“, ein Moment der Uneindeutigkeit von Subjekt und Objekt, von männlich und weiblichen Subjektpositionen wahrnehmungspraktisch möglich. Die Überraschung, die ich zum Ausdruck bringe, als ich mich irre: *Als Dieter die Übung beendet, und wir gebeten werden die Augenbinden abzunehmen, lehne ich Rücken an Rücken mit einer Frau ... ich bin sehr überrascht darüber* verweist letztlich auf den desorientierenden Effekt, den eine *blind jam* mit einer Anleitung zum performativen Verlassen der menschlichen Gestalt als Ort hegemonialer Subjektpositionierungen haben kann, wie auch auf die Relevanz, die eine stimmige Einordnung nach dem ‚richtigen‘ Geschlecht auf der affektiven Ebene bedeuten kann.

Es ist nicht zuletzt das Paradigma interkinästhetischer Kommunikation statt des visuellen Alltagsparadigmas, in Kombination mit dem Irrelevant-Setzen gesellschaftlicher Subjektpositionierungen und der expliziten Wertschätzung des unbekanntes Ortes, das CI zu einem potenziell heterotopischen Ort und damit zu einer subversiven Praxis macht. Indem der Tanz von psychologischen Konzepten befreit wird, wird er potenziell auch von genderbezogenen heteronormativ-dichotomen Männlichkeits- und Weiblichkeitskonzepten befreit, die die Stützpfeiler vieler unkritisch-psychologischer Theorien bilden (vgl. Kap. 1.2). Indem die Bewegungen und der Körper keinen romantischen Narrativen unterworfen werden, können weibliche und männliche Rollenkonstruktionen unterlaufen werden.

Der *genderqueere* Effekt, als veruneindeutigende Wahrnehmungsökonomie, erfolgte hier am Kontaktpunkt zwischen einem alltagsweltlichen Subjektverständnis und dessen leiblicher (Selbst-)Wahrnehmung und der imaginativ erzeugten Welt – hier der geschlechtslosen Amöben – und ihrer Einverleibung.

Die Einverleibung der neuen Welt als irritierende Spuren führte dazu, dass Geschlechternormen für einen Augenblick überschritten werden konnten. Unterstützt wird der Prozess einer widerständigen Augenblicksökonomie durch den radikalen Bezug auf eine nüchterne Physikalität der leiblichen Kommunikation. (Es ist etwa die Rede von Membran, Haut, Zellen, Knochen, Faszi- en, Momentum, Gewicht, Schwerkraft. Romantisierende Semantiken werden programmatisch eingeklammert [s.o.].) Durch das Eintauchen in die Welt der ‚Amöben‘ und das situative Stören dieser Welt durch habitualisierte Wahrnehmungsschemata werden *common sense knowledges* (s.o.) bloßgestellt und der praktische Sinn irritiert. Über das situative Aussetzen der gendercodierten Wahrnehmungsweise des eigenen und des anderen Körpers in der imaginativen Praxis wird im Sinne Stefan Hirschauers ein potenzieller Ort des „Vergessens des Geschlechts“ als Unterbrechung im Konstruktionsprozess von Geschlecht möglich (Hirschauer 2001: 208). Allerdings kann es dabei auch Störungen, Hemmnisse und Schwierigkeiten geben.

8.6 KNIRSCHEN: RESPONSIVE KÖRPER IN DER CONTACT IMPROVISATION UND TRAUMA

Um der Schwerkraft des Körpers gefahrlos folgen zu können, ist die Schulung der interkinästhetischen Kommunikation zentral. Neben anderen technischen Fertigkeiten wie Beweglichkeit, Reflextraining, und mitunter Kraftaufbau, muss dafür die Schulung der propriozeptiven Wahrnehmung und Durchlässigkeit stattfinden (s.o.). Die propriozeptive Wahrnehmung ist dabei an die Durchlässigkeit besonders des myofaszialen Gewebes geknüpft. Die Tanzwissenschaftlerin Nita Little weist in ihrer Unterrichtspraxis der *Contact Improvisation*, die sie auch als *Another Politics of Attention* (2013) kontextualisiert, darauf hin, dass durchlässige Faszi- en die Basis für einen gelingenden Tanz darstellen. Wenn Menschen physische oder psychische Verletzungen erlebt haben, kann das in vielen Fällen zu einer chronischen Kontraktion der faszi- alen Struktur führen. Für Little stellt die Verletzung der Faszi- en ein Politikum dar, insofern hiermit ein bestimmter Körpermodus (kapitalismuskompatibel und singulär) produziert wird, eine Einschreibung eines politischen Systems in die somatische Dimension (vgl. Little 2013a; vgl. Wuttig 2015). Deswegen besteht ein großer Teil des Trainings aus Release-Techniken.⁵³ Um einen Zustand zu erreichen, in

53 | Hiermit meine ich nicht im engeren Sinne die Joan-Skinner-Release-Technik, sondern sämtliche Praktiken, entlehnt aus unterschiedlichsten Körperarbeiten, wie Feldenkraisarbeit, BMC®, Joan Skinner, Irmgard-Bartenieff-Arbeit, Alexandertechnik, Shiatsu, Arbeit mit den Chakren und andere Formen der Energiearbeit, die zu höherer Durchlässigkeit des myofaszialen Gewebes und zur Wohlspannung führen können.

dem, in der Eigenwahrnehmung, eine bewegliche Körpergrenze entsteht, statt klar abgegrenzte Subjekt-Objekt-Entitäten, auch als *flow*⁵⁴ bezeichnet, müssen die Tanzenden eine Ansprechempfindlichkeit (engl. *responsiveness*) entwickeln; *responsiveness*, die sich auf den Körper bezieht. Die Tanzenden müssen mit dem ‚Körper‘ zuhören und antworten lernen. Mit dieser Formulierung umschreibe ich dasjenige, was Elisabeth Behnke (2003) in ihrer phänomenologischen Betrachtung zu CI im Anschluss an Novack (1999) den responsiven (Tanz-)Körper (engl. *responsive body*) nennt. Behnke sagt: „The [C.I., B.W.] dancing body is not only a responsive body but the responsive body listening to another responsive body.“ (Behnke 2003: 42) Das mühelose Gleiten, Rutschen, miteinander Fliegen, Drehen, ist nur dann wirklich möglich, wenn beide oder mehrere dem rollenden Kontaktpunkt folgen (s.o.). Dafür muss der eigene Körper, wie Elisabeth Behnke betont, von innen heraus erfahren werden können, der Tanzende darf nicht empfindungslos an der Oberfläche des Körpers sein, sondern der Tanzende muss sich im kinästhetischen „Ich kann“ (Husserl) befinden (vgl. Behnke 2002: 9) (vgl. Kap. 4.6.1 u. 7.2.1). Es geht dabei nicht um einen rein nach innen gerichteten Fokus, sondern um die Fähigkeit zur Gleichzeitigkeit, einer *fragenden* Wahrnehmung im Sinne von „Was spüre ich innen?“ (*inquiry*) und einer nach außen gerichteten, fragenden Wahrnehmung „Was ist außen?“ (*enquiry*).⁵⁵ Während in westlichen Gesellschaften die Alltagswahrnehmungspraxis in der Regel dualistisch ist, im Sinne von „Ich“ und „Du“ oder „Ich oder Du“, erfordert CI-Tanzen ein augenblicksökonomisches IchDu.⁵⁶ Die Dominanz des visuellen Sinns über den kinästhetischen Sinn beziehungsweise der spezifischen Aufmerksamkeit gegenüber der diffusen Aufmerksamkeit entlang westlicher Wahrnehmungshegemonien⁵⁷ sieht Behnke in direktem Zusammenhang mit der Reproduktion der Geschlechterordnung. Sie argumentiert,

54 | Zum *Flow*-Erleben in der *Contact Improvisation* vgl. Schmid (2007).

55 | Ich beziehe mich hier auf Nita Little. Gemäß Little ist für einen gelungenen CI-Tanz eine Form des physischen Fragens nötig. Sie nennt dies „physical quiry“. *Physical quiry* unterscheidet sie abermals in *enquiry* und *inquiry*. Während es sich qua Wörterbuch um Synonyme handelt, schlägt Little vor, *inquiry* für das Fragen nach innen zu verwenden – im Sinne des *felt sense* und *enquiry* für die fragende Haltung nach außen (*space*) (Little 2013a).

56 | Little bezeichnet diesen Zustand des ‚sowohl Ich als auch Du‘ als „being in communion“ (ebd.).

57 | Gemäß Little werden kulturelle Normen über Formen der Aufmerksamkeit strukturiert. Entsprechend kann die Erweiterung der Aufmerksamkeit wie das Wertbeimesen einer anderen als der gängigen Form der Aufmerksamkeit ein Schlüssel für die Transformation gesellschaftlicher Macht- und Kräfteverhältnisse sein. Little stellt fest: „Politics has to do with power. And if I value something that hasn’t been valued before then I give power to it – that is political.“ (Ebd.)

dass Geschlechterbinaritäten als Subjekt-Objekt-Relationen entlang von visuellen Wahrnehmungsökonomien auftreten, innerhalb derselben ‚Weiblichkeit‘ über das ‚männliche‘ Blicken konstituiert wird. Die *Contact Improvisation* bildet durch ihre Hinwendung zu einem kinästhetischen Paradigma eine widerständige *Gender*-transformierende Kraft. Sie stellt fest:

„C.I. [...] undermines traditional gender roles. [...] it is not a form that perpetuates the objectification of women, but one that offers alternatives to such objectification. [...] The emphasis in C.I. on the kinaesthetic rather than the visual is coupled with the turn away from the entire motif of domination.“ (Behnke 2003: 51)

CI wirkt also einem sozialen Berührungstabu entgegen, für welches Zweigeschlechtlichkeit konstitutiv ist. Die Herauslösung von Berührungen aus dem alltäglichen sexualisierten und sexuierenden Interaktionskontext (s.o.) kann nicht nur zu neuen nährenden Berührungserfahrungen führen, sondern auch emergente Subjektivierungsweisen hervorbringen, in dem Maße, wie das Subjekt sich über Berührungserfahrungen als Formen der Bildung des impliziten Gedächtnisses konstituiert (vgl. auch Kap. 4-7). Das Experimentieren mit dem Überschreiten der Berührungstabus kann insofern vielfältigste psycho-physische Schmerzen auf den Plan rufen, sprich eine Annäherung an die traumatische Dimension bedeuten, weil es das Subjekt mit seinem Potenzial zur leiblichen Vielheit und den gewaltvollen Einschränkungen, die es (auch) auf einer somatischen Ebene erfährt, konfrontiert.

Damit das Subjekt innerhalb der Praxis der *Contact Improvisation* eine es selbst refigurierende Erfahrung machen kann, die es dann auf die Rückkehr von der Wanderschaft zu den gewöhnlichen kulturellen Orten mitnehmen kann (vgl. Kap. 6.2), muss es sich in einem Leibeszustand befinden, der kinästhetische Erfahrungen überhaupt möglich macht (s.o.). Der Körper muss als Möglichkeitsbedingung für den Tanz von innen heraus erfahren werden (vgl. ebd.: 41) (s.o.). Die interkinästhetische Kommunikation gelingt aber in einem Zustand rigiden Selbsterlebens wie es eine eindeutige Subjektivierungsweise abverlangt (vgl. Kap. 4-7) kaum. Das traumatisierte Subjekt ist tendenziell ein von seiner fluiden lebendigen Intensität abgelöstes Subjekt.

Dazu kommt, dass gerade Bewegungen und Berührungen, wie sie sich im Kontext der *Contact Improvisation* ereignen, weil sie Biografie-gesellschaftlich Gefahr bedeutet haben mögen (s.o.), ein Trigger einer materiellen und/oder symbolisch-traumatischen Erfahrung sein können, und womöglich eine Dissoziation (unterschiedlicher Stärke) hervorrufen, wie die Diskussion der ‚Fallbeispiele‘ in Kapitel 7 zeigt, und wie auch die theoretischen Ausführungen von Anna Luise Kirkengen (2001) deutlich machen. Das bedeutet, durch die auf Berührung bezogene Tanzform können dissoziative Zustände noch gesteigert werden, symbolisch-materielle Traumata abgerufen werden. Allerdings kön-

nen in tanzimprovisatorischen Körperpraxen, und besonders in der CI, genau durch dieses ‚Triggering‘ die in den Körper eingeschriebenen Spuren von Subjektivierungen (von Geschlecht) manchmal sehr plötzlich der Wahrnehmung zugänglich werden, sie können manchmal regelrecht ‚zum Platzen gebracht werden‘: Selbsttransformationen sind dann eher spektakulär und dynamisch. Wann das eine passiert, also noch größerer Rückzug in den eigenen, angespannten, politischen Leib, und wann das andere, eine Selbsttransformation, die hier mit Befreiung in Verbindung gesetzt wurde, ist eine Frage komplexer Wechselwirkungen, unkalkulierbarer Faktoren und Kontexte.⁵⁸

Das Sich-durchlässig-machen-Können für die Berührung und die Möglichkeit des Erlebens unterschiedlicher Nähe-Modi, auch in nicht-physischen Duos, ist für viele Menschen so oder so und *ob all dieser Bearbeitungen des Körpers durch die Macht* zunächst herausfordernd. Zudem ist das Tanzstudio bei allen praktischen Bemühungen und Reflexionen kein Hegemonie-freier Raum, so dass Identitätszuschreibungen und Ausschlüsse die Individuen auch hier erreichen und affizieren. Zuweilen und nicht selten aber besteht die Chance, dass traumatische Erfahrungen und Dissoziationen in der Praktik, in dem Rahmen, den eine relativ achtsame und geschützte Atmosphäre eines CI-Workshops in der Regel bietet, transformiert werden können. Ähnlich wie im SE können sich mitunter durch das Folgen der sich immer verändernden Körperkonfigurationen, überraschende Verknüpfungen von impliziten mit expliziten Gedächtnisinhalten ereignen. Die in den Körper eingeschriebenen *leftovers*⁵⁹ können manchmal explosionsartig den Körper verlassen. Dann wird *die Macht bei ihrer Arbeit überrascht*. Das ist der Fall der Tränen: Einmal mehr *Cry. but keep on dancing!*

8.7 SCHLUSSBEMERKUNG: KÖRPERERLEBEN UND KÖRPERPROZESSE ALS POLITISCHE(R) AKT(E)

Contemporary Dance Practices, wie sie die der *Neue Tanz* und die *Contact Improvisation* sind, bieten Zugang zu einem besonderen Spüren und Erleben des eigenen Körpers. Dies kann nicht nur unter performerischen Gesichtspunkten oder unter Gesichtspunkten von Selbsterfahrung und ‚persönlicher‘ Entwick-

58 | Zu einer hieran anknüpfenden Schilderung zum möglichen Zusammenhang von *Release*-Arbeit und dem Aufbrechen traumatisierender Subjektivierungen als *mnemotechnische* Einverleibungen in der Praxis CI siehe Wuttig 2015.

59 | Ich beziehe mich nochmals hier auf die Solo-Performance von Josh Martin anlässlich des *Internationalen Solo Tanz Theater Festivals* in Stuttgart 2014. Martin setzt sich in *Leftovers* mit den in den Körper eingeschriebenen Traumatisierungen auseinander (vgl. Wunderlich 2014) (vgl. Vorwort).

lung interessant sein, sondern birgt vielmehr politisches Potenzial, in dem Maß, wie Transformationsprozesse des individualisierten Subjekts politische Prozesse sind. Letztlich wird dies auch dadurch möglich, dass das Subjekt in eine andere Zeitlichkeit eintritt: Deutlich wird dies am Beispiel der von Steve Paxton entworfenen Stehmediation *The Small Dance (still act)*. Der *Small Dance* verkörpert eine langsamere Ontologie, und eröffnet einen sehr spezifischen Zugang zur somatischen Dimension. Gemäß dem Tanzwissenschaftler André Lepecki zeigt der *still-act* „einen Moment an, in dem das Subjekt den historischen Fluss unterbricht und das Infragestellen der Geschichte *praktiziert*“ (Lepecki: 2006: 27, Herv.i.O.). Und Lepecki fährt fort: „Der *still-act* [...] verweist auf die Möglichkeit des eigenen Handelns innerhalb der beherrschenden Systeme von Kapital, Subjektivität, Arbeit und Mobilität.“ (Ebd., Herv.i.O.) Wie auch in Kapitel 6 aufgegriffen, sieht Lepecki die Möglichkeit des Handelns und damit der Widerständigkeit in einer Körperkraft, die den Tanzen aus „dem Staub der Geschichte hinaustreten“ (ebd.) lässt. Der Staub der Geschichte ist dabei mehr als eine einfache Metapher. Die Trennung zwischen dem Sensorischen und dem Sozialen, dem Somatischen und dem *Mnemotechnischen*, dem Sprachlichen und dem Körperlichen, dem Bewegten und dem Unbewegten scheint für Lepecki, der sich in der neumaterialistischen Denkarchitektur von Deleuze/Guattari bewegt, künstlich. Lepeckis hoffnungsvoller Widerstandspunkt liegt in der Unterbrechung der Subjektkonstitution, in einem Rückbezug auf den vibrierenden Körper der Ruhe (vgl. dazu auch Wuttig 2010). Lepecki (2000; 2006) kann so gelesen werden, dass der Körper als offenes System in der Lage ist, aus seinem Geworden-Sein herauszutreten, und sich der in den Körper hineingearbeiteten Identität zu verweigern vermag. Durch einen radikal nicht-repräsentativen Bezug auf den Körper, durch das *doing anatomy*, ist so womöglich ein *Tier-Werden* (Deleuze und Guattari) und damit eine ‚Osteopathie‘ der politischen Verhältnisse am Körper möglich. Der Körper tritt hier mitunter selbst wie ein Akteur auf. Dabei ist es nicht zuletzt das Wandern – im Sinne Nietzsches (s.o.) in das ‚Land‘ *Neuer Tanz* und *Contact Improvisation*, das eine kritische Perspektive auf das leibliche eigene Geworden-Sein eröffnen kann. Dadurch wird ein viel-perspektivischer Raum eröffnet. In diesem kann mithin das vormals eigene – als ein Durchgangssein – hervortreten. Ein Spielraum inmitten des des So-oder-so-Seins klafft auf. Das vormals allzu Selbstverständliche kann durch die physio-psychische Erfahrung, ‚die der Wanderer* macht‘, überhaupt erst zur Disposition gestellt werden. Die *mnemotechnische* Komponente tritt hier deutlich hervor. Tanzende befinden sich womöglich in dem heiklen Prozess schmerzhafter *mnemotechnischer* Überschreibungen, möglicher Ausleibungen und dem Scheitern: an der traumatischen Dimension. Sie oszillieren zwischen Stagnieren, Festwerden und Vibrieren. Der Tanz enerviert, berührt in der Tiefe, erreicht die Physis, bringt sie zum Zittern. Praktiken *Neuer-Tanz-Improvisation* und *Contact Im-*

provisation gehen auf eine Weise unter die Haut, die das traumatisierte Subjekt selbst vergessen lassen, dass es Subjekt ist, und *somit* auch Geschlecht vergessen lassen (vgl. Kap. 8.5). Der Gewinn der NTI/CI besteht darin, dass *Gender* in seiner politischen Dimension erkannt und experimentell eingeklammert wird. Indem der Körper in der NTI/CI als dramaturgischer, purer Körper jenseits von symbolischen Bedeutungen, Narrativen verstanden wird, kann Ent-*unterwerfung* möglich werden. Die Contact Improvisation, *in der Form der von Cunningham beeinflussten Gründer_innengeneration*, ist meines Erachtens eine radikale Liebeserklärung an den noch nicht genderisierten, rassialisierten, einander entgegengesetzten Körper, den Deleuze und Guattari als Denkmöglichkeit ins Feld führen. In meinen Augen handelt es dabei zudem um einen realutopischen, im Sinne eines von Foucault als heterotopischen Raum bezifferten echten Ort. Gemäß Foucault ist der heterotopische Raum, anders als der utopische Raum, kein illusorischer, ortloser, unwirklicher Ort, sondern ein „wirkliche[r] [...] und wirksame[r] Ort, eine tatsächlich realisierte Utopie [...], in [der] die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind“ (Foucault 1999: 149). Heterotopische Orte sind gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können (ebd.). Heterotopische Räume sind in der Lage, die von den „gewöhnlichen kulturellen Orten“ (ebd.: 151) bezeichneten Verhältnisse zu reflektieren, zu suspendieren, zu neutralisieren oder gar umzukehren (vgl. ebd.: 149). Um dies genauer zu verstehen, ist eine Verknüpfung mit Garfinkels These des Normen-aushebelnden „Krisenexperiments“ (Garfinkel 1984) hilfreich (s.o.). In der Heterotopie werden nicht zuletzt *Common Sense Knowledges* und die damit verbundene Erwartungshaltung irritiert. Dadurch werden Normalitätskonstruktionen sichtbar.⁶⁰

Das Spiel mit unerwarteten Aktionen und Reaktionen in Improvisationen sorgt immer wieder für erkenntnisbefördernde Irritationen. Etwa in sogenannten *blind jams* nicht zu wissen, mit wem man tanzt, unklar über den Subjekt-

60 | Bei Garfinkel heisst es: „Common Sense Knowledge of the facts of social life for members of society is institutionalized knowledge of the real world. Not only does common sense knowledge portray a real society for members, but in a manner of a self-fulfilling prophecy the features of the real society are produced by the persons' motivated compliance with these background expectancies.“ (Garfinkel 1984: 53) Und in Bezug auf die bloßlegende Wirkung der Irritation auf die Normalitätskonstruktion: „[T]he operations that one would have to perform in order to multiply the senseless features of perceived environments; to produce and sustain bewilderment, consternation, and confusion; to produce the socially structured affects of anxiety, shame, guilt, and indignation; and to produce disorganized interaction should tell us something about how the structures of everyday activities are ordinarily and routinely produced and maintained.“ (Ebd.: 37)

status des anderen zu sein, kann eine irritierende Erfahrung sein – eine kleine Krise, die die wirkliche Welt, in der Zuordenbarkeit das Herzstück orientierender Normalitätskonstruktionen darstellt, herausfordert. Die Erfahrung der Irritation und die damit einhergehende Verwirrung (vgl. ebd.: 37) kann innerhalb der Praxis *Neuer Tanz/der Contact Improvisation* wiederum zur ‚normaleren‘ Erfahrung werden. Besonders, wenn die Einübung non-semantischer Bewegungsinhalte und Raumpositionierungen und das Spiel mit der Antizipierung selbstverständlicher werden, und als neugewonnene propriozeptive Seinsweise in den ‚Alltag‘ mitgenommen werden. *Durch das Wandern* kreuzt sich die Heterotopie mit den „gewöhnlichen kulturellen Orten“ (Foucault 1999: 151). Die Durchlässigkeit der Körper, das Einnehmen einer mittleren Muskelspannung, das Loslassen des sonst aufgeblasenen Brustkorbes, das nicht-semantische Zuordnen der Raumebenen (untere, mittlere, obere) zu sozialen Hierarchien, und damit die Neuverknüpfung der Raumebenen mit etwa architektonisch-ästhetischen, das Aussetzen des machtgeladenen Nähe-Distanz-Spiels der Geschlechter kann eine Form der lebendigen widerständigen Kraft entgegen dem mithin gewaltsamen, brutalen, undurchlässigen, dualistischen Miteinander der ‚wirklichen Welt‘ sein.⁶¹ Anders: Tanzende können im heterotopischen Tanzraum im günstigen Fall entscheiden, wie nah, wie weit weg der andere sein soll, sie können, je nach *score*, jederzeit die Raumebene wechseln, die Perspektive, den Stand- und Bewegungspunkt. Diese Form der Entscheidungsfreiheit schreibt sich womöglich in das propriozeptive Gedächtnis ein. Das Alltagshandlungs- und Wahrnehmungspotenzial kann somit erweitert werden. Wenn es möglich ist, im Tanzstudio wahrzunehmen, wie nah jemand kommt und welche Impulse aufkommen, wenn das so ist, und wenn es dort möglich ist zu lernen, dass Ebenen gewechselt werden können, dann wird diese Art der Schulung der propriozeptiven Flexibilität womöglich helfen, die Zuweisungen in Form von beispielsweise *genderbezogenen Körpercodes* an den gewöhnlichen kulturellen Orten zu reflektieren, zu suspendieren, zu neutralisieren und umzukehren (vgl. ebd.). Mit anderen Worten: Das sich in den wirklichen Räumen und den Verhältnissen konfigurierende Subjekt refiguriert sich in dem „anderen Raum“ (Heterotopie) (ebd.: 149) in dem Maß, wie es neue Sinneseindrücke erhält und neue semantische Verknüpfungen setzt. Körpererleben und Körperprozesse sind nicht immer notwendigerweise politisch, aber sie tragen po-

61 | Natan Gardah, deutsch-israelischer Tanz- und Feldenkrais-Lehrer, der lange in der Gesellschaft von Beduinen lebte, spricht davon, dass ‚wir‘ hier in Mitteleuropa mithin in einer brutalen Gesellschaft leben, und macht dies an dem hohen Muskeltonus fest. Er beschreibt, dass er nach der Rückkehr von seinem Aufenthalt nach Deutschland beim Händedrücker Schmerzen hatte und spürte, wie jeglicher mögliche ‚Energiefluss‘ zwischen den Menschen durch den hohen Tonus abgewürgt wird (persönliches Gespräch, Ludwigsburg, Januar 2013).

litisches Potenzial. Die Reflexion der politischen Verhältnisse am Körper, das eigene Geworden-Sein, kann zu mehr Handlungsspielraum führen. Das sich anderen Räume auszusetzen, das sich affizieren zu lassen, und den Impulsen des Körpers zuzuhören, kann im Sinne von Befreiung und Widerständigkeit mit und gegen das allzu Selbstverständliche ins Spiel gebracht werden.

8.8 RESÜMEE: *RESISTING BODIES I* UND *RESISTING BODIES II*

Wie die in *RBI* besprochene körpertherapeutische Praktik *Somatic Experiencing*® (SE), so können auch die in *RBII* diskutierten Tanz- und Experimentierformen *Neuer Tanz* und *Contact Improvisation* einen Raum zur Desidentifizierung von geschlechtlichen Zuschreibungen und *mnemotechnischen* Verinnerlichungen als Entunterwerfung ermöglichen. Anrufungen, Zumutungen, die mit Subjektivierungsweisen einhergehen, können hier leiblich spürbar werden, in den Vordergrund treten, bevor sie einem Wandel unterzogen werden. Wandel oder Transformation des Selbst scheint in beiden Fällen durch die systematische Einbeziehung einer vorkognitiven somatischen Dimension möglich. Entsubjektivierung wurde in dieser Studie als *mnemotechnische* Überschreibung konzipiert, und an beiden Praktiken veranschaulicht. Im somatischen Kaleidoskop von Erinnern und Vergessen werden sowohl in den zeitgenössischen Tanzformen als auch im *Somatic Experiencing*® Bilder erzeugt, die dem Subjekt die Desidentifikation mit den Genderstereotypen erlauben, und Deterritorialisierungsprozesse in Gang setzen. Damit wird auch gleichzeitig einer leiblichen Vielheit des Subjekts Raum gegeben; diese erteilt eine Absage an die Einheit des Subjekts im Sinne einer kohärenten Identität. Wenngleich die Praktiken sich in der Zielrichtung unterscheiden (einmal eine Heilungsabsicht, ein anderes Mal eine Performancekunst), verfolgen sie doch meines Erachtens eine Gemeinsamkeit, einen Bezug auf Körperprozesse, die erst einmal nichts repräsentieren müssen, sondern sich selbst weiterbewegen dürfen. Widerständigkeit taucht hier beide Male als aktive Desidentifikation von Zuschreibungen auf. Dissoziative Zustände sind dabei eine Form des Erleidens, das ihrerseits zu den transformativen Kräften des Subjekts widerständig sein kann. Leiden, Unbehagen, Irritationen (etwa durch *gaps* in Improvisationen) können ein Hinweis auf die *mnemotechnische* Macht einer sozialen Ordnung sein, die sich am Leib droht, zu einer Identität schmerzhaft zu verfestigen. Emotionen haben in *mnemotechnischen* Prozessen und somit in denen der Widerständigkeit eine Scharnierfunktion. Sie binden die zu Individuierenden an die normativen Muster einer sozialen und moralischen Ordnung. Widerständigkeit ist somit nicht zuletzt dadurch möglich, dass das Scharnier „Gefühle“ zwischen der somatischen Dimension und den sozialen und diskursiven Identitätszwängen gelockert wird. Nichtsdestoweniger kann es sich dabei

immer nur um eine Einladung handeln, die *traumatisierte* Körper ablehnen können, indem sie sich kinästhetisch entziehen; indes das Individuum sich selbst – als möglich – ein gleiches bleibt.⁶²

62 | Hier spiele ich noch einmal auf Nietzsche an: Für Nietzsche ist die „reifste Frucht“ der *Mnemotechnik* das „souveräne Individuum, das nur sich selbst gleiche“ (Nietzsche 1988: 48).