

sie innerhalb dieses ›Rahmens‹ in ein Verhältnis zu setzen. Damit wird die Situiertheit ihres Selbst im Rahmen lebbarer Option sichtbar wie auch Momente der Mit-Gestaltung analytisch re-konstruiert werden können.

Diese These wird im Folgenden weiter entlang des Materials bearbeitet. Nachdem zuvor KREUZEN II und KREISEN II als konstitutive Praktiken des Improvisierens diskutiert wurden, wird im folgenden Kapitel die Improvisationspraxis selbst und damit ›doing biography as corporeality‹ zum Gegenstand.

3.4 SPÜREN II

In der Analyse der teilnehmenden Beobachtungen, der videographischen Sequenzen und auch der den Prozess begleitenden Interviews und (Gruppen-)Diskussionen war ein markanter begrifflicher Bezugspunkt das »Spüren«, welches im Folgenden entlang exemplarischer Materialausschnitte in seiner Vieldeutigkeit aufgefächert werden soll. Durch die Verschränkung praxistheoretischer und phänomenologischer Analysen soll Spüren – als zentraler Bezugspunkt der Teilnehmer*innen – sowohl als Beobachtungsphänomen als auch Erlebensweise des Improvisierens konturiert werden.³⁴ Damit wird »die Bedeutsamkeit kommunikativ nicht zu erschließender, leiblicher Verhaltensdimensionen« (Antony 2019: 328) in zweierlei Hinsicht aufgegriffen: Als Praxis kann Improvisieren einerseits in seiner performativen Dimension entlang von Praktiken aufgeschlüsselt werden, insofern es sich über unterschiedliche Akteure verteilt im Vollzug ereignet und als leib-körperliche und diskursiv-materielle Konstellationen materialisiert; dies stets in Relation zu sozialen Ordnungen, die in Praktiken eingelassen sind und die diese zugleich mitgestalten. Andererseits wird die performative Dimension des Sich-Bewegens als Erfahrung seitens der Teilnehmer*innen relevant, die den Bewegungsvollzug mit Sinnbezügen versehen und sich als »bewegt« erfahren und »spüren« – also eine spezifische leib-körperliche Spürsinnigkeit im Improvisieren kultivieren (wollen).³⁵

Spüren wird im Folgenden durch vier Praktiken ausdifferenziert, die im Analyseprozess generiert wurden und Kennzeichen der erforschten Improvisationspraxis aufzeigen: Brührungspraktiken, Zeigen und Zuschauen, Abbrechen und Aufhören sowie Reflektieren.

Die Analyse der einzelnen Praktiken in diesem Kapitel wird anschließend theoretisch gebündelt und diskutiert in Bezug auf ›doing biography as corporeality‹.

-
- 34 Wie diese Analyse durch eine transsituative Brille zudem theoretisierend auf Biographie bezogen werden kann, wird in Kap.4 entlang der Dimensionen der Verletzlichkeit, des Alter(n)s und der Weiblichkeit als heterotopischen Raum ausgedeutet und als eine Praxis verkörperter Kritik diskutiert.
- 35 Zu Bewegung als sozial- und kulturwissenschaftliche Kategorie, vgl. Klein 2004; zum Sich-Bewegen, vgl. Waldenfels 2007 und Huschka 2002; 2012a. Dass dies in hohem Maße auch durch die sich verändernden Körper – durch Verletzungen und Alterungsprozesse – beeinflusst ist, wird in Kap. 4 methodologisch reflektiert und theoretisiert.

3.4.1 Berührungspraktiken im Improvisieren

Die Teilnehmer*innen rekurrieren immer wieder auf »Spüren« als zentrales Erlebensmoment. Diese Begriffswahl der Teilnehmer*innen wirft die Frage auf, wie dieses Spüren erlebt wird, wie es sich vollzieht und wie ein gemeinsames Verständnis dieses Spürrens in der Praxis generiert wird.

Spüren wird im Folgenden über die Begriffe des Berührens und des Berührt-Seins aufgeschlüsselt (vgl. Lindemann 2014; Fritz-Hoffmann 2017a; b), da diese in praxeologischer Einstellung das Phänomen des Spürens in seinen unterschiedlichen Dimensionen des Affiziert-Seins ausdifferenzieren können: Sowohl als Selbstwahrnehmung oder Selbstberührung im Körperkontakt oder leiblichen Affiziert-Sein von Bewegungen und Materialitäten, wie auch durch atmosphärische Stimmungen, Vorstellungsbilder, Erinnerungen, Musik etc.³⁶

Die folgenden Unterkapitel arbeiten spezifische Modi des Spürens heraus, die durch den Begriff der Berührung theoretisch gerahmt werden.

3.4.1.1 Sich-Bewegen als performatives Phänomen

»Was etwas ist und als was wir es betrachten, hängt gewiss von unseren Begriffen, Rahmungen, Inszenierungen oder Konzepten und Medien ab, die das ›Was‹ und ›Als was‹ als solche bestimmen, ausstellen, hervorbringen oder vermitteln; doch schreibt sich hinter ihnen etwas ein, das sich als ebenso widerständig erweist und sich ihren Konstruktionen nicht fügt wie es durchscheinend bleibt [...] nämlich die Materialität ihrer Bedingungen selbst oder, im weitesten Sinne, die Tatsache ihrer Ex-sistenz, die zugleich dafür verantwortlich ist, dass es sie gibt.«

(Mersch 2012: 23, Herv.i.O.)³⁷

In dieser Dualität der Materialität und des Diskursiven spannt sich auch das Phänomen des Sich-bewegens bzw. der Bewegung als LeibKörper auf. Dabei erscheint der Körper

- 36 Für eine phänomenologische Diskussion leiblicher Reflexivität, die unterschiedliche Modi des leiblichen Berührens ausführt, vgl. Brinkmann 2016. Er differenziert zwischen »Sich-berühren« und »Den anderen berühren«, um daraus eine Theorie »pädagogischer Interattentionalität« zu herzuleiten. Dadurch entwickelt er eine – auch für praxeologische Zugänge anschlussfähige – Analyseperspektive auf Situationen, »in denen in der Materialität und Machtförmigkeit ordnungserhaltender Maßnahmen [...] nicht nur Regeln und Normen reaktiviert [werden], sondern in der Performanz geteilter Aufmerksamkeit ereignishaft Individuelles aufscheint« (ebd.: 19). Dies markiert für ihn den Beginn von Bildungsprozessen, indem »[d]as Aufmerksam-Werden also (als Auffallen, Aufmerken oder Bemerken) [...] als ein Anfangen-Können« (ebd.) gelten kann. Dies wird in dieser Arbeit durch die Begriffe der De/Sensibilisierung und Des/Orientierung diskutiert.
- 37 Mit der Posthermeneutik entwickelt Mersch ein Denken, das Materialität als »Ge-Gebensein, [...] als die Anwesenheit eines Anderen schlechthin« (2012: 27) versteht. Er konzipiert dies als einen Chiasmus zwischen »Zeigen und Sichzeigen«, als Chiasmus zwischen *Signifikation und Materialität*« (ebd.). Diese Verflechtung bedeutet eine »negative Gegenwärtigkeit«, die durch Aisthesis – der erkenntnisstiftenden Performativität sinnlicher Wahrnehmung – eine ethische und ästhetische Haltung hervorruft (vgl. ebd. 27f.). Eben diese ethisch-ästhetische Haltung wird auch im Sich-Bewegen relevant.

als »Ausgangspunkt- und Zielscheibe einer Objektivierung, Metrisierung und Fragmentierung von Bewegung [...], dessen Bewegungen zunächst an geometrische Raummustertypen angeglichen und dann einer linearen Zeitordnung unterworfen werden. Es ist der Körper, über den sich eine Einübung in die Selbst-Bewegung und Bewegtheit des modernen Subjekts vollzieht« (Klein 2004: 8). Die Analyse von Bewegung stellt diese damit nicht nur als ein physikalisches Phänomen dar, sondern als ein soziales und kulturelles Konzept, das in Beziehung zu seinen Kontexten untersucht werden muss.³⁸ Aus einer phänomenologischen Perspektive erscheint Bewegung als Selbstbewegung bzw. Sich-Bewegen. Diese Bezogenheit auf den eigenen Leibkörper als Ausgangspunkt von Bewegung wie auch als Wahrnehmungsmedium für (Selbst-)Bewegung wird in diesem Kapitel über den Begriff der Berührung herausgearbeitet, als unterschiedliche Modi wahrnehmenden Berührens und Berührt-Seins, durch die Bewegung erst als Phänomene erfahrbar und beschreibbar wird.

(Selbst-)Bewegung zu beschreiben ist insofern eine Herausforderung, da im Vollzug »die Möglichkeit des Dortseins schon im aktuellen Hiersein mit da ist. [...] Das Jetzt verweist in sich schon auf anderes, so daß Bewegung ein Durchgang, ein Übergang ist und nicht aufzuteilen auf Abstände, die man immer weiter verkleinern kann« (Waldenfels 2016: 267). Damit entsteht die Frage nach dem »bewegende[n] Prinzip der Bewegung selbst« (Huschka 2012a: 205), die insbesondere tanzwissenschaftlich aufgegriffen wird.³⁹ Der eigne Körper fungiert dabei als »Bezugsort« (2008: 177) für »Prozesse der Selbstbildung, Reflexion und sinnlichen Bezugnahme zur Welt, die ästhetisch vielfältige Selbst-Entwürfe in Bewegung mitführt« (ebd.: 176). Diese gründen im eigenen Körper als Leib, der sich durch sein ›Zur-Welt-sein‹ (Merleau-Ponty) auszeichnet: der Leibkörper ist sinnlich-somatisch, leiblich-affektiv auf seine Umwelt bezogen, verhält sich perspektivisch-wahrnehmend und praktisch zu ihr und ist durch diese Relationalität konstituiert (vgl. Laner 2019). Sich-Bewegen kann als Bewegungsphänomen im Vollzug auch als ästhetische Erfahrung analysiert werden – das heißt in der wahrnehmenden Erfahrung der Dualität des Körper-Habens und Körper-Seins (vgl. Brandstetter 2013 [2012]). Dabei ist diese Erfahrungen an die Performanz der tänzerischen Bewegung gekoppelt, die als sinnlich-leibliches und soziales Phänomen spezifische Räume, Zeiten und Wahrnehmungen generiert, die sich zwischen Selbstreferenzialität und gesellschaftlichen Ordnungen aufspannen (vgl. Brandstetter/Wulf 2007: 11f.).

38 In dem Sammelband werden unterschiedlichste Perspektiven konzeptionell ausgearbeitet, die Anschlüsse bieten, Bewegungsphänomene und -praktiken zu untersuchen. Auf Basis der empirischen Grundlage dieser Arbeit, fließen die einzelnen Beiträge in die Analyse ein.

39 Sie bezieht sich dabei auf den Begriff der Energie im Sinne des griechischen ›energeia‹ als »Wirksamkeit, wirkende Kraft« (2012a: 204). Damit, so Huschka komme Energie im Tanz eine ästhetische Funktion zu. Sie fasst »das Energetische als ästhetische Kategorie« (ebd.: 203). Aus philosophischer Perspektive kann der Begriff der ›energeia‹ durch den Bezug auf die Zeitlichkeit von Praxis verdeutlicht werden – und zwar entlang der aristotelischen Begriffe der ›kinesis‹ und ›energeia‹: »Eine Bewegung (kinēsis) sei dadurch charakterisiert, daß ihr Ziel (telos) außerhalb ihrer liegt und eine Art Grenze (peras) darstellt. Sobald dieses erreicht wird, kommt die Bewegung an ihr Ende, und hört folglich auf. Daher fallen hier Präsens und Perfekt auseinander [...]. Am Beispiel einer Wahrnehmung: er sieht und hat zugleich gesehen« (Dilcher 2013: 216).

Grundsätzlich wird von den Teilnehmer*innen wiederholt geäußert, dass die wöchentliche Praxis einen ZeitRaum markiert, in dem sie für sich »spüren, wie man eigentlich gerade ist«. Die routinierten (und ritualisierten) Abläufe zu Beginn der Stunde, wie auch der Anfangskreis markieren einen wiederkehrenden Rhythmus, der ermöglicht zu spüren, »wie sie sind«, also eine Vergegenwärtigung des leiblichen Befindens bzw. der existenzhaften Zuständlichkeit. Das kann zunächst als Verweis darauf gelesen werden, dass die Improvisationspraxis einen Raum des »Sich-Erfahrens« eröffnet, eine Art wahrnehmende Selbst-Affektion im Modus des Aisthetischen bzw. eine sinnliche Wahrnehmungserfahrung im Vollzug des Sich-Bewegens. Phänomenologisch wird dieses sinnliche Gewahrwerden im Wahrnehmungsvorgang selbst als Bewegung gedacht: »Bewegen und Wahrnehmen unterhalten in ihrer gegebenen Verstrickung, wonach Wahrnehmung eben Selbstbewegung ist, ein spezifisches kohärentes Verhältnis. [...] Der einsetzende Wahrnehmungsprozess ist die einsetzende Selbst-Bewegung« (Huschka 2012a: 311f., Herv.i.O.; vgl. Waldenfels 2016). So beschreiben die Teilnehmer*innen, dass sie die Anfangsphase nutzen, um »in Kontakt« mit sich zu kommen. Das von Huschka benannte »bewegende Prinzip der Bewegung« ist das leib-körperliche »Zur-Welt-Sein«, das leiblich intentional in dieser situiert ist, d.h. praktisch auf dieses Da-Sein bezogen ist und von den Teilnehmer*innen im Bewegungsvollzug wahrgenommen wird. Das sinnlich-leibliche Wahrnehmen ist dann als ein synästhetisches und kinästhetisches Affiziert-Sein zu verstehen, durch das nicht nur Sinn konstruiert wird, sondern das in und durch die Sinnkonstruktionen zugleich Welt (mit)gestaltet. Mit anderen Worten: Sich-Bewegen muss als performativ-aisthetischer und zwischenleiblicher Prozess gedacht werden.⁴⁰

Huschka fasst den Körper als räumliches Phänomen, welches »dynamisch und porös stets [in] Austauschprozessen transformatorischer Art« (2008: 178) involviert ist. Geraide die Porosität verweist auf die Doppelaspekthaftigkeit dieses Körpers, die sich als korporale Differenz realisiert: Der Körper als räumliches Phänomen ist in Austauschprozesse involviert, die sich als leiblich-affektives Berührt-Sein und sinnlich-somatischen Prozesse vollziehen. Dieser Austauschprozess ist damit ein rekursiver Wahrnehmungsprozess, der als (leibliche) Responsivität (vgl. Waldenfels 2016) oder als ästhetische Erfahrung gefasst werden kann (vgl. Brandstetter 2004; 2013). Durch beide Begriffe wird der Prozess des Wahrnehmens bzw. der Vollzug der Bewegung selbst zum Gegenstand – und zwar in seinen differenziellen Bezügen auf den eigenen Körper, andere/s wie auch auf Beweglichkeit selbst (vgl. Huschka 2012a).⁴¹ In diesem »Gewahrwerden« (Kämpf-Jansen) entsteht ein Moment, welches die leibliche Bezogenheit als ein Moment

40 Performativität ist ein nahezu allprässenter Begriff in den Sozialwissenschaften, wohlgleich er so vieldeutig wie uneinheitlich rezipiert und verwendet wird. So konstatiert Erika Fischer-Lichte generalisierend: »Was durch performative Akte hervorgebracht wird, entsteht erst, indem dieser Akt vollzogen wird« (2012: 42, Herv.i.O.). Dieter Mersch zufolge durchkreuzt der Begriff der Performativität traditionelle Begriffspaare und den mit diesen verbundenen Dualismen, wodurch diese auf »Überschneidungen, Koalitionen oder Bruchstellen und Kontaminationen« hin zu analysieren seien (2003: 69).

41 Auf tänzerisches Sich-Bewegen bezogen, richten sich tanztechnische Praktiken in unterschiedlicher Weise auf den Körper, um ihn zu mobilisieren, zu koordinieren und orientiert an Gestaltungs-idealnen auszubilden (Huschka 2012a: 207f.). Tänzerische Bewegungen sind somit auch normativ

der Alterität offenbar werden lässt: als eine Bezogenheit auf das Andere, das dem Selbst immer entzogen bleibt und dadurch nur als ein Differenzgeschehen zu denken ist. Sich In-Bewegung *erleben* bezeichnet dann den Prozess dieses In-Beziehung-Seins, in dem die Bewegung als Wahrnehmungsphänomen im Vollzug zum Gegenstand wird – und dabei grundlegend auf den Körper in seiner sinnlich-somatischen und leiblich-affektiven Dimension verwiesen ist.

Dies soll als performatives Moment des Sich-Bewegens gefasst werden, in dem es sich »zwischen einem widerfahrenden wie auch eingreifenden Bewegungsvollzug und einem ‚es bewegt sich‘ [vollzieht], womit es als Ereignis erkennbar wird, das auf die Bewegung selbst verweist« (Huschka 2012a: 206). Performativität steht in dieser Hinsicht für »die Seite des Vollzugs, der spezifischen Prozessualität des Praktischen« (Mersch 2003: 70, Herv.i.O.) – Performativität zeichnet sich mit Mersch durch ihren Ereignischarakter aus, der nur als ein Beziehungsgeschehen gedacht werden kann (vgl. 2010: 18). Aus dieser Perspektive wird das performative Moment des Sich-Bewegens deutlich, denn

»Praktiken bezeichnen nicht nur etwas Symbolisches, sie müssen auch *aufgeführt* werden. Sie gewinnen dadurch ihre Aktualität, aber auch ihre Einzigartigkeit, ihre unverwechselbare *Präsenz*. Performativität und Präsenz gehören zusammen: Handlungen werden *ein-gesetzt*, sie vollziehen *sich*, ohne dass schon vorentschieden wäre, was jeweils gesetzt ist, was sich vollzieht. Am Performativen zu betonen wäre folglich seine Ereignishaftigkeit, die Tatsache, dass geschieht« (ebd., Herv.i.O.).

Merschs posthermeneutischer Ansatz wurzelt im Konzept des *Sichzeigens*: Es ist nicht vorhersehbar, was sich zeigt, denn wodurch sich Wahrnehmung etwas »zuwendet« oder wie sie sich auf etwas oder sich selbst bezieht, »geschieht« erst im Vollzug – und das ist das entscheidende Moment des Performativen. Das Ereignishafte präzisiert Mersch als Alterität im Sinne einer »negativen Gegenwärtigkeit«, in der sich »etwas vernehmbar macht, was von sich her anspricht, angeht oder sich aufdrängt und zuweilen auch attackiert, in jedem Fall aber nicht gleichgültig lässt« (2010: 28). Ähnlich wie es auch Waldenfels für die Verschränkung von Körper und Leib im Selbst-, Welt- und Anderen-bezug herausstellt, betont auch Mersch in seiner Theorie des Performativen ein *chiastisches Moment*, das »von Anfang an ein Differenzdenken« (ebd.) einschließt.⁴²

orientiert und geprägt – werden von »kultivierten« Körpern vollzogen – wie sie auch aufzeigen können, dass Bewegung erst im Körperlichen bzw. Materiellen wahrnehmbar wird (vgl. ebd.: 209).

42 Wenngleich sich Mersch sich seiner Theorie des Performativen sprachphilosophisch nähert, verweist er immer wieder auf die Übertragbarkeit bzw. die Aufgabe der Übertragung in andere Gebiete. Einen anderen theoretischen Zugang zu Performativität bietet Erika Fischer-Lichte (2012: 54–68). Sie stellt mit Blick auf Aufführungen folgende Elemente als konstitutiv heraus: Leibliche Ko-Präsenz, auch als Momente der Subjektivation in der wechselseitigen Bezogenheit auf andere/s im Rahmen ästhetischer, sozialer oder politischer Prozesse, die sich durch plurale, z.T. widersprüchliche Erlebensweisen ausweisen. Fischer-Licht beleuchtet zudem das Moment der Unvorhersehbarkeit, der Emergenz, in dem »immer wieder mit dem Auftauchen nicht vorhersehbarer Phänomene gerechnet werden (muss), die dem Geschehen eine neue, nicht einkalkulierte Wende geben« (2012: 76).

Wahrnehmen ist somit ein performativer Moment und Prozess des differenziellen Berührt-Seins. Das Wahrnehmen des Sich-Bewegens verweist auf das leibliche Gewahrwerden des ›Körpers-in-Bewegung‹ als eine Gleichzeitigkeit von körperlichem Bewegungsvollzug und dessen leiblichen Erleben. Im Modus des Sich-Bewegens wird das *Erleben* von Bewegung scharf gestellt, welches durch Gegenwärtigkeit konstituiert ist und Vollzugscharakter hat (vgl. Brinkmann/Willat 2019). Sich-Bewegen verweist damit auf den (selbst-)wahrnehmenden Vollzug von Bewegung – sei es ein sinnliches Aufmerken oder ein Eintauchen in propriozeptive Bewegungen, sei es die leiblich-somatische Resonanz auf Wahrnehmungen (z.B. ein Zusammenzucken oder die ›Weitung‹ des Brustraums) oder der wahrnehmende Vollzug der Eigenbewegung als räumliches Geschehen (im doppelten Sinne als Propriozeption und als Erfahrung der Räumlichkeit von Bewegung). Das Sich-Bewegen zeigt sich im Material also auch als ästhetische Erfahrung, in dem Wahrnehmen und Sich-Bewegen sich wechselseitig zum Gegenstand haben. Diese Form der Selbstwahrnehmung kann auch als »kinästhetisches Zurückgebeugtsein auf sich selbst« (Brinkmann 2016: 15) bezeichnet werden. Anschaulich wird das durch Äußerungen der Teilnehmer*innen, die nach solchen Phasen ihren Wahrnehmungsvollzug während des Sich-Bewegens schildern: Beispielsweise kann durch die langsame Bewegung der Wirbelsäule deren Motilität differenziert und in Relation zu anderen Körperbereichen beschrieben werden. Während manche Bereiche als »durchlässig« empfunden werden, sind andere eher »holzig«, ein weitausholender Schwung im Arm löst eine Spiralbewegung von oben nach unten als Drehung aus etc. Im Wechsel von Minimal- und impulsiven Bewegungen changiert die Wahrnehmung zwischen propriozeptiven Bewegungserfahrungen und der Räumlichkeit der eigenen Bewegung, die in Relation zu anderen Materialitäten des Raums steht (der stützenden Festigkeit des Bodens oder eines Musters an der Tür, wie auch der nachgebenden, elastischen Gewebestruktur eines anderen Körpers). Es generieren sich jedoch auch Vorstellungsbilder und imaginierte Verbindungen (»holzig« oder auch »unter der Haut im eigenen Körper surfen«), die das Sich-Bewegen als ein differenziertes und differenzierendes propriozeptives Erleben ausweisen. Als ästhetische Erfahrung, »in der im Wechselspiel zwischen ästhetischer und propriozeptiver Wahrnehmung das Sinnlich-Leibliche imaginär überschritten wird« (Brinkmann/Willat 2019: 836) bezieht sich dieses Erleben zwar zunächst (generalisierend) auf subjektive Erfahrung. Im Forschungsprozess war dies in den individuellen Momenten des Sich-Bewegens als fokussierte Selbst-Bezogenheit deutlich, jedoch auch in Bezug auf Kontaktphasen oder Austauschphasen verlautbart. Das nachträgliche Versprachlichen stellte oft eine Suche nach Worten – ein Ringen um Worte – dar, die das eigenleibliche Erleben veräußern könnten. Die Austauschphasen, wie später noch diskutiert wird, vermitteln zwischen leiblichen Erlebensweisen und sprachlich-symbolischen Ordnungen und bieten zugleich das Potential, die bekannten (Ein-)Ordnungsmuster der biographisch und kulturell verankerten Wahrnehmungsweisen und -horizonte zu transformieren. So kommt der ästhetischen Erfahrung auch in der begleitenden oder nachträglichen Versprachlichung ein transgressives Moment zu, das nicht nur als ereignishaft und pathisch gefasst werden kann, sondern als ein »prekäres Zwischenphänomen« (ebd.: 837), welches durch eine subjektiv empfundene Zeitlichkeit charakterisiert ist.

Dadurch, dass diese Prozesse routiniert Teil der Improvisationspraxis sind, ist ästhetische Erfahrung dann weniger ein unvorhersehbarer Moment des ›Erscheinens‹ oder der ›Singularität‹, wie es Mersch argumentiert. Es ist vielmehr Ergebnis einer *Praxis der Sensibilisierung*, in dem das sinnlich-leibliche Sensorium praktisch auf das bezogen ist, was als leibkörperliches Selbst (in-Bewegung) wahrgenommen wird. Letzteres kann dabei durch die Praxis einen Transformations- bzw. Bildungsprozess durchlaufen, denn kommt die Wahrnehmungspraxis wiederholt zum Einsatz, gleicht das einem Einüben und Einspielen auf Wahrnehmungsmodalitäten, die sich über den Verlauf der Zeit als solche durch die praktische Aufmerksamkeit ausdifferenzieren bzw. habitualisieren (können). Ästhetische Erfahrung ist in diesem Sinne durch das sinnlich-leibliche Einlassen auf den Vollzugsmoment geprägt und dennoch eingebettet in praxis-spezifische Sinnesordnungen.⁴³

Das Sich-Bewegen als ästhetischer Prozess bildet die Grundlage für die weiteren Modi des Berührens und Berührt-Seins in der Improvisationspraxis. Wenn hier bereits (Selbst-)Bezogenheit und Responsivität als zentrale Momente herausgestellt wurden, soll dies in den folgenden Ausführungen, erstens, auf zwischen-leibliche Berührungen, zweitens, auf den (Haut-)Kontakt zwischen Teilnehmer*innen bezogen werden und drittens, als Relationalität auf materiell-diskursive Phänomene hin betrachtet werden – dies im Sinne unterschiedlicher Modi von Grenz(be)ziehungen.

3.4.1.2 Berühren und Berührt-Sein als (zwischen-)leibliches Phänomen des Sich-Bewegens

Das folgende Kapitel diskutiert zunächst Berührung und Berührt-Sein als (zwischen-)leiblichen (Körper-)Kontakt, um anschließend Berührung als ein Phänomen der Grenzrealisierung zu konturieren. Wie kann aus und mit dem empirischen Material diese responsive Dynamik als ein ›In-Beziehung-zu‹ rekonstruiert werden?

Der Begriff der Responsivität verweist auf eine Offenheit, eine Berührbarkeit, und auf ein empraktisches ›Ich kann‹ (Merleau-Ponty). Die Improvisationspraxis wird daher gleichermaßen über beobachtbare, (trans-)situative Konstellationen analysiert wie auch durch die Teilnehmer*innen-perspektiven eingefangen, da diese aufschlussreiche Erkenntnisse eröffnen, wie die Teilnehmer*innen sich im Prozess des Improvisierens erfahren, welche Anstrengungen sie unternehmen, um als Improvisierende (an-)erkennbar zu werden und welche (Selbst-)Wahrnehmungsmodalitäten sich darin bilden. Es geht mithin auch um eine Analyse der Prozesse, durch die sich die Teilnehmer*innen in den Improvisationspraktiken subjektivieren und als ein ›spürendes Selbst‹ verstehen (lernen).

Wie die Darstellung der wöchentlichen Stunden deutlich gemacht hat, gibt es etablierte, kollektive Routinen, welche die Improvisationspraxis konstituieren, bspw.

43 Huschka spricht hier von einer »Wahrnehmungsschulung«, die als eine Sensibilisierung für propriozeptive, organische und vegetative Vorgänge im eigenen Körper konzipiert wird und »Mikroprozesse« wahrnehmbar werden lässt; sie fasst diese Tanztechniken als somatisch, da sie auf physische, mentale und imaginative Zugänge zurückgreifen, um die »Spürmodalitäten« der Eigenwahrnehmung auszudifferenzieren (2012a: 214).

durch das ritualisierte Ankommen im Raum (vgl. Kap. KREUZEN II) und im Begrüßungskreis (vgl. Kap. KREISEN II). In diesen Praktiken gibt es auch individuelle Routinen, die als Einstimmungs-Praktiken vorbereitend auf das Improvisieren hinführen, z.B. in tanzspezifische Kleidung wechseln, auf die Toilette gehen, Trinkwasser in Reichweite positionieren, sich kurz mit jemandem austauschen, auf den Boden legen, Warm-up-Bewegungsfolgen durchführen, sich schütteln oder sich zur Musik bewegen. Diese Einstimmungs-Praktiken spielen sich im Tanzraum ab: Sie zeigen eine Transitionsphase an, in der die Teilnehmer*innen meist individuell »im Körper ankommen« wollen und den Improvisationsraum dadurch für sich konstituieren. Nach der ersten Ankommens- und Improvisationsphase entwickelt sich der Fortgang der Stunden durch Impulse der Leiterin wie auch kollektive Reflexionen und ›forschende‹ Bewegungsprozesse.⁴⁴

Ist die analytische Perspektive auf Prozesse leiblicher Responsivität gerichtet, eröffnet dies den Blick für die Relationalität von Leiblichkeit, Wahrnehmen und Re-aktion im Sinne einer praktischen Intentionalität und Orientiertheit. Daher kann über den Begriff der Responsivität analysiert werden, was Gegenstand des Wahrnehmens wird und wie es ›berührt‹ oder ›anspricht‹. Dies wird auch im Folgenden Zitat deutlich: »Aber wie wir antworten, auf das, was wir wahrnehmen, liegt in unseren ›Händen‹, weil es einen ›Spielraum‹ von Möglichkeiten gibt, der in der ›responsiven Differenz‹ zwischen ›worauf‹ und ›wie‹ wir antworten liegt. [...] Unsere Antwort kommt gewissermaßen immer schon zu spät, da die Erfahrung bereits in Gang gesetzt wurde« (Schües 2016: 184f.).⁴⁵ So ist das Antworten zum einen habituell dispositioniert, zum anderen vollzieht es sich innerhalb eines Spielraums, der sich erst in den situativen Akteurskonstellationen realisiert. Spannend ist die Wortwahl, dass es ›in unseren Händen liege‹; es evoziert zugleich einen Berührungskontakt, den ich hier jedoch als leibkörperliches Affiziert-Sein auslegen möchte, aber auch die Assoziation, dass es in der Differenz von ›worauf antworten‹ und ›wie antworten‹ die Möglichkeit einer Entscheidung gäbe. Schües verweist jedoch auch darauf, dass das Antworten zeitlich versetzt passiert, sozusagen als Re-Aktion auf eine Erfahrung, die bereits im Gang ist und als eine bestimmte re-aktiv beantwortet wird. Die beteiligten Akteure sind also als LeibKörper involviert, die unterschiedlich sensibilisiert sind. Aus praxistheoretischer Perspektive spricht Schatzki von Affordanzen, die situativ Aufforderungscharakter haben (vgl. 2012). Damit ereignen sich die situativen Vollzüge durch unterschiedliche Sensibilitäten als ein responsives Geschehen, das darin jedoch stets auch auf leibkörperliche Dispositionen verwiesen bleibt, wie es sich auch in praxis-spezifischen, historischen und diskursiven Ordnungen vollzieht und diese dabei hervorbringt oder auch iterativ ›ver-setzen‹ bzw. transformieren kann.⁴⁶

44 Das ›forschende‹ Element zeigt sich insbesondere in den Austauschprozessen und den daraus entstehenden Wünschen etwas vertiefend zu wiederholen oder weiterzuführen bzw. an etwas ›dranbleiben‹.

45 Schües schließt hier an Butler (2016) und Waldenfels (2016) an.

46 ›Ver-setzen‹ ist ein Begriff, durch den Mersch den Moment der Differenz in performativen Wiederholungspraktiken markiert (2010: 71). Er rekuriert dabei auf Derridas dekonstruktivistisches Moment der *différance*: die Wiederholbarkeit eröffnet eine Praxis der »fortwährenden Zirkulation«, die sich als »eine Wieder-holung, eine Zurückholung oder *Zitation* eines anderswo Abgelegten«

Improvisieren, so beschreibt eine Teilnehmer*in, werde durch Momente des »Einhakens« ausgelöst: Ihr zufolge generiert das, »was einen berührt« eine Resonanz, die dann in Bewegungsimpulse mündet im Sinne einer »Entscheidung aus dem Moment« in Bewegung zu gehen. In ihrer Ausführung, wie sich das vollzieht, spricht sie einerseits davon, dass »der Körper entscheidet«, auf was sie reagiert, andererseits spricht sie auch von Momenten des »Sich-Einlassens«, in denen sie sich dieses Einhakens »bewusst« ist. Das Improvisieren wird durch die Teilnehmer*innen als »Erfahrungsraum« benannt, in dem sie sich erfahren: es ist ein »Empfinden durch dieses Körperlich-sein«. Dabei, so eine Teilnehmer*in, erfährt sie sich in einem »Wahrnehmen und Reagieren auf anderes« – auf andere Körper, den Raum bzw. die Umgebung, musikalische Impulse, Vorstellungsbilder oder Aufgaben. Sie beschreibt dies auch über die Einnahme einer fragenden Haltung: »Was entsteht da für Bewegung in mir?«. Ähnlich wie es bereits in Ausführungen zur Kontaktimprovisation beschrieben wurde, evoziert diese Haltung ein Sich-Bewegen als responsiver LeibKörper, dessen Bewegungen nicht nur ›gemacht‹ werden, sondern auch eine Eigendynamik haben: sie ›entstehen‹ emergent im Vollzug selbst (vgl. Novack 1990; Huschka 2012b). Praxeologisch lässt sich das responsive Sich-Bewegen als ein »Situationspotential« (Brümmer 2014: 222 in Kleinschmidt 2019: 154) verstehen, ein komplexes Gefüge, das sich aus und in spezifischen körperlich-habituellen Dispositionen wie auch Akteurskonstellationen im Vollzug bildet.⁴⁷

Der ›eigene‹ Körper-in-Bewegung bildet ein Teil dieses Gefüges und wird darin als empfindender und empfundener, responsiver Leib erlebt und adressiert. Dabei ist der LeibKörper zwar Medium der Erfahrung des Sich-Bewegens und dennoch ist das Verhältnis immer wieder auch ein Oszillieren zwischen ›den Körper zum Gegenstand machen‹ in Übungen oder durch die Einwirkung auf Körperteile, einem spürenden ›Horchen‹ auf somatische und propriozeptive Empfindungen wie auch durch imaginierte, atmosphärische, leibkörperliche Resonanzen.⁴⁸ Genauso wird in Gruppenkonstellationen teilweise auch ein ›Blick von außen‹ eingenommen, um dramaturgisch-wahrneh-

beschreiben lässt (ebd.: 41f., Herv.i.O.). Diese Wiederholung sei nur als eine Duplicität mit Differenz zu denken – Iteration und Alteration markieren zwei gleichwertige Momente des Vollzugs (vgl. ebd.).

- 47 Dass es hier auch transsituative Dynamiken gibt, steht hier nicht im Fokus und wird in Kap. 4 noch weiter ausgeführt, vor allem in der Frage danach, wie die Improvisationspraxis gesellschaftspolitisch kontextualisiert werden kann. Die politischen Implikationen dieser Praxis werden im Folgenden aus dem Material heraus als ›ageing trouble‹ (vgl. Haller 2005) entwickelt, das ich über die Denkfigur der Heterotopie (Foucault) als eine leiblich-somatische Biographizität fasse.
- 48 Als raum-zeitliches Geschehen ist Bewegung stets konstitutiv für den wahrgenommenen und wahrnehmbaren (Eigen-)Raum und dies in einem komplexen und situativen Gefüge von Propriozeption und Kinästhesie im Umgehen mit/Ausgesetzen gegenüber physikalischen Kräften (wie z.B. Gravitation), dem Betroffensein von Atmosphären (Hasse 2014; Schmitz 2007) und Energien (vgl. Gronau/Huschka 2019) sowie Materialitäten von menschlichen und nicht-menschlichen Situationsteilheiten. Dieses Gefüge kann durch die De/Sensibilisierungen leiblicher Selbste (vgl. Lindemann 2014) als *leibliche Grenzräume* gefasst werden. Wahrnehmen als leibliches Phänomen hat körperliche Grenzen im Sinne von »konvergierende[n], aber diskontinuierliche[n] Ansichten« (Merleau-Ponty 1984: 66) und sinnlich konstituierten Wahrnehmungen und verweist dadurch auf die Situiertheit der Wahrnehmenden, als leiblich-somatische Teile des Gefüges bzw. in ihrer leiblichen Situation (vgl. Gugutzer 2016).

mend zu sondieren, »was es braucht« in Bezug auf das Bewegungsgeschehen, wie und wo der eigene Körper als Teil einer Improvisationsphase eingesetzt wird. Alle diese Dimensionen des Berührens und Berührt-Seins zusammen bilden die responsive Subjektivität:

»In betroffener Selbstgegebenheit schwindet die Distanz des Menschen zu seinem Körper und tritt der Leib als Quelle von Subjektivität hervor. Die Leibbeziehung konstituiert sich indes als fragiles Selbstverhältnis im Hinblick auf den subjektiven, spürbaren Leib, die kreativ-performativen Selbstinszenierung als *body* und die objektivierbare Vergegenständlichung des Körpers« (Gahlings 2016: 100; Herv. i.O.).

Die durch die (Zwischen-)Leiblichkeit konstituierte Subjektivität ist damit so subjektiv spürbar wie sie durch mitweltliches und diskursives Wissen vermittelt ist, das in machtvoller Weise auf die leibliche Selbstwahrnehmung Einfluss hat (vgl. Jäger 2004).

Dabei erscheint die so beschriebene responsive Subjektivität in den Improvisationspraktiken oft eher als eine zwischenleibliche Kollektivität, die sich in der Beobachtung der Praxis im reflexartigen und raumübergreifenden Re-Agieren auf andere Körper zeigt. Zudem kann neben dem einzelnen LeibKörper auch ein kollektiver LeibKörper beobachtet werden, der, dem praktischen Sinn Bourdieus ähnlich, im Sinne eines zwischenleiblichen ›Spürsinns‹ das Bewegungsgeschehen mitgestaltet (vgl. Brümmer 2014). Beobachtbar und auch erlebt wird dies im Speziellen »in der Gruppe, im Widerhall«, so eine Teilnehmer*in. Dies lässt sich auch als Phänomen des »Sichangerührt-fühlens« oder als ein ›Ergripenwerden‹ [fassen], das unserem Begreifen und Erfassen uneinholbar vorausgeht« (Schües 2016: 184). Der Vorgang des Wahrnehmens scheint durch die anderen eine Intensivierung zu erfahren, weil die Präsenz der anderen im Umgang mit den situativen Anforderungen wie ein Widerhall in den Wahrnehmungsprozess integriert ist. Dies spiegelt sich auch in den Beschreibungen der Improvisationspraxis aus Teilnehmer*innenperspektive, die diese als wesentlich durch »Wahrnehmen auf einer anderen Ebene« und »Reagieren« geprägt erleben. In diesem Sinne kann leibliche Erfahrung auch beschrieben werden als die Erfahrung »von anderen berührt zu werden. Berührung ist dabei nicht zu verstehen als ein Aufeinandertreffen von Oberflächen, sondern als die Erfahrung, dass sich ein leiblicher Akteur auf einen anderen richtet« (Lindemann 2014: 21).

Während sich dieser Modus der Berührung bzw. des Berührt-Seins maßgeblich als zwischenleibliche Dynamik in der Begegnung zwischen LeibKörpern, anderen Materialitäten und immateriellen Affizierungen ereignet, fokussiert das Folgende Kapitel Momente des (Haut-)Kontakts.

3.4.1.3 Improvisieren als Berührungsphänomen: Spielarten des (Haut-)Kontakts⁴⁹

Es zeigt sich immer wieder, dass die Teilnehmer*innen den Improvisationsraum als einen »eigenen Raum« wahrnehmen, in dem sie sich körperlich »viel näherkommen«, als das alltäglich üblich ist – sowohl durch die (mit-)geteilten Empfindungen im Anfangskreis als auch leibkörplich im Improvisieren. Dabei ist (Haut-)Kontakt prägend für die Improvisationspraxis: Als *Moment* der Berührung, aber auch als *prozessleitendes Geschehen*, das sich durch den Kontakt in Bewegung emergent vollzieht.

So sind Berührungsphänomene und -praktiken nicht nur »about the skin«, sie realisieren sich vielmehr »with or through the skin« (Ahmed/Stacey 2001: 1, Herv.i.O.). (Haut-)Kontakt kann als »fleshy interface between bodies and worlds« analysiert werden. Diese Übergangs- und Grenzfläche fassen Ahmed und Stacey als ein »*inter-embodyment*, [...] the mode of being-with and being-for, where one touches and is touched by others« (ebd., Herv.i.O.). Haut ist damit nicht nur eine begrenzende Oberfläche, sondern eine Materialisierung zeitlicher und räumlicher Spuren – sie archiviert und zeigt das Vergehen von Zeit durch Markierungen, Falten, Hautveränderungen etc. und kann darüber auch Auskünfte geben; räumlich ist Haut insofern sie sich als Schichtung ausdehnen und zusammenziehen kann und auch als Sinnesorgan den Körper als »bodyscape« (ebd.: 2) umhüllt. Ahmed und Stacey verstehen Haut entsprechend als Grenzobjekt und »site of exposure or connectedness«, durch welche die Grenzen zwischen Körpern unstabil erscheinen und die aufzeigt, wie diese Grenzen auch durch Differenzen überschritten werden »that refuse to be contained on the <inside> or the <outside> of bodies« (ebd.: 3).⁵⁰ Gerade der Aspekt der Grenzen und Grenzübergänge zwischen Körpern zeigt sich besonders in Kontaktimprovisationen, was im Weiteren analytisch ausdifferenziert wird – sowohl in Bezug auf (Haut-)Kontakt als Berührungsmodus und Charakteristikum der Improvisationspraxis als auch in Bezug auf soziale und gesellschaftliche Differenzen, die in der Praxis präsent werden.

In ihrer historisch-ethnographischen Studie fasst Novack das Anliegen der Kontaktimprovisation wie folgt: »[T]he most basic skills in contact improvisation are cultivating a state of awareness of weight and touch and learning to be disoriented« (1990: 153). Dabei ist der sich durch den Kontakt zu einem oder mehreren Körpern entwickelnde Bewegungsfluss ein »Spiel mit Schwerkraft, Impuls und Dynamik« (Kaltenbrunner 1998: 10). Dabei wird Kontakt zunächst als Körperkontakt verstanden; Bewegung entsteht im Medium der Berührung von sich ständig verändernden Kontaktpunkten und -flächen. Kern des Bewegungsgeschehens ist »the physical sensation of touch and the pressure of weight« (Novack 1990: 150) wie auch »spatial disorientation« (ebd.: 151).

49 Die folgenden Ausführungen enthalten Vorarbeiten und (leicht überarbeitete) Ausschnitte aus dem Artikel »Sens(e)ations of Touch. Phänomenologische und machtkritische Analysen am Beispiel von Kontaktimprovisation« (Spahn 2020b).

50 Sie reflektieren in feministischer Einstellung phänomenologische Überlegungen Merleau-Pontys kritisch, in dem sie seine Analysen von Wahrnehmung und Leiblichkeit als universalisierend beschreiben und betonen erlebte und gespürte Zwischenleiblichkeit als »subject to forms of social differentiation, although such differences cannot be found on the bodies of those who are marked« (ebd.: 7).

Zentral ist demnach das physische *Spüren* dieser impulsgebenden wie auch desorientierenden Einflüsse: Die Involvierten lernen in dieser Tanz- und Bewegungsform im Bewegungsvollzug einen inneren Spürsinn zu kultivieren. Lampert beschreibt dies als Entwicklung eines »*Berührungssinns*« (2007: 155, Herv. LS) in den unvorhersehbaren Dynamiken des Kontakts. Huschka hebt hervor, dass der Kontakt zwar eine »eigenwillige Verflechtung« (2012b: 309) darstelle, jedoch gerate im Vollzug stets »die Eigenwahrnehmung ins Wanken«, gerade weil sich Bewegung in einem Kontakt zwischen Körpern vollziehe. Bewegungsweisen sind ihr zufolge nicht nur auf andere menschliche Körper bezogen, sie werden im und durch den Kontakt zu anderem initiiert und prozessiert. Dieses taktile, propriozeptive und kinästhetische Moment der Kontaktimprovisation wird auch als ›Zuhören‹ – als ›listening‹ – gefasst (vgl. Brandstetter 2013). Wahrnehmen und Sich-Bewegen vollziehen sich in und durch diesen Kontakt und sind damit auch ein Bewegt-Werden und Bewegt-Sein.

Zwei Teilnehmer*innen berühren sich an den Oberarmen und bleiben in Kontakt. Sie bewegen sich fast fließend mit- und umeinander durch den Raum. Die Blicke scheinen ungerichtet – weder die andere fixierend, noch vollkommen unspezifisch. Vielmehr scheint die Wahrnehmung durch die Berührung geleitet zu sein. Eine platziert ihre Hand kurz am Boden, während die andere sich mit ihrem Oberkörper an dem Arm hochrollt und sich auf der Rückenfläche ablegt; die Hand löst sich währenddessen bereits und der Arm bewegt sich in einem großen Bogen mit. Dabei richtet sich bereits der Oberkörper der Stützenden mit dem Gewicht der anderen langsam auf. Diese macht einen Ausfallschritt und kann sich so mit Hilfe des sich hebenden Oberkörpers aufstellen. Diejenige, die bis jetzt dieses Aufstehen vom Boden aus gestützt hat, bleibt leicht nach vorne gebeugt, aber mit ihrem Becken mit dem anderen Körper verbunden. Über diese Kontaktfläche wendet sie sich zur Seite und schiebt ihren Oberkörper um den anderen herum, bis ihr Kopf den Bauch der anderen berührt. Ihre Arme bewegen sich horizontal weiter, bis sie wieder durch den Arm der anderen Person ›abgeholt‹ und durch die Berührung in eine neue Richtung umgeleitet wird. Eine Person faltet sich in eine Hockposition; dadurch beugt sich die Hintere weit nach vorne und dreht sich spiralförmig neben die andere zu Boden. Als sie neben dieser ankommt, lehnt sie sich an ein Bein und rutscht dann an einem Bein entlang über den Boden. Während des Rutschens hebt sich ein Fuß vom Boden und das Bein geht in einem Bogen über den Körper, dabei bewegen sich die Arme Richtung Boden und die Hände stützen den Beinschwung bis sie über den Spann ins Liegen rutscht. Die Körper entfernen sich voneinander, eine über den Boden rutschend, die andere dreht sich aus der Hocke ins Sitzen.

Was in dieser Beschreibung deutlich wird, sind die sich ständig verändernden Kontaktpunkte und -flächen, die durch die wechselseitige Berührung dynamisch aufeinander bezogen sind. Diese grundlegende Bezogenheit wird in der Kontaktimprovisation durch den Begriff des ›responsive Körpers‹ (vgl. Novack 1990: 186-189) gefasst:

»The body is not independent in contact improvisation. The spatial disorientation unique to the dance form derives from the fact that the center of weight in the body lies somewhere *between* two (or more) bodies and is constantly shifting. In one respect

body boundaries become very clear, because one is so aware of touch and weight on the body surfaces; simultaneously, the body's boundaries are also experienced as being very flexible, because one's own sense of weight often merges with the weight of another and changes rapidly as body positions change» (Novack 1990: 189, Herv.i.O.).

Zwar wird das Zwischen in seiner räumlich desorientierenden Eigenheit hervorgehoben, durch das eine ambivalente Gleichzeitigkeit von Körnergrenzziehung und -durchlässigkeit entsteht, jedoch vor allem mit einem Fokus auf den gemeinsamen Bewegungsfluss, der von Moment zu Moment emergiert. Huschka hebt dabei das implizite Körperwissen im Sinne eines kinästhetischen Könnens hervor, das »reflexähnlich das Gleichgewicht blitzartig re-organisieren [und re-orientieren]« (2012b: 315) könne. In der Betrachtung von Kontaktimprovisation ist auffällig, wie sich Bewegung scheinbar fließend, in schwingenden, kreisenden und spiralförmigen Bewegungen zwischen Körpern und in der wechselseitigen Bezogenheit und Dis/Balance entwickelt. Mit Blick auf Körperkontakt betont auch Huschka das Zwischen als »Moment der Annäherung in Kontakt, der irritierenden Suche im Tarieren von Fremdem und Eigenem, ja de[s] mögliche Widerstand[s], de[s] Spalt[s], der in jenem inter-subjektiven Zwischen-Raum existiert« (2012b: 318). Diese wechselseitige Bezogenheit kann auch als Chiasmus beschrieben werden, mit dem Merleau-Ponty die Verflechtung von ›Berühren und Berührt-sein‹ beschreibt (vgl. 1984; Waldenfels 2016) – und zwar insbesondere als zwischenleibliches Geschehen, dem, wie Waldenfels elaboriert, immer ein Moment der Alterität, der Fremdheit inhärent ist.

In der beobachteten Improvisationspraxis, die immer wieder auch Kontaktimprovisation ist, zeigt sich dies in der starken Bezogenheit der Teilnehmer*innen aufeinander: »Ich habe ein Gefühl dazu, wie sich dieser Körper so anfühlt, weil ich deinen Körper gespürt hab', gesehen hab', gerade in der Andersheit«. Hier tritt der Aspekt des zwischenleiblichen Spürens im Körperkontakt hervor – und zwar als Differenz. Mit Waldenfels lässt sich dieser Differenzmoment weiterdenken: Leiblich existieren heißt, »daß man im Blick der Anderen und unter dem Zugriff der Anderen existiert. Mein leibliches Verhalten hat immer schon eine öffentliche Seite« (2016: 240). Leiblichkeit ist als ein ›Zur-Welt-sein‹ stets »auf die Anderen bezogen« (ebd.) und damit immer als Zwischenleiblichkeit zu konzipieren. Die Aussage der Teilnehmer*in verdeutlicht, wie ein Gefühl zu dem anderen Körper im Kontakt entsteht. Diese beschreibt Waldenfels als Modus der Verschränkung, in dem »Selbstbezug und Fremdbezug [...] synchron zu lesen [sind]« (ebd.: 285). Durch ein wahrnehmendes und physisches Spüren und auch Sehen ist eine somatisch-leibliche Spur entstanden, die von der Teilnehmer*in als ›Gefühl‹, das aus dem Spüren entsteht, beschrieben wird – und die den direkten und momenthaften Kontakt überdauert. »Der Zwischenleiblichkeit entspricht die Zwischenwelt (*intermonde*), die sich von vornherein als Zwischensphäre darstellt« (ebd.: 286, Herv.i.O.). Wenngleich es also diese geteilte Zwischensphäre gibt, betont die Teilnehmer*in auch die ›Andersheit‹ des anderen Körpers und zwar in Differenz zum eigenen Körper. Im Vollzug des Körperkontaktes-in-Bewegung sind die Körper aufeinander angewiesen, dadurch dass der Kontakt das Zentrum *zwischen* die Körper verlagert und sich kontinuierlich verändert. Dennoch gibt es immer wieder auch Momente, in denen die ›Andersheit‹ erst dazu führt, den eigenen Leibkörper im und durch den Kontakt

wahrzunehmen. So formuliert auch Waldenfels: »Dieses Zwischen bedeutet nicht, daß es ein A und ein B und einen Zwischenraum zwischen beiden gibt, sondern dieses Zwischen bezeichnet die Sphäre, die allererst zur Ausdifferenzierung von A und B führt« (ebd.: 286).⁵¹ Mit Blick auf Eigenleib und Fremdleib bedeutet dies,

»daß beide Resultate einer immer nur relativen Differenzierung sind. Eigenleib und Fremdleib sind eigene Sphären, die jeweils durch einen Selbstbezug charakterisiert sind und durch einen Fremdbezug, der in beide Richtungen verläuft. Dabei befinden sich beide Sphären in einer partiellen Deckung, sie sind mehr oder weniger gegeneinander verschoben« (ebd.: 287).

Das Zwischen spannt demnach einen relationalen Raum auf, im Sinne eines konstitutiven Geflechts, aus dem die* der Einzelne sich nicht herauslösen kann (vgl. ebd.: 288). Zugleich stellt es ein Differenzierungsgeschehen dar, in dem sich die LeibKörper im Kontakt als solche ausdifferenzieren und erleben.⁵² In diesem Sinne zeichnet sich der Kontakt als ein vielfältiges Kontaktgeschehen aus, in dem die Einzelnen ein ›Gespür für die anderen Körper entwickeln im Sinne eines Berührt-Seins – und trotzdem auch ein (Körper-)Wissen reflexiv mobilisieren.

3.4.1.4 Zwischenfazit

Wahrnehmung und Sich-Bewegen vollziehen sich immer ›In-Beziehung-zu‹ und bezeichnen ein Beziehungsgeflecht.⁵³ Zwischenleiblichkeit wird im Folgenden jedoch nicht nur als Responsivität zwischen leiblichen Selbsten verstanden. Angesichts der bereits dargelegten Verflechtung, ja, Angewiesenheit von Wahrnehmung auf andere/s, aber auch ihrer konstitutiven und kontinuierlichen Einbettung in praxispezifische und soziale Ordnungen, soll im Weiteren nicht nur von Responsivität die Rede sein. Vielmehr bedarf es einer breiteren Kontextualisierung, in der Wahrnehmung als dynamischer Nexus in diskursiv-symbolischen und biographisch-kulturellen Ordnungen verortet wird: Wird Wahrnehmung über das Sich-Bewegen analytisch aufgeschlüsselt, stellt sich die Frage, wie sie sich orientiert bzw. orientiert wird und was dies für eine Analyse von (Subjektivierungs-)Praktiken zur Folge hat?

51 Diese Sphäre beschreibt Merleau-Ponty auch als Chiasmus, vgl. Gerlek/Kristensen 2017.

52 Bedorf (2011) unternimmt eine Auseinandersetzung mit dem/den Anderen, indem er Sozialphilosophie durch Alteritätstheoretiker und ihre Konzeptionen konturiert. Instruktiv sind seine Ausführungen zur Problematik der Intersubjektivität, und damit auch die zum Subjektbegriff. Er rekurriert auf Intersubjektivität als einen übergreifende[n] Problemkreis für das Verhältnis von ›Subjekt‹ und Anderem« (ebd.: 11). Durch die Verschiebung zum Anderem signalisiert er »den Übergang von Intersubjektivität zu Sozialität« (ebd.). Im Gegensatz zu Andersheit als Verschiedenheit, versteht Bedorf Andersheit als »Erfahrung [...], dass sich etwas diesem [der symmetrischen Logik des Seins, LS] gemeinsamen ontologischen Boden entzieht« (ebd.: 19). Andersheit wird hier nicht als epistemisches, sondern als praktisches Problem betrachtet, insofern dieser Zugang über praktische Interaktionen ›davon ausgeht, dass wir immer schon mit Anderen umgehen in gegebenen, historisch vermittelten sozialen Praktiken« (ebd.: 187).

53 Dies wird insbesondere in Kap. 4 in Anlehnung an Butlers relationale Ontologie (vgl. 2016; 2015) sowie in Bezug auf Loreys Konzeption des _Mit_ (vgl. 2017b) entfaltet.

Mit einer praxeologischen Perspektiven stehen weniger spezifische Akteure als die Verkettung und Ko-aktivität von situativ aufeinandertreffenden und interagierenden Beteiligten innerhalb räumlich-materieller und historisch-diskursiver Konstellationen im Mittelpunkt. Die emergente Dynamik dieses Aufeinandertreffens ist Gegenstand praxeologischer Analysen, welche die darin performativ entstehenden oder sich organisierenden Praktiken beschreiben. Sozialität bzw. soziale Ordnungen werden also im Modus des Vollzugs beobachtet und analysiert, sowohl in ihren Routinen als auch in ihrem Entstehen oder ihrer Transformation. Die Akteurskonstellationen sind mithin Knotenpunkte von Akteuren innerhalb materiell-diskursiver Kontexte, die sich zwar (immer wieder) im Vollzug bilden (müssen), zugleich sind die Akteure – menschliche wie auch nicht-menschliche – in spezifische Historizitäten eingebettet, die ihren (subjektivierenden) Spielraum abstecken. Subjektivität, so auch Cooper Albright, konstituiert sich in einem andauernden Prozess »zwischen somatischer Erfahrung und sozialen Definitionen« (2011: 12, Übersetzung LS); Körper sind also durch komplexe somatisch-biographische Spuren geprägt, die auch ihr leibliches ›Zur-Welt-sein‹ konstituieren und konfigurieren. Damit entsteht die Frage nach Möglichkeiten der (trans-)situativen Veränderung von sozialen Praktiken durch die spürenden und spuren-bildenden Körper.

Und dennoch ist es gerade der benannte ›Spielraum‹, der eine Varianz innerhalb sozialer Praktiken aufrechterhält und provoziert. Wird im Improvisieren bspw. Schwingen zum Thema, kann Schwingen zwischen dem Schwingen eines Körperteils, von Gliedmaßen oder einer ganzkörperlichen räumlichen Fortbewegung bis hin zu einem interaktiven ›Pendeln‹ variieren und gleichzeitig noch als Schwingen (an-)erkennbar sein. Dieser Spielraum ist also auch ein Spiel mit Grenzen, in dem situativ und im praktischen Tun ausgehandelt wird, wie Schwingen (noch) möglich ist, ob z.B. im Rahmen der Praxis ein Aushandlungsräum entsteht, in dem Schwingen auch ent-individualisiert auf eine Gruppe von Körpern bezogen werden kann oder Schwingen statt pendelartig auch vertikal im Raum (an-)erkannt wird. Hier wird die prozessuale Logik von Praxis und Praktiken deutlich, die sich in und als ein relational-responsives Zusammenspiel bildet. In Bezug auf die körperliche Praxis des Improvisierens, wie sie hier erforscht wird, formen sich die teilnehmenden Menschen darin durch die Verwicklung der Körper in materiell-diskursive Vollzüge zu spürsinnigen Improvisations-Subjekten. Dies kann durch die Untersuchung von Positionalität und Perspektivität in Prozessen angeleitet sein, in denen die ›Mitspielfähigkeit‹ (Brümmer) von Menschen subjektivierend wirkt und das praktische Tun als »Geflecht hinweisender wie zurechtweisender Adressierungen und Re-Adressierungen« (Alkemeyer et al. 2015b: 32) analysierbar wird – sowohl diskursiv als auch praktisch.

Aus phänomenologischer Perspektive beschreibt dies Waldenfels als ein synergetisches Zwischen:

»Synästhesie« heißt wörtlich Mit-Wahrnehmen und dies bezogen auf die verschiedenen Sinnesmodalitäten. »Synergie«, heißt wörtlich Mit-tätigkeit (*ergon* = Werk, Tätigkeit). [...] Synergie im Handeln bedeutet ein Ineinander greifen von eigenem und fremdem Tun. Hier geht es nicht um eine Interaktion im Sinne individueller Handlungen, die durch irgendwelche Instanzen koordiniert würden. [...] Synergie bedeutet jedoch keine Verkopplung individueller Apparate, sondern sie besagt wiederum, daß

das Handeln sich zunächst in einer Zwischensphäre abspielt, in der ich nicht eindeutig entscheiden kann, was auf das Konto meiner Handlung und was auf das Konto einer fremden Handlung geht. Entscheidend ist, daß das Zwischen sich differenziert und nicht aus Einzelleistungen zusammensetzt« (Waldenfels 2016: 289f.).

Während es hier scheinbar vornehmlich um eine menschliche Zwischensphäre im Handeln geht, konzipieren verschiedene Phänomenolog*innen dieses Zwischen auch als Berührungsphänomen, das Wahrnehmung zum Ausgangspunkt nimmt.⁵⁴ So ist Zwischenleiblichkeit, Waldenfels zufolge, »schon auf der Ebene der Wahrnehmung anzusetzen. Intersubjektiv wäre – mit traditionellen Worten – eine Subjektivität, die auf Andere übergreift und nicht bloß additiv zusammengesetzt wäre aus verschiedenen Subjekten« (ebd.: 293).⁵⁵ Indem Waldenfels die Frage nach Sozialität zurück an die Wahrnehmung bzw. ihren Vollzug bindet, wird der Aspekt der Offenheit und Perspektivität präsent.

Gerade die Verknüpfung phänomenologischer und praxeologischer Forschungsperspektiven erlaubt, Vollzugswirklichkeiten im Sinne sozialer Praktiken als interaktive Verkettungen von Aktivitäten verschiedener Akteure zu untersuchen. Dabei ermöglicht gerade die Praktiken-Perspektive Sozialität materiell-diskursiv einzubetten und auf ihre Ordnung(-sbildung)en hin zu untersuchen. Die Praxis-Perspektive hingegen betrachtet Vollzüge in ihrer situativen Emergenz und die akteursspezifischen ›Leistungen‹, durch welche im Vollzug Bedeutungen gebildet werden. Hier ähneln sich beide Forschungsperspektiven in der Formulierung eines »synkretischen Wir« (vgl. ebd.: 304) oder der Kollektivität. Dennoch, und dies ist im hier diskutierten Forschungsprozess relevant geworden, geht es auch darum, herauszufinden, wie die Teilnehmer*innen nicht nur Vollzugskörper sind, sondern als leibliche Akteure diesen Vollzug immer positioniert erleben und sinnbildend ›in‹ die Situationen verwickelt sind. Es gilt also neben der beobachtbaren Dimension von Praxis auch ihre diskursiven und dispositionalen Rahmungen einzubeziehen, in denen Praxis verortet ist.

Die Fundierung dieser Analyse im Begriff der Leiblichkeit rekurriert auf »eine praktisch-existenzielle Differenz: Der Leib tritt immer sowohl als Körperding wie auch als Ausgangspunkt aller Erfahrung entgegen« (Bedorf 2015: 134). Der Begriff der Zwischenleiblichkeit ermöglicht Praktiken als »Verflechtungszusammenhang« (ebd.: 143) zu verstehen, so dass praxeographisch Vollzugswirklichkeiten auch in ihren (auszuhandelnden) Sinn- und Ordnungsdimensionen analysierbar sind. Insofern sich in dieser Arbeit der *Selbstbezug* der Teilnehmer*innen als ein zentrales Charakteristikum herausgebildet hat, beziehen die Modi des Berührens sowohl (tanz- und bewegungs-)kulturelle und

54 Auch auf den Forschungsprozess bezogen, geht jegliche Beobachtung auf einen Wahrnehmungsprozess zurück und auch wenn mediale Aufzeichnungsmittel Einsatz finden, werden auch diese Daten durch Forscher*innensubjekte analysiert, die diesen in epistemisch-methodologischen Diskursfeldern Be-Deutungen abgewinnen.

55 Gerade diese Formulierungen können im Licht des agentiellen Realismus Barads angemessener durch den Begriff der Intra-Aktivität beschrieben werden, indem nicht von Entitäten ausgegangen wird, sondern von relationalen Prozessen, in den – momenthaft – spezifische Phänomene emergieren.

historische Muster als auch die praktischen und diskursiven Momente des Selbstbezugs ein. Selbstbezug zeigt sich dabei als *relationales* Berührungsgeschehen.

In der Analyse der Praktiken des Berührens wurde »Resonanz« ein gewichtiger Begriff, da er immer wieder durch die Teilnehmer*innen geäußert wurde, um ihr Erleben zu beschreiben – und zugleich zeigt sich darin auch ein angestrebtes aisthetisch-ästhetisches Ideal, die ›Resonanzfähigkeit‹. Dabei bezogen sich die Teilnehmer*innen sowohl auf andere Teilnehmer*innen in einem responsiven und kinästhetischen Bewegungsgeschehen, genauso jedoch auf Gegenstände, spezifische Orte im Raum, Vorstellungsbilder oder Stimmungen, in die sie zwischenleiblich, jedoch ohne Körperkontakt involviert waren.⁵⁶ Tatsächlich scheint die hier aufscheinende responsive Relationalität ein Hauptkategorie zu sein, durch die re-konstruiert werden kann, wie genau sich Berührungsphänomene bilden, entwickeln und verändern oder abbrechen.

3.4.1.5 Berührung als Relationalität

»Berührungen sind Bewegungen, sie sind Ereignisse und Beziehungen, sie sind Empfindungen und sie sind affektiv, sie sind vor allem eins: körperlich.«

(Egert 2016: 119)

Praxeologische Methodologien blicken auf Sozialität als Geflecht. Durch ihren sozialontologischen Zugang über soziale Praktiken stehen nicht nur menschliche Akteure und ihr (interaktives) Tun im Fokus, daher ist ein analyseleitender Begriff ›Relation‹ oder ›Beziehung‹. Im Folgenden soll dies entlang des empirischen Materials vertiefend diskutiert werden.

In seinem Nachdenken über die Involviertheit des Körpers in sozialen Praktiken weisen Bourdieus Ausführungen an vielen Stellen – mehr oder weniger explizit und meist in Abgrenzung – auch Anschlüsse zu phänomenologischen Theoretikern auf. In den folgenden Zitaten, kling das ›In-der-Welt-sein‹ Heideggers an, durch welches die existenzielle Exposition des Körpers in der Welt auch dazu führen kann, Dispositionen auszubilden, um dieser Welt, die den Körper ›bis ins Innerste berühren‹ und gestalten, zu begegnen:

»Weil der Körper (in unterschiedlichem Ausmaß) exponiert ist, weil er in der Welt ins Spiel, in Gefahr gebracht wird, dem Risiko der Empfindung, der Verletzung, des Leids, manchmal des Tods ausgesetzt, also gezwungen ist, die Welt ernst zu nehmen (und nichts ist ernsthafter als die Empfindungen – sie berühren bis ins Innerste unserer organischen Ausstattung hinein), ist er in der Lage, Dispositionen zu erwerben, die ihrerseits eine Öffnung zur Welt darstellen, das heißt zu den Strukturen der sozialen Welt, deren leibgewordene Gestalt sie sind« (Bourdieu 2001: 180).

Bourdies Aussage zufolge bilden sich Dispositionen als eine Reaktion auf das ›Ausgesetztein‹ des Körpers und stellen eine Beziehung zwischen den Strukturen der sozialen

⁵⁶ Für eine Analyse des sprachlichen Austauschs, siehe insbesondere Kap. »Reflektieren« sowie auch »biography matters«.

Welt und dem Körper als Gestalt dieser leiblichen Beziehung her: »Die Beziehung zur Welt ist eine Beziehung der Präsenz in der Welt, des in der Welt Seins im Sinne des Welt Angehörens, ja des von ihr Besessenseins, eine Beziehung, in der weder Akteur noch Gegenstand als solche definiert sind« (ebd.).

Individuen bilden sich in und aus ihrer Beziehung zur Welt. Diese Beziehung – im Sinne eines Berührt-Seins und Berührrens – zeichnet sich mithin als eine generative Relationalität von Leiblichkeit, Körperlichkeit und sozialer Mitwelt aus. Diese wird im Folgenden als eine somatisch-sinnliche und leiblich-affektive Relationalität gefasst, wie dies auch in der Aussage einer Teilnehmer*in Ausdruck findet: »Das ist manchmal kaum wahrnehmbar, dass da, dass das eine Resonanz ist, aber mir ist das oft sehr bewusst, dass ich da sehr stark reagiere auf das, was da im Raum passiert – neben mir, hinter mir oder vor mir und was sich daraus entwickelt«. Die Teilnehmer*in reagiert auf ›das, was im Raum passiert‹ während das, worauf sie reagiert, ›kaum wahrnehmbar‹ ist. Dabei bezieht sie sich nicht spezifisch auf die Mittänzer*innen, sondern auf ihren Umraum, was als ein synästhetisch-leibliches Wahrnehmen gedeutet werden kann, das sich auch somatisch bemerkbar macht: Ihr Körper ist ›exponiert‹ und reagiert, obwohl die Teilnehmer*in selbst nicht genauer ausführen kann, wie genau sich dieses Wahrnehmen vollzieht, ob durch Sehen, Hören, Kontakt oder Licht- und Wärmeverhältnisse. Das, was hier als ›Resonanz‹ beschrieben wird, verdeutlicht die Improvisationspraxis als ein relationales und responsives Berührungsgeschehen, welches sich nicht nur über den Haut- und Körperkontakt ereignet, sondern auch über das synästhetische und leibliche Wahrnehmen im Sinne eines re-agierenden Sich-Bewegens. Die Teilnehmer*innen beschreiben das Improvisieren als ein »Explorieren«, »Ausprobieren« und »Suchen«. Alle Begriffe verweisen auf den Bewegungsvollzug als einen Prozess, der sich sowohl auf den eignen Körper bezieht, den Kontakt mit einem oder mehreren Körpern und anderen Materialitäten, wie auch das Re-agieren auf den (atmosphärischen) Umraum – beispielsweise durch Blicke, Bewegungsdynamiken von anderen oder auch einen entstehenden Bezug, der sich in *körperlicher* Distanz entwickelt und als ein *zwi-schenleibliches* Bewegungsgeschehen vollzieht. Zudem ist der Boden ein steter ›Kontakt-partner‹ wie auch teilweise Wände oder Gegenstände im Raum. Diese Aspekte sind in dem gewohnten Raum meist hintergründig präsent, drängen sich jedoch gerade dann in den Vordergrund, wenn es einen Ortswechsel gibt. Dann wird der neue Ort körperlich erforscht.⁵⁷ Gleichermaßen präsent sind Vorstellungsbilder, (biographische) Erinnerungen oder Wissensgehalte (über den Körper), die das Improvisieren mitgestalten und als »resonanz-basierte Referenz« (Stern 2019: 77) fungieren.

57 So ist es im Sommer üblich, dass, je nach Wetterlage, einige Stunden in einem öffentlichen Park stattfinden; zu anderen Zeitpunkten gab es Proben für einen Auftritt in einem zweistöckigen Kunstverein oder einige Stunden in einer Turnhalle. Jeder dieser Orte wurde in der Ankommensphase erkundet, die Räume und ihre Materialitäten exploriert: Die Teilnehmer*innen ›erlaufen‹ sich den Raum, bewegen sich durch den Raum, suchen Orte auf, an denen sie verweilen, oder beobachten die anderen in ihrem Tun. Sie nehmen den Raum wahr, indem sie ihn sinnlich und in-Bewegung erkunden. In dem anschließenden Austausch werden diese Raumerkundungen geteilt, wird auf Entdeckungen aufmerksam gemacht oder das Raumerleben beschrieben. Oftmals wird das eigene Raumerleben dabei entlang von Momenten des »Berührt-Seins« im Sinne einer *Bewegungs-Kartographie* beschrieben und generiert. Vgl. dazu auch Kap. Zeigen und Zuschauen.

Diese relationale Beziehung zeigt sich im Material insbesondere dann, wenn Situationen mit den bekannten Routinen brechen:

Zu Gast ist heute Dorian, der ein Graphik-Programm entwickelt hat, mit dem er Kamerabilder live über einen Beamer übertragen kann und dabei die Bilder durch grafische Effekte verändert. Er betritt mit einer Teilnehmer*in, die dieses ›Experiment‹ vorgeschlagen hatte, den Raum und hat zwei Köfferchen mit Equipment dabei. Dorian erklärt, was er für das Experiment braucht und alle Ankommenden helfen mit, den Raum einzurichten. Der Raum, der sonst leergeräumt wird, wird heutet gefüllt mit Dingen: einige Bänke werden aus dem Raum getragen, andere Bänke in den Raum getragen; zwei Bänke werden für Dorian vor der Spiegelwand etwa zwei Meter von der Wand entfernt aufgestellt, der Vorhang wird zugezogen und mit Klebeband geglättet, sodass dort kurz darauf ein Beamerbild an den weißen Vorhang gestrahlt werden kann. Eine Kabeltrommel wird zu Dorians ›Medieninsel‹ ausgerollt, wo er seine Geräte aufbaut und verkabelt: seine Kamera mit dem Laptop und diesen mit einem kleinen Beamer. Die Kamera steht schräg in den Raum gerichtet, der Beamer auf einer Bank relativ mittig im Raum strahlt die Bilder an die Vorhangwand. Der ›Tanzraum‹ wird durch diese Dinge verkleinert, weil die Kameraperspektive nun festlegt, wo der Bewegungsraum beginnt und aufhört. Als das erste Bild an die Wand fällt, laufen einige Teilnehmer*innen hin und her, um herauszufinden, welchen Raumbereich die Kamera erfassen kann, der dann die Bewegungen als Bilder direkt auf die Leinwand strahlt. Dabei fällt ihnen auf, dass die Übertragung eine kurze zeitliche Verzögerung hat und sie geben den Raum »ganz anders« wieder. Die Kamerabilder sind nicht nur eine zeitversetzte und spiegelverkehrte Version des aufgenommenen (Bewegungs-)Raums, Dorian kann mit seinem Programm die Kamerabilder auch vervielfältigen, Mandala-artig arrangieren oder ineinanderfließen lassen (die hängende Diskokugel an der Decke ist nun an drei Ecken des Beamerbildes zu sehen). Dies auch mit farblichen oder Schatten-Effekten, so dass manchmal nur Schattenbilder auf der Vorhangwand zu sehen waren. Drei Tänzer*innen fangen an, mit dem Kamerabild zu interagieren – ihr Blick ist auf das Beamer-Bild gerichtet, das plötzlich wie ein Korrektiv für den Bewegungsspielraum wirkt: Wenn sie aus dem Bild verschwinden, laufen sie hin und her, um herauszufinden, wann ihr Körper wieder im Bild ›erscheint. Es sind jetzt weniger die Körper vor der Kamera, die interagieren; es sind die Interaktionen im Kamerabild, kurze Zeit nach ihren Bewegungen, die sie suchen.

Im Spiel mit ihren eigenen Schattenbildern entstehen durch die Überlagerungen der graphischen Körper-Raum-Konstellationen plötzlich verschachtelte Räume, Tunnel, Boxen, in denen sich die Tänzer*innen bewegen: eingeklemmt, wuchernd, überlagert, wachsend und schrumpfend. Das Beamerbild wird zum Bezugspunkt jeglicher Interaktion. Nicht die Körper neben, vor oder hinter den Tänzer*innen sind Bezugs punkt ihrer Bewegungen, sondern die virtuellen Körper auf der Vorhangwand, die dort durch die graphische Übersetzung in ganz eigenen, medial-vermittelten Räumen miteinander in Bewegung und Kontakt kommen. Es entwickelt sich geradezu ein Spiel mit Kontakt punkten und Körperüberlappungen, das durch die Perspektive der Kamera entsteht, jedoch erst durch die zeitversetzte Übersetzung in dem Beamerbild als solches sichtbar wird. Der sonst so typische Körperkontakt ist medial in

den Bild-Raum verlegt, in dem nicht die Körper sich berühren, sondern ihre Ab- oder Teilbilder. Eine Teilnehmer*in steht ›mitten‹ im physischen Raum, aber so vor dem Kameraauge, dass sie nur mit einem Arm aus dem Außenbereich in den Bild-Raum reinreicht; sie steht zwar mitten im Raum, aber ihre Bewegungen werden erst im Beamerbild als Interaktion erkennbar. Sie spielt mit diesem Grenzbereich, den Blick auf das Beamerbild fokussiert. Weder die Kamera selbst noch andere Körper sind erkennbar als Referenzpunkte ihrer Bewegungen: In dem Spiel mit dem Beamerbild berühren, verschränken, streifen sich die Körperumrisse, ohne dass die Körper im Tanzraum sich tatsächlich berühren, verschränken oder streifen. Die Körper stehen hinter- und nebeneinander verteilt – es ist ein vermittelter Raum zwischen Körper, Kamera und Beamerbild. Bezugspunkt aber bleibt das Beamerbild, denn die Blicke bleiben auf die Vorhangwand gerichtet, sie bildet Abbild, Korrektiv, Experimentierraum zugleich; sie fungiert als eigentlicher Bewegungsraum.

Dorian sitzt vor seinem Laptop, dem Raum und auch dem Beamerbild zugewandt, er hat eine Flasche Wasser neben sich stehen und drückt immer wieder auf seiner Tastatur herum. Dann verändert sich das Beamerbild und die Körper auf der Leinwand verwandeln sich in neue räumliche und farbliche Bewegtbilder. [...] Eine Teilnehmer*in interagiert mit der Kamera: sie nähert sich so stark an die Vorhangwand an, dass ihr Profil als Schatten auf der Vorhangwand zu sehen ist; das heißt, dass sie sich selbst nicht mehr auf der Wand beobachten kann: »Ich kann mich nicht sehen!«, ruft sie fast verzweifelt aus. Sie fragt andere, wie sie auf der Leinwand zu sehen ist, und ob sie mit den anderen Körpern im Raum, die sie nun nur dort sehen konnte, interagiert: ›Wo beginnt das Bild, mich zu erfassen? Wie viele Arme wird mein einer Arm auf dem Beamerbild? Wie kann ich einen anderen Körper berühren oder verformen durch das Spiel mit Nähe und Distanz zu der Kamera?‹ Ihr Fokus bleibt das Beamerbild, das sie nicht gut übersehen kann, während ihr Sichtbezug andere Körper im Raum sind. Die Körper im Raum agieren, um zu erfahren, was auf dem Beamerbild passiert. Als Beobachter*in sehe ich vor allem auf das Bild fokussierte Körper im Raum, die den materiellen Raum zwar teilen, aber die Interaktionen finden Kamera- und Beamer-vermittelt auf der Vorhangwand statt. Neben einigen Teilnehmer*innen, die ständig experimentieren (wollen), stehen immer auch einige eher unbewegt und zuschauend im Raum – nicht an den Seitenwänden, sondern außerhalb des Kamerabildes, das nun den Tanzraum bestimmt. [...]

Während des Abbaus erzählt eine, die oft eher außerhalb des Kamerabilds gestanden hatte: »Ich war echt nicht ganz da – mich selbst zu sehen und im Blick zu haben, war ungewohnt. Und ich war wertend mir selbst gegenüber. Wenn ich mich in Bewegung beobachtet habe, immer später auf der Leinwand, habe ich mich nicht wohlgefühlt in meiner Haut«. Ein andere: »Ich bin nie eins mit meinem Abbild gewesen. Das war eher ein ›Spielgefährte‹ für mich.« Und wieder eine andere: »Hier geht es eher um die Wirkung, nicht ums Erleben, das ist der Unterschied für mich.«

In diesem Experiment zeigt sich eine ganz andere Form von Berühren und Berührt-Sein durch und im Spiel mit den Medien und den medial vermittelten Körperbildern. Das Berührungsgeschehen vollzieht sich medial vermittelt und erstreckt sich über materiale und virtuelle Räume und Körper, indem das leibliche Hier als Ausgangspunkt des Sich-

Bewegens auf ein graphisch-übersetztes Beamerbild an der Vorhangwand übertragen wurde. Sich-Bewegen fand sich-betrachtend statt. Sich in-Bewegung sehen (können) war ein ungewohnter Aspekt, der mit dem routinierten ›Vorhang-schließen‹ zu Beginn der Treffen brach. Was in dieser Stunde als Bewegung wahrgenommen und sich vor allem als Bezugspunkt des Sich-Bewegens zeigte, war das Ab- bzw. Teilbild von den Teilnehmer*innen-körpern durch ein graphisch-animiertes und -modifiziertes Spiegelbild. In den ersten Momenten standen die Teilnehmer*innen befremdet vor ihrem eigenen Bild. Jede Eigenbewegung produzierte eine zeitversetzte Körper-Raum-Konfiguration, meist mit anderen Körpern im Bild, die als Teil des Bildes damit auch Teil des eigenen Bewegungsprozesses wurden, ohne dass bewusst eine kinästhetische oder physische Interaktion im Raum stattfand. Zwar waren aus einer distanzierten Beobachtungsperspektive immer noch Interaktionen zu sehen, jedoch fanden diese vermittelt über das Medium des Bildes statt – die Raum- und Anderenwahrnehmung war damit gravierend verändert. Dieser Prozess war ein Prozess des Um-Lernens (Meyer-Drawe 1982): in der bildhaften Verflechtung von Leib, anderen Körpern, Raum, Kamera(-raum), Beamerbild und Beamerkörpern veränderte sich dadurch auch die leibliche Eigenwahrnehmung (vgl. Huschka 2012a). Die anfängliche Desorientierung war ein körperliches Lernen: »Wenn mein rechter Arm sich hebt, ist der überhaupt im Bild? Und wenn ja, wie viele Arme heben sich dann auf dem Bild und wo?« Die gruppenspezifische Norm des Sich-Bewegens im und aus dem *Hier* wurde transformiert: Das eigen- und zwischen-leibliche *Hier* wurde ver-setzt und als leib-körperliches Differenzgeschehen offenbar. Zunächst war das Sich-Sehen eine Irritation, genauso jedoch auch die medial vermittelte Bezogenheit aufeinander über ein anderes Medium als die gewohnte materielle Umgebung bzw. den direkten Kontakt mit anderen physischen Körpern. Wurde zuvor von kinästhetischem und taktilem ›listening‹ (Brandstetter 2013: 165) im Kontakt gesprochen, ist das Hinhören in dieser Situation ein komplexer Lernprozess, bei dem sich die Eigen- und Fremdwahrnehmung über eine sich ständig verändernde Konfiguration von Artefakten, Bildern, Körpern und Räumen vollzieht – im Speziellen auch auf bisher unbekannte Weise der eigenen Kontrolle entzogen, wenn beispielsweise die grafische Darstellung wechselte oder jemand in den Kameraraum zwischen ›mich‹ und die Kamera trat und so ›meinen Körper‹ verdeckte. Kommen sonst eher Haut, Atem, Körperteile und -bereiche, visuelle Wahrnehmungen, räumliche Bezugsgrößen, andere Materialitäten, wie Kleidung, Boden- oder Wandbeschaffenheiten, Licht, Wärme etc. in Kontakt, wird in diesem Experiment dieser Kontaktraum ein anderer, der in seiner eigensinnigen Re-aktivität erst kennengelernt werden muss.

Mit Ahmeds queer-phänomenologischen Denken kann diese Situation als Momente der Desorientierung reflektiert werden: »Such moments when you ›switch‹ dimensions can be deeply disorienting. [...] They are moments in which you lose one perspective, but the ›loss‹ itself is not empty or waiting; it is an object, thick with presence« (2006: 158). Den Verlust der gewohnten Perspektive bezeichnet sie als dichte Präsenz, sodass der Verlust eine Gegenwärtigkeit auslöst. Die Teilnehmer*innen können sich diesen neuen Akteuren nicht entziehen, denn sie intervenieren in das eigenleibliche Wahrnehmen und Bewegen, was von den einzelnen Teilnehmer*innen sehr unterschiedlich erlebt wird. Übereinstimmend ist jedoch die Empfindung einer anfänglichen Störung der eigenleiblichen Wahrnehmung von Bewegung durch eine Situation, in der nicht nur

der eigene sinnlich-somatische Körper oder der physische Kontakt zu anderen Rückmeldung gibt, sondern darüber hinaus auch ein zeitlich verzögert sichtbares und grafisch verändertes Körper- und Bewegungsbild. Das (kollektive) Experimentieren kann auch als Arbeit an der Bewohnung des neuen Beziehungsgefüges beschrieben werden, als »[t]he work of inhabiting« (ebd.: 7) des neuen Körper-Raum-Gefüges. An diesem Beispiel kann mithin nicht nur die situative Improvisationspraxis re-konstruiert werden im Umgang mit einem medial-materiellen Raum, vielmehr wird an diesem ›Arbeitseinsatz‹ deutlich, dass Erleben eingebettet ist in die Arbeit des Einwohnens. Einwohnen bedeutet in diesem Kontext ›mit etwas bekannt werden‹ und ist mit Ahmed gesprochen auch als ein Affiziert-Sein zu verstehen, als die Art und Weise wie (soziale) Räume leibliche Spuren generieren (›impress‹; ebd.: 7). Bekanntheit ist dann mehr ein Effekt von Einwohnung als dessen Bedingung. Ahmed zufolge ist die Arbeit des Einwohnens eine dynamische Aushandlung zwischen Bekanntem und Unbekanntem. Dies kann auch als ein (kollektives) Lernen verstanden werden, in dem sich LeibKörper sinnlich um-orientieren, um den spezifischen Situationsanforderungen gerecht zu werden – oder auch nicht: einige Teilnehmer*innen standen ›außerhalb‹ des Kameraauges, entzogen sich diesem Blick und blieben Beobachter*innen. Gerade der ›Blick von außen‹ markierte das Um-Orientieren als Differenz zu den bekannten Berührungspraktiken, wie auch die Kommentare aufzeigen.

Bezogen auf die Fragen nach Berührungspraktiken zeigt sich in diesem Beispiel, wie sich in sozialen Praktiken Grenzziehungsprozesse vollziehen – aber auch verschieben können –, in denen sozialer und kultureller Sinn performativ erzeugt wird (vgl. Bedorf 2017: 57). Mit Blick auf menschliche Körper bleibt der lebendige Körper zwar der ›raumhafte[...] Nullpunkt, denn von ihm geht die Beziehung zum bzw. das Übergehen in das Umfeld aus‹, zugleich wird in diesem Beispiel greifbar, dass »der Körper das Medium auf sich [bezieht], insofern er das Übergehen des Mediums in den Körper ist« (Lindemann 2014: 89). Berührungsrelationen bilden sich im Vollzug und in ihren raum-zeitlich-sachlichen Umweltbezügen – Lindemann fasst diesen relationalen Prozess als ordnungsbildend. Dies kann durch das Konzept der Berührungsformen noch weiter ausgeführt werden, in denen qua Grenzrealisierung »über Grenzen geschiedene und zugleich in Beziehung gesetzte« (Fritz-Hoffmann 2017a: 92) Ausdrucksformen entstehen. Berührung versteht Fritz-Hoffmann mit Plessner als reflexive Form affektiver Betroffenheit, in der »jemand ein Ereignis als Teil des je eigenen Hier und Jetzt spüren kann« (ebd.: 93). Damit schließt er an Lindemann an: Berührt-Sein entspricht dann ›spezifischen Sensibilitätsanforderungen [...], die sich im Rahmen jeweiliger Begrenzungen der Mitwelt ergeben. Ein leibliches Selbst unterliegt einer historischen Formung, die den Leib [...] sensibilisiert bzw. desensibilisiert‹ (Lindemann 2014: 107 in Fritz-Hoffmann 2017a: 183) dafür, wie dieses leibliche Selbst mit wem oder was in Beziehung steht.

Berührungspraktiken können in diesem Sinn als De/Sensibilisierungsprozesse gelesen werden, in denen sich die LeibKörper mitweltlich bilden; die situativen Anforderungen können hier als Berührungs-aufforderungen gedeutet werden, die bereits gebildete Sensibilitäten reaktivieren, verunsichern oder (situativ) verschieben können. Berührungen erscheinen dadurch als ›materielle Ereignisse, die die Körper in ihren je spezifischen Konfigurationen und ihren affektiven Rhythmen hervorbringen‹ (Egert

2016: 119). Werden Körper so als prozessual und ereignishaft gefasst. Als Prozesse der Materialisierung wohnt ihnen »gerade durch ihren Bezug zum anderen [...] ein Moment der Instabilität und Offenheit inne« (ebd.). In seiner tanzwissenschaftlichen (rezeptionsästhetischen) Arbeit im Anschluss an Deleuze und Guattari konzipiert Egert Körper als Netzwerk oder Assemblage, die »ständig neue und andere Körper« hervorbringen, die »in den Berührungen und ihren Relationen emergieren« (ebd.: 137).⁵⁸ Egert analysiert und theoretisiert Berührungen als Interferenzen vielfältiger Relationen, was Anschlusspunkte für die weiteren Analysen schafft. Jedoch bezieht er sich auf singuläre Aufführungs-Ereignisse, in denen er weder die Erlebensweisen der untersuchten Körper einbezieht noch die Praktiken untersucht, in denen diese spezifischen Berührungs-auseinandersetzungen entstehen und praktiziert werden, so dass die Berührungsphänomene in ihrer »Mannigfaltigkeit«, »Autonomie« und »Produktivität« (vgl. ebd.: 13) zwar entfaltet werden, eine Einbettung dieser Ereignisse in gesellschaftliche Verhältnisse und diskursive Rahmungen – verstanden im foucaultschen Sinne als subjektivierende MachtWissens-Komplexe – nicht passiert. »Auf ihrer affektiven Ebene ist die Berührung ein Ereignis am Knotenpunkt von Empfindung und Bewegung«, so Egert (2016: 95), was die Zirkularität von leib-körperlichem Wahrnehmen und Re-Agieren in seiner situativen Ereignishaftigkeit hervorhebt und zugleich Fragen nach den Konstitutionsbedingungen aufwirft, die das Affiziert-Sein nicht nur als Potentialität fassen, sondern als historisch, diskursiv und biographisch gerahmte, praktische De/Sensibilisierungen begreift (vgl. Lindemann 2014). Wenngleich Egert Körper als relationales Werden konzipiert (2016: 132), sind diese stets in biographische, diskursive und somatische (Ge-)Schichten verstrickt und in ihnen geworden. Berührungen »treffen« die Körper in diesem Sinne als Ereignisse, Berührung jedoch als autonom zu setzen, verstellt den Blick auf die Macht-Wissens-Komplexe, durch die sie konstituiert sind und zugleich Sozialität ko-konstituieren.

Gerade diese Dimension soll im Weiteren deutlicher herausgearbeitet werden, insbesondere in Rekurs auf Ahmeds queer-phänomenologische Arbeit. Auch wenn die Analyse von Konstellationen in ihren praktischen Vollzugslogiken Einblicke in praktische Normativitäten und Ordnung(-bildung)en gibt, sind diese zu kontextualisieren und auf ihre historisch-kulturellen Rahmungen hin zu befragen, die konstitutiv und produktiv zugleich wirken. Berührungen sind in diesem Sinne also auch Differenz(ie-rungs)-Prozesse (vgl. Hirschauer/Boll 2017).

3.4.1.6 Berührung als Grenzverhandlung

Vor dem Hintergrund der vorherigen Analyse erscheint Sinnlichkeit als Knotenpunkt für Berührungspraktiken. Dieses Verständnis ermöglicht es, die konkreten Praktiken der Ordnungs(um)bildung zu untersuchen, denn »[a]lle Praktiken basieren auf sinnlichen Erfahrungen« (Göbel/Prinz 2015: 9) – sowohl in ihren Wiederholungsstrukturen als auch in desorientierenden oder irritierenden Momenten. Damit wird dem sinnlich-

58 Hier rekurriert er auf Mannings »Politics of Touch« (2007) sowie auf Deleuze und Guattaris gemeinsame Schriften, in denen die Begriffe des ›Maschinischen‹ und der ›Assemblage‹ entwickelt wurden (vgl. Egert 2016, insb. Kap. 3).

affektiven Erleben ein zentraler Ort in praxeologischen Zugängen zu Sozialität eingeräumt. Wahrnehmungen, so Göbel und Prinz, sind physiologisch und neuronal verankert und gleichermaßen in historisch und kulturell situierte Wahrnehmungsschemata eingelassen, die sich in und durch soziale Praxis formen (vgl. ebd.). In diesem Sinne ist von einer Pluralität sinnlicher Ordnungen auszugehen, die sich als sinnliche Sensibilitäten entlang kollektiv geteilter und performativ (re)aktualisierter Wahrnehmungsschemata in Praktiken bilden. Als »kollektiv geteilte Repertoire(s) praktisch erworbener Fertigkeiten des Wahrnehmens« (Göbel/Prinz 205: 9), ist sinnliche Wahrnehmung ist demnach einerseits – sozial, historisch und kulturell – bedingt, andererseits bildet sie sich in eben jenen bedingten/bedingenden Umwelten und ihrer materiellen Verfasstheit heraus. Wahrnehmende verfügen durch und in diesen Prozessen über ein »synästhetisch, senso-motorische[s] Vermögen« (ebd.: 10), sie werden also als eine Potentia- lität gedacht. Dadurch, dass sich Wahrnehmen praktisch in Situationen vollzieht bzw. diese als solche konstituiert, bilden sich auch die Wahrnehmenden stets In-Beziehung zu Anderem. Krisenhafte bzw. irritierende Momente, in denen die ausgebildeten und habitualisierten Wahrnehmungsweisen den praktischen Anforderungen der räumlich- materiellen Umwelten nicht entsprechen oder herausgefordert sind, weisen damit eine Ähnlichkeit zu ästhetischer Erfahrung auf, in der Wahrnehmende sich ihrer Wahrnehmung im Vollzug gewahr werden und sie innerhalb eines Spielraums rekonfigurieren können.

Dieses Vermögen kann in Rekurs auf Fritz-Hoffmann (2017a; b) weiter ausdifferenziert werden. Sind zuvor die Modi des Berührrens und Berührt-Seins aufgefächert worden, eignet sich Fritz-Hoffmanns methodologischer Berührungs begriff, um die »Materialität des Berührrens« (2017b: 199) zu rahmen. In dieser Weise kann »die situative Wirksamkeit und Dringlichkeit des Erfahrungsraums sozialer Praxis« (ebd.: 200) erschlossen werden. Berührung, so argumentiert Fritz-Hoffmann, werde oftmals mit Hautkontakt bzw. dem Tastsinn gleichgesetzt. Er hingegen konzipiert Berührung systematisch als ein Phänomen, »welches in die Gegenstandsbereiche des Sensomotorischen, Psychiatrischen, Leiblich-Affektiven und Sozialen diffundiert« (ebd.: 202). Ihm zufolge lassen sich vier Berührungsformen unterscheiden, die als Grenzrealisierungen spezifische Wahrnehmungsbeziehungen erfassen.

Zunächst unterscheidet Fritz-Hoffmann zwischen Kontakt und Berührung. Letztere zeichnet sich dabei durch affektive Betroffenheit aus. Ihm zufolge manifestieren sich in Kontakt- und Berührungsformen verschiedene Grenzrealisierungen: Die erste nennt er geometrische Kontaktform, in der Körper in ihren Konturen aneinandergrenzen, deren Konturen und Ränder bestimmend sind (2017: 86), die zweite nennt er adaptive Kontaktform, in der sich eine systemische Veränderung an einem Körper als Prozess zeigt. Die dritte Form der Grenzrealisierung bezeichnet er als leibliche Kontaktform, in der sich »im Spüren die Grenze eines leiblichen Selbst realisiert« (ebd.: 90), dies im Kontakt mit anderen (geometrischen) Körpern. Sie wird »nicht nur an der Ausdrucksge- stalt geometrischer (non-humaner) Körper erfahren, sondern im Vollzug der je eignen Gegenwart gespürt« (ebd.: 87). Die vierte Form der Grenzrealisierung manifestiert sich in der »Bezugnahme auf Andere als Andere« (ebd.) als soziale oder symbolische Expressivität im Sinne eines Beziehungsgefüges oder eines transsituativen Bezugs. Es ist eine soziale Kontaktform (vgl. ebd.) in einem Beziehungsgefüge. Besonders dabei ist,

dass eine soziale Einheit expressiv werden kann »und darin als abgegrenzte Einheit [...] sinnlich oder spürbar wahrnehmbar« (ebd.: 92) wird.

Diese Weise Berührung zu verstehen, eröffnet die Möglichkeit nicht schon zu wissen, was genau eine Einheit (eines geometrischen Körpers, eines Körpersystems, eines Leibes, des Sozialen) ist, sondern dass durch die Grenzrealisierung erst – »über Grenzen geschiedene und zugleich in Beziehung gesetzte« (ebd.: 92) – Ausdrucksformen entstehen. Mit einer forschenden Perspektive auf Sinnlichkeit und die Analyse von Materialität können so einerseits »Erfahrungen der Materialität einer sozialen Praxis rekonstruier(t) und (zugleich) andererseits auf einen berührungstheoretischen Horizont« (ebd.: 94) bezogen werden. Berührung ist in diesem Sinne als eine reflexive Form affektiver Betroffenheit zu verstehen, und bedeutet, »dass jemand ein Ereignis als Teil des je eigenen Hier und Jetzt spüren kann« (Fritz-Hoffmann 2017: 93). Gerade die letzten beiden Formen waren für die Analyse des Materials instruktiv. Berührung kann so auf verschiedene Formen des Berührens und Berührt-Werdens im Medium des LeibKörpers bezogen werden: Haut-, Blickkontakt, bestimmte Bewegungsformen oder -weisen, materiale oder atmosphärische Räume etc. So verweisen beide Formen, die leibliche wie auch die reflexive Form affektiver Betroffenheit darauf, wie sich ein leibliches Selbst als solches zu spüren bekommt und gewahr wird – und wie es sich dadurch als leiblich konstituiert, weil es ›im eigenen Hier und Jetzt‹ von etwas oder anderen affektiv betroffen sein kann. Zugleich bedeutet das, dass sich leibliches Empfinden mitweltlich bildet und damit situiert und vermittelt ist – diskursiv, symbolisch und praktisch. Involviert in Praktiken, ist sinnlich-leibliche Wahrnehmung somit auch in eine sozio-historische Umwelt eingelassen und die erlebte Praxis auch durch (implizite) Normen geprägt, die sich in wiederholten praktischen Aktivitätskonstellationen zwischen Umwelt, Wahrnehmung und Bewegung ausdifferenzieren und wirksam werden (vgl. Wehrle 2016: 238). Die (Ausbildung von) Leiblichkeit vollzieht sich damit als ein (Selbst-)Erleben im Modus affektiven Betroffenseins und materialisiert sich in leibkörperlichen De/Sensibilitäten. Gleichermanßen involvieren diese Prozesse LeibKörper als sozio-historisch situierte – LeibKörper wachsen in sozialen Welten auf, in denen sie auch praxisspezifisch subjektiviert werden bzw. die auch selbst tun. Berührungsformen differenzieren die zuvor genannte Responsivität aus als eine materiell-diskursive, leibkörperliche Situation (vgl. Spahn 2020b).

Indem die Sinnlichkeit der einzelnen Subjekte als ein Macht-durchwirkter Raum untersucht wird, kommen Subjekte als leiblich-affektiv, sinnlich-somatisch und (sozial) positioniert in den Blick. LeibKörper bilden sich nicht nur *in* diesen Vollzügen, sie können sich auch zu diesen Vollzügen positionieren und sie mitgestalten. Dieser Punkt – des Positionierens, Mitgestaltens und auch Intervenierens – soll im Weiteren nähere Betrachtung finden, insofern die Teilnehmer*innen sich auf viele Weisen »berührt« fühlen und dieses Berühren und Berührt-Sein die praktischen und diskursiven Prozesse konstituiert und konfiguriert. Neben einer Ausdifferenzierung von Berührungspraktiken, die unterschiedliche Modi des Affiziert-Seins umfasst, ist es auch ein Anliegen dieser Arbeit, die Vollzugswirklichkeiten auf ihre Subjektivierungslogiken hin zu befragen. So benennen sich die Teilnehmer*innen selbst interessanterweise auch als »Forscher*innen«, die ihre LeibKörper als »Erkenntnisquelle« (Abraham 2002: 194) bzw. als Erkenntnißsubjekte (vgl. Waquant 2003; Gugutzer 2006; 2017) erleben: Die

kollektive Praxis des Improvisierens ist entsprechend auch ein aisthetisch-ästhetisches Forschen. Berühren und Berührt-Sein sind dabei sowohl Bedingungen als auch Praxis dieser sinnlich-somatischen Prozesse, innerhalb derer die Teilnehmer*innen sich als responsive und relationale Subjekte konstituieren bzw. konstituiert werden. Die postulierte Relationalität ist jedoch eine, die stetig praktisch-diskursiv verhandelt wird.

Durch das Interesse dieser Forschungsarbeit an ›doing biography as corporeality‹ steht im Mittelpunkt, »how bodies ›take form‹, rather than assuming that bodies are already formed« (Ahmed/Stacey 2001: 14). Wenn die Improvisationspraktiken als Prozesse des Gewordenseins und Werdens zum Gegenstand werden, sind Körper nicht über ihre Hautgrenzen definierbar, sondern als praktisch-diskursive, leibkörperliche Relationalitäten. Berührungspraktiken schließen dann nicht nur Hautkontakte ein, sondern werden vielmehr zu materiell-affektiven Gefügen. Entsprechend explorieren auch Ahmed und Stacey Haut »as surface, encounter and site, in which more than one body is always implicated. [...] In the same way that Haraway argues that bodies do not necessarily end at their skins, we suggest that skins do not necessarily end at their bodies« (ebd.: 14f.). Körper werden dann zu Grenzverhandlungen: Was Körper affiziert und formt, ist nicht immer sichtbar, aber dennoch als somatische und leibliche Spur bzw. Potential des Werdens präsent.

Werden LeibKörper als »nicht abgeschlossene[r], bewegte[r] und ständig der Aus-handlung unterliegende[r] Prozess« (Bose et al. 2018: 9) der Somatisierung verstanden, zeigt sich dieser Prozess als ambivalent und vieldeutig, weil sowohl die sich einschreibenden sozio-historischen als auch die transformatorischen und eigensinnigen Kräfte von Materialität aufeinander bezogen sind. Körperliche Materialität zeigt sich in dieser Perspektive nicht nur als habitualisierte Verdichtung oder Ablagerung von Routinen, sondern ist ebenso aktiv und produktiv. Körper sind damit immer gleichermaßen in Prozessen der »Einkörperung« bzw. des »embodying« (vgl. Gregor 2015; Degele/Schmitz 2010) involviert und kontinuierlich im Werden. Wuttig bezeichnet dies als die Somatizität des Sozialen (vgl. 2016; 2020).

Wenn es weder ›den‹ Körper oder ›die‹ Materie gibt, stellt sich die Frage nach den Grenzziehungen, die jene durch und in *Grenzrealisierungen* hervorbringen.⁵⁹ Die Situiertheit von Körpern in dieser Weise zu analysieren, bedeutet, sie mikrologisch in Kontexten und gesellschaftlichen Feldern und Zugehörigkeitsordnungen, d.h. in Machtverhältnissen positioniert zu untersuchen.⁶⁰

59 So verstehen Hirschauer und Boll Subjektivierungsprozesse praxeologisch als ›doing difference‹: »Ein je konkreter Fall von doing difference ist so immer eine sinnhafte Selektion aus einer Reihe konkurrierender Differenzierungen. Erst diese Selektion schafft einen Unterschied, der auch einen Unterschied macht« (Hirschauer/Boll 2017: 12) – entscheidend ist demnach stets ob der Unterschied bzw. die Unterscheidung in sozialen Prozessen relevant ist oder wird. Das Machen oder auch Differenzieren als ›sinnhafte Selektion‹ verweist einerseits auf historisch-kulturelle Normen, die sich in und als Praktiken zeigen und andererseits auf die subjektivierende Dynamik, in der Individuen in sozialen Praktiken gleichzeitig konstituiert werden sowie performativ intelligibel werden. »So wie sich Identitäten über Alteritäten aufladen, so lädt sich eine Differenz über andere auf. Sie besteht auch aus ihnen« (ebd.: 13).

60 Diesen Aspekt greifen insbesondere feministische und materialistische Konzepte auf (vgl. u.a. Coole/Frost 2010; Dolphin/Tuin 2012; Wuttig et al. 2018).

3.4.1.7 Berührung als Grenz(be)ziehung

Phänomenologische Perspektiven gehen vom Erleben und Wahrnehmen in einer Dualität von tastbarem, objektivierbarem Körper und erlebtem, lebendigen Leib aus, die den perspektivistischen Ausgangspunkt ›zur Welt hin‹ bilden. Als Ausgangspunkt des ›Zur-Welt-Seins‹ (Merleau-Ponty) bedeutet Leiblichkeit zugleich bereits ein Involviertsein, was die Relationalität dieser LeibKörper herausstellt, die sich in und aus dem Bezug-auf-Andere/s erst als solche konstituieren (können).

Mit Bezug auf die Bewegungspraktiken, die hier verhandelt werden, kann gefragt werden, inwiefern sie nicht nur Bewegungspraktiken, sondern gleichermaßen Berührungspraktiken darstellen, in denen sich spezifische Grenz(be)ziehungen vollziehen, die auf De/Sensibilisierung beruhen (vgl. Lindemann 2014), wie in den folgenden Protokollausschnitten deutlich wird:

Die Teilnehmer*innen erkunden den Tanzraum blind – eine Person führt ihr Partner*in zur Seitenwand. Die blinde Person streicht mit ihrer Hand auf einer Höhe an der Wand entlang bis sie den Türrahmen berührt. Hier hält sie kurz inne; die Hand wandert weiter über den Rahmen in die große hölzerne Tür, in die ein Muster gezmurmert ist. Sie steht ganz nah an der Tür und ertastet das Muster, fährt die Rillen und Konturen des Musters nach; die zweite Hand kommt tastend, rutschend dazu. Dann lehnt sich die Teilnehmer*in in die Tür, rollt mit dem Oberkörper hin und her, rutscht ins Sitzen und lehnt sich in den Türrahmen. Ihre Partner*in steht mit Abstand neben ihr und beobachtet sie, mal folgt der Blick den tastenden Händen, dann wieder dem Körper als Bewegungsgestalt. [...] In dem anschließenden Austausch beschreibt die Tastende für sie wäre das Holz »wie eine Haut« gewesen, sie hätte die Türe als »unendlich groß« wahrgenommen, »eine eigene Landschaft«, der sie gefolgt wäre. Erst hätte sie nur mit den Händen ertastet, dann mit dem ganzen Körper. Manchmal sei es hart gewesen, manchmal sei die Tür »kaum spürbar« gewesen. Die Holzformen hätten sie bewegt, sie wäre der Türe gefolgt.

Die Teilnehmer*innen liegen auf dem Boden und atmen noch stoßend von der Bewegungsphase. Der Brustkorb – und fast der ganze Körper – hebt und senkt sich mit dem Ein- und Ausatmen. Nach einigen Minuten werden die Atemzüge gleichmäßiger und ruhiger. Die Teilnehmer*innen sollen die Fersen auf dem Boden verankern und in ein Wippen durch den Körper kommen. Die Füße bewegen sich auf und ab und die Körper kommen im Liegen in ein ›rocking‹. Dann klingt die Bewegung ab. Die Leiterin spricht mit ruhiger Stimme und sagt nun, sie sollen sich vorstellen, wie sie in einem Wasserbecken liegen und spüren, wie sich ihr Körper im Wasser anfühlt. Die Körper liegen still am Boden, meist flach auf dem Rücken. Dann sollen sich die Teilnehmer*innen vorstellen, wie sie als Körper im Wasser durch das Wasser bewegt werden. [...] Nach und nach entstehen erst kleine wippende Bewegungen, dann eher gebundene, fließende über den Boden. Einige lassen die Augen geschlossen. Wenn ein Körper einen anderen berührt, entsteht ein Moment geteilter Bewegung. Aus dem Berührungs punkt entsteht ein Richtungsimpuls, den die Körperteile ohne sichtbaren Widerstand aufnehmen und ›nachfließen‹. Die Leiterin fragt, in was für einem Gewässer sich die Teilnehmer*innen befinden. Keine antwortet, aber bei einigen entstehen

aus den gleichmäßig fließenden Bewegungen auch plötzliche, schnelle Wendungen: ein Arm schnellt zur Seite hoch und flatternd Richtung Boden; Kopf, Oberkörper folgen und der Arm führt die Teilnehmer*in zu Boden. [...] Danach erzählen einige Teilnehmer*innen, wie der Raum für sie zu Wasser geworden wäre, zu einem »Wasserkörper«, in dem sie nicht gewusst hätten, »wo ich aufhöre und was sich bewegt«. Einige hatten sich ein Meer vorgestellt, andere einen Fluss, oder einen See. »Es hat für mich keinen Unterschied gemacht, ob ich mit mir im Kontakt bin, oder Hannah, oder nur im Wasser – das war wie ein Fließen durch alle Körper«, erzählt eine andere.

Grenz(be)ziehungen involvieren, wie diese Ausschnitte zeigen, leibkörperliche Selbste andauernd und stetig aufs Neue. »Grenzrealisierungen als Berührung« beschreibt mithin sowohl die mikrophysischen und leiblichen Differenzierungen im Bewegungsvollzug, individuell als auch kollektiv, wie auch Momente, in denen diese Grenzen nicht klar definiert sind bzw. spürend ausgehandelt werden. Es geht dabei jedoch nicht nur um Abgrenzungen von anderen Entitäten, denn, wie sich in den Auszügen zeigt, wird in den Improvisationen auch eine Form der Konnektivität erlebt, in denen Affordanzen und Affizierung ineinander übergehen. Im Berühren und Berührt-Werden wird als eine Dualität deutlich, die sich als intra-aktive Relationalität fassen lässt (Barad 2003; 2007) – sei es in Bezug auf andere Körper, Materialitäten, Energien, Imaginationsbilder oder Erinnerungen.⁶¹

Innerhalb des Improvisierens zeigt sich dies als Berührungspraktiken. Um Berührungspraktiken angemessen zu konzipieren, müssen verschiedene Perspektiven auf LeibKörper miteinander verbunden werden. Erst so kann Relationalität als taktile, zwischenleibliche und somatische Dynamik und De/Sensibilisierung in der Improvisationspraxis gerahmt werden. Weltbezüge sind dabei stets als praktische Vollzüge zu denken (vgl. Slaby 2017: 237). Der Bezug auf einen »situativ geteilten affektiven Möglichkeitsraum« (2017: 236) bietet einen Anhaltspunkt auch für die Analyse der kollektiven Ordnung(-sbildung)en, die sich sowohl situativ als auch transsituativ entwickeln. Berührungspraktiken erscheinen dann als kollektive und öffentliche Verkettungen von Aktivitäten unterschiedlicher Akteure, die in einer materiell-diskursiven Relationalität aufeinander bezogen sind bzw. sich darin fortwährend (um-)bilden. Dies kann mit Barad (2018) noch einen Schritt weitergedacht werden: Ihr zufolge ist Berühren und Berührt-Sein immer auch Selbstberührungen:

»All touching entails an infinite alterity, so that touching the other is touching all others, including the ›self‹, and touching the ›self‹ entails touching the strangers within. Even the smallest bits of matter are an unfathomable multitude. Each ›individual‹ always already includes all possible intra-actions with ›itself‹ through all the virtual others, including those that are non-contemporaneous with ›itself‹. That is, every finite being is always already threaded through with an infinite alterity diffracted through

61 Eine spannende Auseinandersetzung bietet Górska: Sie widmet sich dem Atmen als Forschungsgegenstand und konzipiert es in Anlehnung an die Denkfiguren der »Intra-Aktivität« (Barad 2003) und »Transkorporalität« (Alaimo 2008) als »dynamism that is enacted relationally in the intra-active constitutiveness and differentiation of organs, fluids, substances, flows, and [...] also with environments, cultures, affective processes, social power relations etc.« (Górska 2016: 47).

being and time. Indeterminacy is an *un/doing* of identity that unsettles the very foundations of *non/being*» (Barad 2012b: 214).

Sie hebt damit den Aspekt der Unbestimmbarkeit heraus, der intra-aktiven (Re-)Konfigurationen als andauernde Dynamik inhärent ist – Grenzziehung sind Grenzbeziehungen.

Zusammenfassend kann in Bezug auf die Berührungspraktiken als Relationalitäten festgehalten werden, dass nie »vorab« klar ist, wie sich Praxis vollziehen wird; vielmehr sind es immer bereits verbundene intra-aktive Phänomene bzw. ›Kollektivkörper‹ unterschiedlichster Akteure, die innerhalb sozialer Situationen aufeinander bezogen ›intra-agieren‹ und sich situativ und praktisch als spezifische ausdifferenzieren. Die Kollektivität ist aus Barads performativitätstheoretischer Perspektive eine Intra-Aktivität, die erst durch die Setzung von Schnitten (›agential cuts‹) Praktiken und ihre spezifischen Akteure hervorbringt und unterscheidet. Aus dieser Perspektive erscheint Improvisieren als kollektive materiell-diskursiv konstituierte Praxis, die situativ hervorgebracht und vollzogen wird – und zwar in und aus relationalen Berührungspraktiken.

Werden diese als Sozialität ›im Kleinen‹ betrachtet, erscheinen die LeibKörpern zwar als intra-aktive Phänomene des Werdens, sie sind zugleich auch verletzlich, endlich und existieren in Abhängigkeit von infrastrukturellen und sozialen Mitwelten – in dieser Abhängigkeit konstituieren sich nicht nur soziale Ordnungen und die in ihnen lebbaren Subjektivitäten, sondern zugleich spezifische Selbst- und Körperverhältnisse, wie im Folgenden diskutiert wird.

3.4.1.8 Berührungspraktiken als leibkörperliche Des/Orientierungen

Wie sich diese Relationalität in Grenz(be)ziehungen realisiert, kann mit Ahmeds queerphänomenologischer bzw. feministisch-materialistischer Perspektive erhellt werden. Ihre Denkfigur der »Des/Orientierung« bietet einen Analysezugang, um zu eruieren, »why and how orientations matter« (2010: 234). Diese Formulierung hat zugleich Folgen für die Art und Weise, wie ›matter‹ konzeptioniert wird. ›Orientations matter‹ kann zweideutig ausgelegt werden: Erstens, können Orientierungen als *wichtig* verstanden werden und zweitens bedeutet diese Formulierung, dass Orientierungen als (sich) *materialisierend* verstanden werden können, in dem Sinn, dass sie Materialität hervorbringen/erzeugen. Ahmed folgend, legen Orientierungen im Sinne des leiblichen ›Zur-Welt-Seins‹ Startpunkte offen: Sie setzt an dieser phänomenologischen Perspektive an und fragt danach, wie LeibKörper orientiert werden und wie sie Raum und Zeit einnehmen (vgl. ebd.). Damit fragt sie, wie Orientierungen – auch als soziale Ordnungsbildungen – entstehen.

»[O]rientations shape the corporeal substance of bodies and whatever occupies space. Orientations affect how subjects and objects materialize or come to take shape in the way that they do. [...] Orientations are about how matter surfaces by being directed in one way or another« (ebd.: 235). ›To take shape‹ evoziert gleichermaßen den Prozess der Formung wie die orientierenden Bedingungen dieses Formungsprozesses. Dabei sind es, phänomenologisch gesprochen, die leiblich-perspektivischen Horizonte, die etwas in Erscheinung treten bzw. relevant werden lassen und daran interessieren Ahmed insbesondere die Hintergründe (backgrounds), die die Perspektiven präfigurieren:

»What matters is itself an effect of proximities: we are touched by what comes near, just as what comes near is affected by directions we have already taken. Orientations are how the world acquires a certain shape through contact between bodies that are not in a relations of exteriority« (ebd.: 234). Sie argumentiert, dass gerade die Zentralität der lebendigen Erfahrung, des Erlebens, der Intentionalität von Bewusstseinsvorgängen, die Signifikanz von Nähe sowie die Rolle habitueller bzw. wiederholter Aktionen⁶² die Körper und Welten formen. Wenn Wahrnehmung intentional, d.h. gerichtet ist, dann sind Wahrnehmungen immer sinnlich, leiblich und situiert: »Orientations are about how we begin, how we proceed from *shere*« (ebd.: 236). Ahmed greift hier Husserls ›Nullpunkt‹ leiblicher Orientierung auf, von dem aus sich Welt entfaltet; das Hier kann als Situationsräumlichkeit verstanden werden. Darüber hinaus ist Ahmeds Auseinandersetzung »not only about the concept of orientation *in* phenomenology, but also about the orientation of phenomenology« (2006: 3, Herv.i.O.). Sie befragt die Phänomenologie also auf ihre Voraussetzungen, indem sie machtkritisch anmerkt, dass »what we think ›from‹ is an orientation device« (ebd.: 4). Damit nimmt sie die phänomenologische Perspektive nicht zum Ausgangspunkt für ihre Analysen, sondern widmet sich deren Hintergrund.⁶³ Diesen versteht sie als das, was passieren muss, damit etwas im Bereich des Wahrnehmbaren »ankommen« (2010: 239, Übersetzung LS) kann. Die Gerichtetheit von Wahrnehmung bindet sie entsprechend nicht nur an ein physiologisches Vermögen, sondern fasst diese auch als eine Politik der Wahrnehmung, als eine situierte und soziale Praktik der Orientierung (vgl. auch Reckwitz 2017).⁶⁴

Gerade die Relationalität der Materialität von LeibKörpern und/in ihren Umwelten verweist also auf soziale Praktiken als ordnungsbildend: Relationalität ist in diesem Sinne auch eine *orientierende* Kraft, die sich in Routinen verfestigen kann und sich in Form sedimentierter Spuren auch somatisiert bzw. materialisiert. Zugleich sind im Anschluss an Ahmed immer auch Momente des Scheiterns an richtungsweisenden Normen gegeben, die als Momente der Desorientierung auch Möglichkeitsräume für andere Orientierungen eröffnen:⁶⁵ »If orientation is about making the strange familiar through the extention of bodies into space, then disorientation occurs when that extention fails« (2006: 11); genauso kann Desorientierung auch betrachtet werden als ein »becoming oblique of the world, a becoming that is at once interior and exterior, as that which is given, or as that which gives what is given a new angle« (ebd.: 162). Momente der Dissonanz zwischen LeibKörpern und ihrer Mitwelt, können also auch als ein Werden erlebt werden, in dem Grenzen uneindeutig werden und das neue Perspektiven eröffnet.

-
- 62 Der englische Begriff »actions« ist nicht deckungsgleich mit Handlungen; er kann vielmehr situative Konstellationen menschlicher und nicht-menschliche Akteure gleichermaßen einbeziehen, die sich performativ ereignen. Dies spiegelt sich in methodologischen Ausgangspunkten und im methodischen Prozess der Arbeit, siehe Kap. KREISEN I.
- 63 Sie selbst orientiert sich dabei am historischen, marxistischen Materialismus und Materialismen des Körpers aus phänomenologischer Perspektiv, queer Studies, feministischen Theorien, kritischer Rassismusforschung und psychoanalytischen Zugängen (vgl. 2006: 5; 2010: 235).
- 64 Für eine Analyse von Kontaktimprovisation, die deren Orientierungen machtkritisch reflektiert, vgl. Spahn 2020b und Wuttig 2020b, die auch auf die Politiken des Sinnlichen eingeht.
- 65 Dies wird erneut in Kap.5 aufgegriffen und am Beispiel des alternden ›weiblichen‹ Körpers ausdifferenziert und diskutiert.

In diesem Sinne können Berührungen auch Zündungsmomente sein, in denen implizite Normativitäten zum Gegenstand von Wahrnehmung werden. Als Grenz(be)ziehungen sind Berührungsphänomene damit gleichermaßen machtvolle Orientierungsmomente, in denen Praktiken sich entlang ›bekannter‹, eingekörperter und leiblich spürbarer Normativitäten realisieren als auch Desorientierungsmomente, in denen die Performativität und Emergenz sozialer Vollzüge eben diese Bekanntheit auch irritieren vermag bzw. ›gelockert‹ wird (vgl. Spahn 2020b). Dabei können analytisch insbesondere Momente des Scheiterns, der Irritation und des Abwesenden darüber Aufschluss geben, wie sich die Improvisationspraxis als ein kollektiv geteilter Raum betrachten lässt, in dem diese Grenz(be)ziehungen kontinuierlich verhandelt werden.⁶⁶ Dies zeigt sich nicht nur in der Analyse von einzelnen Momenten oder Stunden, sondern vor allem in einer transsituativen Betrachtung, die Dis/Kontinuitäten ausfindig machen und damit auch die ›De/Sensibilisierungsarbeit‹ innerhalb des Settings mitverfolgen kann, in denen spezifische Fähigkeiten des Berührens und Berührt-Seins praktisch und kollektiv um/gebildet werden.

Im Anschluss an die Diskussion von Berührungspraktiken werden nun Praktiken des Zeigens und Zuschauens analysiert, die näher auf spezifische Wahrnehmungskonfigurationen und Prozesse der Wahrnehmungsbildung eingehen.

3.4.2 Zeigen und Zuschauen

(Sich-)Wahrnehmen ist ein zentrales Moment der Improvisationspraxis, das in leib-körperlichen Inter- bzw. Intra-aktionen zu beobachten ist wie es auch von den Teilnehmer*innen immer wieder sprachlich adressiert wird. Wenn Wahrnehmen als zirkulärer Prozess des leiblich-affektiven ›Zur-Welt-seins‹ Ausgangspunkt von Analysen ist, so wie in dem Kapitel zuvor beschrieben, wird Leiblichkeit im Sinne eines Responsitoriums (Waldenfels) relevant: Wahrnehmen und Bewegung, sind dann ein zirkuläres, responsives Geschehen, das als kontinuierlicher synästhetischer und kinästhetischer Prozess des Rück-Bezugs betrachtet werden kann (vgl. Waldenfels 2016; Huschka 2008; 2012a; b). Der Fokus auf ›Zeigen und Zuschauen‹ markiert dabei Phasen innerhalb der Improvisationspraxis, in denen weniger einzelne Personen in ihrem Improvisationskönnen gesehen werden bzw. sich zeigen, vielmehr bündeln sich in dieser Praktik – wie unter einem Brennglas – kollektive Lernprozesse.

Im vorherigen Kapitel zu Berührungen und Kontakt ist deutlich geworden, dass Berührung nicht auf Hautkontakt beschränkt ist, sondern als ein Affiziert-Sein oder -Werden verstanden werden kann, durch das Wahrnehmungsprozesse zugleich als Grenzrealisierungen und -differenzierungen erscheinen. Gleichermaßen gilt das für die Improvisationspraxis, die aus dieser phänomenologisch-praxeologischen Perspektive eine dynamische Relationalität darstellt. In den Aussagen der Teilnehmer*innen und den praxeographischen Mikroanalysen zeigt sich dabei ein weites Spektrum von Berührungsphänomenen, die immer wieder kommentiert werden (wollen). Neben den Beschreibungen, die zuvor als Facetten des Berührens und Berührt-Werdens gerahmt wurden, gibt es eine weitere, sich wiederholende Praktik, die als *Zeigen und Zuschauen*

66 Vgl. Kap. Abbrechen und Aufhören

bezeichnet wird. In dieser Praktik nehmen die Teilnehmer*innen innerhalb der Gruppe unterschiedliche Perspektiven auf den Bewegungsvollzug ein. Dies soll im Folgenden durch exemplarische Beispiele ausdifferenziert werden.

3.4.2.1 Sich-zeigen im Tanzraum

Regelmäßig gibt es innerhalb eines Treffens Phasen, in der bereits entwickeltes Bewegungsmaterial gezeigt, mit einem Score, einem Vorstellungsbild etc. in Kleingruppen improvisiert oder die Gruppe aus Platzgründen aufgeteilt wird – das geschieht oft auf Wunsch einiger Tänzer*innen oder durch eine Initiative meinerseits. Dann wird ein Gestaltungsprozess von einigen gezeigt und für andere ›von außen‹ sichtbar: Die Teilnehmer*innen teilen sich dann in Gruppen auf und es entsteht eine kurze Aushandlung, in welcher Reihenfolge die Gruppen agieren. Meist setzen sich die Zuschauenden⁶⁷ dann auf zwei Treppenstufen in dem Raumbereich, in dem sich die Yogamatten und die Musikanlage befinden und schaffen somit zugleich ein ›Vorne‹ als Orientierung für die Zeigenden. Ob diese das durch die Körper etablierte Vorne als solches nutzen, ist jedoch den Zeigenden als Gestaltungsspielraum überlassen. Dass es jedoch diese Reihe von Zuschauenden gibt, orientiert die Zeigenden im Raum und stellt zugleich einen Bühnenraum her. Auch diese Praktik, so kann über den Prozess des beobachtenden Teilnehmens nachverfolgt werden, hat sich prozesshaft als solche etabliert und war der Gruppe bereits bekannt. »Zeigen und Zuschauen« sind übliche Momente von Tanzvermittlungs- und choreographischen Proben-Praktiken (vgl. Barthel 2017a/b; Kleinschmidt 2018) und finden meist als ein Medium des Perspektivwechsels Einsatz, der Bewegungspraxis analytisch oder reflexiv zugänglich macht.

Es ist viertel vor acht; die Stunde geht auf das Ende zu. Nach einer individuellen Explorationsphase zum Thema »Gelenke«, hat jede Teilnehmer*in einen kurzen Bewegungsablauf entwickelt und diesen mit drei weiteren zusammengesetzt. Jede Kleingruppe »zeigt« die entstandenen Stücke nun zu einer ihnen unbekannten und zufälligen Musik. Fünf Teilnehmer*innen sitzen und hocken auf den Stufen an der Musikanlage und schauen in den Raum, in dem drei Teilnehmer*innen sich in der Mitte kurz besprechen und dann in eine verabredete Anfangs(kom)position stellen: sie stehen aufrecht in einem großen Dreieck in der Mitte des Raums und blicken in die Mitte zueinander. Eine Musik beginnt und wird von der Gruppe als Startsignal genutzt. Die Teilnehmer*innen blicken sich kurz abwechselnd in die Augen und setzen synchron ein: Durch Rotation im Schultergelenk und Ellenbogen drehen sich die Körper vom zugewandten Stehen nach außen in verschiedene Richtungen und zurück. Dann falten sie sich durch das Beugen eines Knies zu Boden und kreuzen die Arme lang untereinander. Die Körper wiegen sich im Wechsel über die überkreuzten Arme mehrmals hin und her. Die Gruppe hat ihren Bewegungsablauf so zusammengesetzt, dass kurze Bewegungssequenzen mehrfach wiederholt werden. [...] Nach ihrer letzten Bewegung verharren sie still und die Musik wird abgestellt. Die Gruppe der Zuschauenden applaudiert. Die Zeigenden lösen ihre Positionen und gehen durch den Raum zu den

67 Ich benutze in diesem Kapitel die Begriffe »Zuschauende« und »Zeigende«, weil sie auf das prozesshafte Involviertsein verweisen.

Zuschauenden. [...] Drei andere Teilnehmer*innen stehen auf und stellen sich gegenüber den Zuschauenden auf. Diese Gruppe zeigt ihren Bewegungsablauf als ganzen mehrfach. Sie beginnen in gleichem Abstand zueinander in einer Reihe, alle mit dem Blick zu den Zuschauenden. Mit jedem Ablauf wandert die Gruppe an eine anderen Stelle im Raum und beginnt ihre Abfolge daher jedes Mal zu einem anderen ›Vorne‹ ausgerichtet. Die Bewegungsfolge hat kleine Handbewegungen zu Beginn, auf die eine federnde Schrittfolge in einem Halbkreis folgt mit einem impulsgebenden Sprung am Beginn, aus dem eine kreisende Bewegung des rechten Beins den Raumweg initiiert. Die Arme schwingen locker mit und wickeln sich in der Drehung um den Oberkörper. Die Zeigenden standen zunächst in einer Linie, während des Bewegens verschieben sich die Positionen in einander und sie enden als ein weit auseinander stehendes Dreieck im Raum. Die Zuschauenden hocken und sitzen auf den Stufen und schauen zu: Machen haben ihren Oberkörper weit nach vorne gelehnt und schauen fokussiert auf die Sich-Bewegenden. Die Blicke wechseln von der einen zur anderen, in den Gesichtern spiegelt sich ihr Erleben – von konzentriertem unbewegtem Schauen bis hin zu Auflachen. [...] Nach dem Ende ihrer Komposition setzen sich die Zeigenden vor die Zuschauenden und bilden so einen Kreis. Ein Austausch über die einzelnen Gruppen beginnt unmittelbar als aus der Reihe der Zuschauenden eine zu Sprechen ansetzt: »Wie sich das eben verschoben hat im Raum!« [...] Nach und nach schildern alle ihre Eindrücke und heben für sie spannende Momente hervor, sowohl in ihrer Rolle als Zeigende als auch Zuschauende.⁶⁸

Was in diesen Szenen oftmals in der anschließenden Austauschrunde hervorgehoben wird, ist das »Wahrgenommen-Sein« durch die anderen Teilnehmer*innen; Dieses Wahrgenommen-Sein als Zeigende und das fokussierte Wahrnehmen seitens der Zuschauenden wird als eine Besonderheit betont. Die Zeigenden spezifizieren das Sich-wahrgenommen-fühlen als eine »zugewandte Aufmerksamkeit«, die sie durch die anderen erleben. Das wechselseitige Wahrnehmen ist damit ein zentraler Aspekt dieser Praktik, in der sich das Bewegungs- und Selbsterleben der Sich-Bewegenden intensiviert – sowohl durch die eigene Fokussierung im Moment des Zeigens als auch durch die gebündelte Aufmerksamkeit der Zuschauenden auf den Bewegungsvollzug. Durch die Absprachen mit anderen, die notwendige Entscheidung für eine Anfangsposition und einen Ort im Raum, das Bewusstsein, dass es einen kurzen Zeitrahmen des Zeigens mit Zuschauenden gibt, wird offenbar, dass es eine Reihe von Entscheidungen zu treffen gilt, die das Sich-Bewegen beeinflussen bzw. eine spezifische Rahmung schaffen. Diese Entscheidungen werden auch in anderen Improvisationsphasen vollzogen, werden jedoch oft nicht als solche bewusst reflektiert und wahrgenommen, so kommentieren die Teilnehmer*innen. In diesem Sinne verstärkt das Wissen um das Wahrgenommen-Werden die Selbstwahrnehmung. Ähnlich wie es im *Berühren*-Kapitel als Responsivität beschrieben wurde, kann auch die Wechselseitigkeit des Wahrnehmens und Wahrgenommen-Werdens als eine responsive Dynamik betrachtet werden:

68 Dieser Ausschnitt wird auch – unter einem anderen Analysefokus – in dem Kapitel *Reflektieren* zum Gegenstand. Der Fokus der Analyse kann in derselben szenischen Beschreibung unterschiedliche Praktiken hervorheben, die sich wechselseitig hervorbringen und durchdringen.

Das Wissen um die Zuschauenden generiert auch eine Selbst-Betrachtung seitens der Zeigenden, sodass die Zeigenden einen »Doppelblick« entwickeln: zum einen als ein Blick »von außen« auf sich selbst und zum anderen eine intensivierte Wahrnehmung des Bewegungsvollzugs, was die Teilnehmer*innen als »reinhorchen« bezeichnen. Dies kann mit dem Begriff der korporalen Differenz (vgl. Bedorf 2017) als Einübung einer spezifischen Wahrnehmungsfähigkeit gefasst werden, in der sich ein gleichzeitiger Blick auf sich als Körper im Raum und eine eigen- bzw. zwischenleibliche Wahrnehmungssensibilisierung bildet.

Diese Praktik generiert also eine spezifische Aufmerksamkeit auf die Vollzugsdimension der eigenen Bewegung in ihrer propriozeptiven, kinästhetischen und (zwischen-)leiblichen Dimension (vgl. Brinkmann 2016) als auch eine Vervielfältigung der Selbst-Wahrnehmung durch die unterschiedlichen Rückmeldungen der anderen Teilnehmer*innen. Dies sowohl im Sinne einer imaginierten Visualisierung des Selbst in Bewegung, im Bewegen mit den Blicken der anderen wie auch im spürenden Wahrnehmen des eigenen Körpers im Bewegungsvollzug: »[D]as erweitert das Fühlen um das, was du dem so hinzufügst, wie ich es gar nicht könnte. [...] Das ist dann wie ein Kreislauf«, so eine Teilnehmer*in im Austausch. Die Teilnehmer*in erweitert ihre Wahrnehmungsmodalitäten durch die Wahrnehmungsfoki der Anderen in ihren Rückmeldungen, indem sie diese – wie in einem »Kreislauf« – in Relation zur eigenen Wahrnehmung setzt. Das Zuschauen entfaltet eine Aufmerksamkeit-generierende Präsenz, in der das Wissen um das Gesehen-Werden die Selbstwahrnehmung des eigenen Körpers-in-Bewegung intensiviert.

Nicht nur in diesen Momenten, sondern insbesondere auch, wenn es zu Interaktionen mit anderen Mit-Zeigenden kommt, eröffnet sich eine weitere Form der Selbst-Wahrnehmung, nämlich im Modus der *Zwischenleiblichkeit*: Das Wahrnehmen und Wahrgenommen-Werden findet demnach nicht nur zwischen den Zeigenden und Zuschauenden statt, sondern zudem auch in der Gruppe der Zeigenden selbst, die im improvisierten Bewegungsvollzug eine intensivierte Gegenwärtigkeit erleben, in der sich innerhalb der Gruppe die Grenzen zwischen Wahrnehmen und Wahrgenommen-Werden im Prozess des gemeinsamen Bewegens verschwimmen.⁶⁹

Zeigen und Zuschauen können also ein Feedbackprozess gerahmt werden, wie dies auch Hardt und Stern (2019) und Barthel (2019) praxeologisch argumentieren.

3.4.2.2 Zeigen und Zuschauen als leibkörperliches Feedback

Ein anderer Aspekt ist dem eben beschriebenen Format des Zeigens und Zuschauens zeitlich vorgelagert, denn bis die Teilnehmer*innen an dem Punkt sind, eine Bewegungssequenz zeigen zu können, lässt sich eine andere Weise des Zeigens und Zuschauens beobachten. Diese Praktik sensibilisiert die Teilnehmenden für ihren *körperlichen* Bewegungsvollzug: Gerade Aufgabenstellungen, in denen die Teilnehmer*innen eigene Bewegungen mit denen anderer kombinieren, fordern heraus, die eigenen Bewegungen nicht nur so präzise auszuarbeiten, dass sie wiederholt werden können, sondern auch, sie für sich selbst zu klären, um sie anderen erklären und vermitteln zu können. Sie rutschen für diesen Prozess in die Rolle der Vermittlerin und sehen »ihre Bewegung in

⁶⁹ Vgl. dazu auch das Kapitel Berühren.

anderen Körpern »gespiegelt«. Nach einem ersten Zeigen, stellen die Nachmachenden meist Fragen, fordern, »das nochmal sehen zu müssen« oder wollen es mehrmals zusammen »machen«, um die Bewegung im Sehen und während des Bewegungsvollzugs nachzuvollziehen. Im Vollzug entsteht immer wieder aufs Neue die Irritation, dass die Bewegungen von anderen Körpern nicht ohne weiteres nachgemacht werden können. Daraus entsteht ein Vermittlungsprozess:

In diesen Prozessen zeigt sich die mimetische Arbeit an Bewegungen als ein kollektives Üben im Mitvollzug. Sich gegenseitig Bewegungen zeigen und gemeinsam üben geschieht in einem dichten Wechsel zwischen Zeigen und Zuschauen, das sich in kurzen Zeitfrequenzen abwechselt und teils ineinander übergeht. Die Bewegungsabläufe werden sequenziert und in kleine Ausschnitte zerteilt, verlangsamt oder mehrmals wiederholt. Die Blicke der Zuschauenden sind auf die Körper als Bewegungsgestalt wie auch einzelne Bewegungsregionen gerichtet; sie zeigen an, wo die Aufmerksamkeit der Zuschauenden hingelenkt wird bzw. wie diese in dem Moment, wie mit einer Lupe, den Bewegungsvollzug beobachten, um ihn dann mit dem eigenen Körper nachzuahmen.⁷⁰ Dabei begleiten die Zeigenden ihre Bewegungen meist mit beschreibenden Worten oder lautmalerischen Geräuschen, die eine Zeige- oder Signalfunktion haben: »und-te bounce, dann Sprung«, »dann schiebe ich was weg«, »hier stütze ich mich auf der Hand ab«, »swisch und dreh«.⁷¹ Neben den lautmalerischen oder sprachlichen Hinweisen und der (rhythmisierenden) Sequenzierung oder Signalsetzung sind zudem zwei andere Momente zentral: die (kleinschrittige) Wiederholung von Bewegungen und kurze Berührungen – jede dieser Zeigepraktiken generiert Aufmerksamkeitsfoki als Unterstützungsleistung für den Aneignungsprozess (vgl. Brinkmann 2016; Brinkmann/Rödel 2018; Alkemeyer/Michaeler 2013). Das mimetische Aneignen der Bewegung einer anderen verweist auf zwei Punkte: Einerseits ist das wechselseitige Zeigen und Zuschauen ein Aneignungsprozess für beide Seiten. Die aus der Improvisation entwickelten Bewegungen werden durch die Perspektivwechsel und die Wiederholungen im Mitvollzug »präsent«. Die Zeigenden müssen sich ihre Bewegungen selbst vergegenwärtigen, um sie wiedererkennbar wiederholen zu können und damit auch für andere wiederholbar zu machen. Sie präzisieren bspw. impulsgebende Körperteile, Ausrichtungen des Körpers im Raum oder den Rhythmus und die Dauer einer Bewegung. Andererseits »füttern« sich diese (laut-)sprachlichen und körperlich-praktischen Zeigepraktiken gegenseitig in einem komplexen Feedbackprozess. Die Lernenden zeigen ihren Prozess wiederum durch verlangsamte Bewegungen, skizzierende Abläufe oder durch sprachliche Äußerungen wie »ah, so machst du das«, »du ziehst die Schulter hier hoch, oder?«. Sie machen sich die Bewegung in einem Modus der »Neugier« zu eigen, sodass das Aneignen als ein multisensorisch-propriozeptiver und kinästhetischer Prozess gekennzeichnet werden kann. Der kollektive – Zeigende und Zuschauende einschließende – Mitvollzug ist ein rekursiver Aneignungsprozess des Mit-Lernens,

⁷⁰ Zum Bildungspotential von Nachmachen im/und Gestalten, vgl. Klinge 2004; 2010.

⁷¹ So differenziert Stern die Nutzung von lautmalerischen und metaphorischen oder imaginativen Signalen in Vermittlungsprozessen am Beispiel von Metaphern aus und zeigt, wie diese »assoziative Verflechtungen« zwischen unterschiedlichen Kontexten bilden und Inhalte »versinnbildlichen« (2019: 77).

in dem je eigene habituelle Bewegungsmuster wahrnehmbar werden und in diesem Prozess zugleich ver-lernt werden.⁷² In Bezug auf Improvisationspraktiken lässt sich entsprechend eine Gleichzeitigkeit des Lernens und Verlernen konstatieren, in dem sich das (Er-)Finden von Bewegung zum einen aus biographisch, bewegungs- und körpertechnisch Gewusstem/Gekonntem speist. Zum anderen zeichnen sich Prozesse des Improvisierens – oder in diesem Fall des Zeigens und Zuschauens im Sinne eines Lern- und Übungsprozesses – dadurch aus, dass Gekonntes mimetisch, variierend oder kompositorisch Ver-lernt wird (vgl. Brandstetter 2010; Lampert 2007). Phänomenologisch betrachtet, kann in Anschluss an Meyer-Drawe statt von Ver-Lernen von Umlernen gesprochen werden: Mit dem Anspruch, »Lernen von seinem konkreten Vollzug her« (Meyer-Drawe 1982: 21) zu verstehen, widmet sich Meyer-Drawe Wahrnehmungs- und Handlungssituationen zu. Sie konstatiert, dass »wir [...] uns immer schon im Horizont vorgängiger Erschlossenheit« (ebd.: 28) bewegen; entsprechend sei Lernen nicht nur zu konturieren als Erwerb von einer (neuen oder anderen) Möglichkeit wahrzunehmen, zu denken und zu handeln, »sondern [als] ein Feld von Möglichkeiten« (ebd.; Herv.i.O.). Durch die Standortgebundenheit von Erfahrung und die Eingelassenheit in Situationen, sind es »situativ-praktische Bedeutung[en]« (ebd.: 32), die Auseinandersetzungen durch Aufmerken (Brinkmann) auslösen. In Bezug auf Lernen spricht Meyer-Drawe hier von einer Veränderung der Bewandtnisganzheit:

»Der Prozeß des Lernens ist keiner der Integration von Wissensbestandteilen in eine vorgegebene Sinnmatrix, wobei sich weder das Wissen noch die Matrix ändern. Vielmehr zeigt sich Lernen als ein Prozeß der Erfahrung, der Strukturierung und Modifizierung von Erfahrungshorizonten, des geschichtlich-konkreten Zur-Welt-seins, für das die logische Ordnung der Dinge nur *eine* mögliche Perspektive unter anderen ist« (ebd.: 34, Herv.i.O.).

Meyer-Drawe fasst diesen Prozess der Konfrontation zwischen leitendem Vor-Wissen und neuen Erfahrungs- und Handlungsmöglichkeiten als Negativität. Ihre programmatiche Aussage »Lernen ist Umlernen« (ebd.: 34) verweist auf ein Verständnis von Lernen, in dem die Bedingungen seines Entstehens zentral gesetzt sind. Die körperleibliche Horizonthaftigkeit von Wissen, die Situationen in ihrer Bewandtnisganzheit ist subjektiv-praktisch und situativ disponiert und ist zugleich das Fundament, auf dem sich Erkennen als Negativität vollzieht. Dieser Negativität der Erfahrung spricht sie einen produktiven Sinn zu (vgl. ebd.: 37), indem sich in solchen Erfahrungsprozessen der gesamte Erfahrungshorizont als Feld möglicher Erfahrungen verändere. Meyer-Drawe rahmt dieses Lernen als die Veränderung der subjektiven Möglichkeits- und Wirklichkeitshorizonte, also des Subjekts in seinen Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsweisen.⁷³

72 Vgl. hierzu den Sammelband »Körper-Feedback-Bildung« von Yvonne Hardt und Martin Stern (2019a), darin auch Spahn et al. zu Modi des ›doing feedback‹ in Tanzvermittlungsprozessen.

73 Hier lassen sich einerseits starke Parallelen zum Habitusbegriff Pierre Bourdieus (vgl. 2001) feststellen, die in Meyer-Drawes Konzeption durch die phänomenologische Perspektive jedoch weniger gesellschaftliche bzw. strukturelle Bedingtheiten beachten; Andererseits lässt sich auch die Frage aufwerfen, ob sich diese phänomenologische Beschreibung auch anschlussfähig zeigt für

Die beobachteten Situationen des Zeigens und Zuschauens erscheinen vor diesem Hintergrund als Situationen des Befremdens, in denen die eigenen habituellen und körperlichen Bewegungsdispositionen durch mimetische und multimodale Aneignungsprozesse in ihrem Bewegungsvollzug irritiert werden. In diesem Moment der Differenz entsteht die mitvollziehende Vermittlungssituation, in der sich die Teilnehmer*innen praktisch aufeinander einspielen mit dem Ziel, sich in ihren Bewegungen anzuähneln. Die wechselseitige Bezogenheit mit ihren reflexiven Impulsen ist damit ein situatives Feedbackgeschehen, in dem alle Akteure Anschlüsse generieren für den Prozess des Bewegungslernens.⁷⁴

Von Relevanz in diesen Prozessen ist, dass die Körper der Teilnehmer*innen über sehr unterschiedliche Bewegungsmöglichkeiten verfügen und dies innerhalb der Ähnelung auch zu einer Veränderung der ursprünglichen Bewegung führt: So können mehrere Teilnehmer*innen der Gruppe durch Knieprobleme nur schwer zu Boden ohne ihre Hände stützend einzubeziehen oder entlastende Ausgleichsbewegungen zu vollziehen. Eine Teilnehmer*in holt sich in diesen Momenten immer ihre Knieschoner dazu, die ihr als Unterstützungsmaßnahmen wieder mehr Bewegungen ermöglichen. Abgesehen davon, dass diese Verletzungen oder physischen ›Einschränkungen‹ eine zusätzliche Aufmerksamkeit im Bewegungsvollzug einfordern, werden sie innerhalb der Teilnehmer*innengruppe auch als Impulse betrachtet. Neben dem Einsatz von Gestaltungswerkzeugen, die choreographische und improvisatorische Vermittlungsprozesse anleiten (vgl. bspw. Klein et al. 2011; Barthel/Artus 2007, Lampert 2007), entsteht so auch eine Aufmerksamkeit auf das spezifische und differente Können unterschiedlicher Körper. Die Körper werden darin nicht nur ›rekrutiert‹, sondern in ihrer somatischen Expressivität inkludiert: Schmerzen, Verspannungen, körperliche Stimmungen und Eigenheiten werden produktive Mitgestalter der Bewegungs- und Vermittlungsprozesse. Wenn Barthel die Vermittlungspraxis als eine »selbstreferentielle Erfahrungspraxis« (vgl.: 2017b; 2019) konturiert, verdeutlicht das Zeigen und Zuschauen, dass diese Selbstreferenzialität in der materiell-diskursiven Verkettung von Akteuren *kollektiv* hergestellt wird. In der Situation selbst steht dann der Bewegungsvollzug im Vordergrund, der durch verschiedene Zeige- und Anähnelungspraktiken performativ erzeugt wird. Es gibt dabei also weniger eine Expert*in, der dann andere folgen, vielmehr entspinnt sich

den Begriff der Selbst-Bildungen (vgl. Alkemeyer et al. 2013). Dies wird vor allem im Kap. 4 Alter(n) aufgegriffen.

74 Spannenderweise lässt sich hier auch eine Ähnlichkeit zum methodologischen Perspektivwechsel im Generieren von und analytischen Umgang mit dem empirischen Material feststellen (vgl. S. 121-128). Erst im Wechsel von teilnehmendem Eintauchen in das Geschehen und einer distanzierten Beobachter*innenposition wie auch durch den Einsatz einer Kamera als sehenden Fixpunkt und die stetige Auseinandersetzung mit theoretisch-diskursiven Perspektiven entstand nach und nach die Möglichkeit einer praxeographischen Beschreibung der Improvisationspraxis. Für die Forschende war dieser Prozess ebenso ein Umlernprozess, in dem wahrnehmungsleitendes Vorwissen, analytische Orientierungen und forschungspraktische Herausforderungen sich wechselseitig und kontinuierlich irritierten und aneinander ausdifferenzierten bis erste Praktiken als Erkenntnisprodukt verdichtet werden konnten und damit die (Mikro-)Logik der beforschten Improvisationspraxis konturiert wurde.

ein multimodaler Prozess, in dem die sich-bewegenden Körper einen kollektiven Um-Lernprozess vollziehen. Dies sowohl in ihren somatischen Differenzen, in Relation zu ihrer materialen Umgebung (z.B. Boden, Knieschützer, andere Körper) sowie begrifflich-imaginativen Assoziationen, auf die die Bewegungen und Körper in ihren raumzeitlichen Orientierungen bezogen sind.

Das folgende Kapitel bezieht sich auf eine Ausnahmesituation, anhand der sich jedoch das in der Gruppe etablierte Erlebensspektrum in Bezug auf ›Sich-Zeigen‹ veranschaulichen lässt.

3.4.2.3 Sich-zeigen im öffentlichen Raum

Für die Finissage einer Ausstellung entstand in Absprache mit der Ausstellungsorganisatorin eines Kunstvereins ein Performanceformat. Die Ausstellung »dynamische Räume – energiegeladene Leere« zeigte große Stahlskulpturen und Stahlprägungen, die an den Wänden in Serien hingen in den weitläufigen Räumen über zwei Etagen angeordnet waren. Die großen Skulpturen waren auf den Bodenflächen angeordnet, andere waren als Serien an den Wänden angebracht. Die dickwandigen und schweren Skulpturen waren in sich räumliche Strukturen, deren geometrische, in sich verschachtelte Raumgebilde Betrachter*innen immer wieder neue Durchsichten in den skulpturalen Innen- wie auch den Umraum eröffneten. Charakteristisch für die Skulpturen waren gerade Flächen, die durch klare Linien an den Nahtstellen verbunden wurden und als dreidimensionale Körper in den Raum »wuchsen«. In Absprache mit der Organisatorin durften die Skulpturen auch berührt werden; dann entstanden dumpfe, schwere und vibrierende Klänge. Für das Format hatten sich alle Teilnehmer*innen der Gruppe mit den Skulpturen in »Resonanzdialogen« auseinandergesetzt; aus den Resonanzen entstanden spezifische Bewegungsmuster und Raumwege. Diese wurden durch Scores zu einer Choreographie mit improvisierten Teilen, sodass sich während der Aufführung über die zwei Etagen Kleingruppen an verschiedenen Orten zusammenfanden, um aus mehreren Körpern selbst »bewegte Skulpturen« zu bilden.

Bereits in der Vorbereitung war es für einige Teilnehmer*innen ein sehr herausfordernder Prozess auf eine Aufführung hinzuarbeiten. Die Festlegung und Komposition der Scores war für einige Teilnehmende eine ganz neue Erfahrung und stellte eine Ausnahmesituation dar: Das Hinarbeiten auf ein ›Produkt‹, das durch die Scores zwar immer noch durch Improvisation gekennzeichnet war, fand erstens nicht nur innerhalb der Gruppe statt, sondern mit fremden Zuschauer*innen, zweitens, in anderen Räumlichkeiten, die weitaus größer und ›unbekannt‹ waren, und drittens, wurde eine »Bewegungssprache« in »Proben« in den Räumen des Kunstvereins erarbeitet, die wiedererkennbar und wiederholbar sein sollte im Rahmen der Aufführung.⁷⁵

75 Über den Prozess dieser Entscheidungen gehe ich an dieser Stelle nicht vertiefend ein. Das Aus-handeln von Scores und das Gestalten eines Ablaufs geschah zwar teils als ein kollektiver Prozess, durch die zeitlich enge Rahmung dieses Prozesses gab es letztlich jedoch eine Entscheidungsmacht, die bei mir als Leiterin lag. Obwohl auch andere Teilnehmer*innen sowie die Organisatorin punktuell die Rolle einer Zuschauer*in einnahmen und Rückmeldungen an die Gruppe gaben, war es letztlich meine Rolle diesen Prozess zu moderieren – auch mit der Organisatorin und anderen Mitarbeiter*innen des Kunstvereins, die ihrerseits Verantwortung für die Veranstaltung und die ausgestellten Werke hatten. Dass es beispielsweise Momente der Berührung von Objek-

Der folgende Abschnitt ist ein analytischer Zusammenschnitt der Diskussion eine Woche nach der Aufführung, als die Gruppe sich das erst Mal nach der Aufführung wieder traf und gibt Einblicke in das Erleben dieses Sich-Zeigens:

Der sonst durch die Teilnehmer*innen vorgefundene und mitgestaltete Improvisationsraum, in dem es viele ritualisierte Abläufe gibt, ist ein Raum der Freiwilligkeit; die Aufführung, die einige Erfordernisse mit sich bringt – wie bspw. Pünktlichkeit, das Festlegen von und Halten an Abstimmungen, sich vor und für Zuschauer*innen zeigen –, stellte die Teilnehmer*innen vor unterschiedlichste Herausforderungen, welche Aufschluss über die in der Gruppe etablierten Normen und Erfahrungshintergründe gibt: Eine Teilnehmer*in adressiert das »Mich-Zeigen« als eine Situation, in der sie sich »exponiert« fühlte. Im Gegensatz zu dem routinierten »Sich-Zeigen« in dem bekannten Setting, entstand für diese Teilnehmer*in in der Aufführung das Gefühl der Exponiertheit. Für eine andere hingegen war es »nicht primär [der Punkt] des Sich-Zeigens, sondern rauszufinden, was ich will, ob ich da hin *will* oder ob ich glaube, dass ich dort hin *muss*«, der sie beschäftigte. Diese Teilnehmer*in beschreibt anschaulich, dass sie sich lange nicht sicher gewesen sei, ob sie zur Aufführung erscheine, was allen Teilnehmer*innen als Eventualität bekannt war. Sie beschrieb kleinteilig, wie sie am Tag der Aufführung ihren eigenen Körper als »eigenwillige« Instanz »beobachtete«, die diese Entscheidung traf: »Und dann habe ich mich angezogen und mich immer noch dabei beobachtet, wie ich jetzt offensichtlich auf dem Weg bin mitzumachen«. Die Selbstbeobachtung deutet erst einmal eine Distanz zu ihrem Körper an, so als hätte sie sich selbst »von außen« betrachtet im Anziehen und Zur-Aufführung-gehen. Diese Distanz war offenbar wie ein beobachtendes Wahrnehmen des eigenen Körpers, um zu erfahren, ob die Aufführung für sie »möglich« oder »unmöglich« ist: »Kommt noch irgendein Signal von meinem Körper, ob ich das jetzt mitmachen will oder nicht«. Es klingt wie eine Selbst-Verdoppelung, in der die Teilnehmer*in das eigenleibliche Spüren und ihren Körper differenziert. Wenn sie sagt, dass sie auf ein Zeichen ihres Körpers wartete, um die Entscheidung für oder gegen die Aufführungssituation zu treffen, werden die somatischen Signale zu leiblichen Resonanzen, die sie in dem Beobachtungsprozess zur zentralen Entscheidungs-Instanz macht. Das »Ich« scheint seltsam abgetrennt von diesem signalgebenden Körper, der sie als Leib ist. Hier deutet sich ein spezifischer Bezug auf die somatische Dimension des eigenleiblichen Erlebens von Situationen an.

ten gab, wurde im Vorlauf mit dem Künstler abgestimmt wie auch, wie nah die Tänzerinnen zu den Objekten stehen durften und wo die Zuschauer*innen im Ausstellungs- und Aufführungsraum durch Klebebänder platziert wurden. Die Entscheidungsmacht war somit erst verteilt und dann doch gebündelt auf spezifische personifizierte Funktionen und Dinge (z.B. Klebebänder). Die Anerkennung von Verantwortlichkeiten und der Notwendigkeit von Entscheidungen thematisiert Mörsch (2012) als Dimensionen kritischer Vermittlungspraxis. »Sich selbst widersprechen« bezieht sich auf selbstreflexive Prozesse von Vermittelnden, die sich in einem »unauflösbarer Widerspruch« (ebd.: 75) befinden: So skizziert sie einerseits ein Anliegen, die »ästhetischen Artikulationen und Selbstrepräsentationen aller Beteiligten« (ebd.: 76f.) partizipativ einzubeziehen, andererseits jedoch auch die Verortetheit in institutionellen MachtWissens-Verhältnissen, die innerhalb von Praktiken präsent werden und diese mitgestalten (vgl. auch Barthel 2019). Dies zeigte sich nicht zuletzt auch in Reflexionsrunden, in denen die Teilnehmer*innen sich aufgrund unterschiedlicher Erfahrungshintergründe eher mitgestaltend oder (selbst-)versichernd einbrachten.

Während des Anziehens und des Wegs und selbst noch in den Vorbereitungen für die Aufführung beobachtet sich die Teilnehmer*in wie »von außen«, um Signale ihres eigenen Körpers zu empfangen. Der Körper erscheint als eine eigen_sinnige (Gregor 2015) Instanz, die über die Teilnahme an der Aufführung entscheidet; die Signale können als somatische und leibliche Regungen ausgedeutet werden, die die Entscheidung der Teilnahme widerrufen könnten. Auf was die Teilnehmer*in wartete und wie diese Zeichen aussehen hätten können, wird nicht expliziert, da sie an der Aufführung teilnahm. Dennoch zeigt sich in diesen Aussagen die somatische Dimension in ihrer (potentiellen) Interventionskraft in Situationen, in dem (unterstellt) normative Erwartungen an ihre Teilnahme und auch die Entscheidung der Teilnahme durch somatische Zeichen widerrufen werden hätten können. Die somatischen Zeichen wirken in diesem Sinne wie ein Korrektiv und eröffnen Alternativen; sie deuten ein widerständiges Potential der somatischen Dimension an, welches Praxisvollzüge agentiell mitgestaltet. Auch später, kurz vor der Aufführung, berichtet die Teilnehmer*in, sie sei »wie neben mir« gewesen. Bereits bekannte Praktiken des Sich-Umziehens oder des Aufwärmens werden dann zwar praktisch vollzogen, jedoch mit einer selbstbeobachtenden Wahrnehmung des eigenen Selbst. In der Situation ist die Teilnehmer*in zwar Teil der Aufführung, sie hat das praktische Können, durch das sie für andere als Teilnehmer*in (an-)erkennbar wird; in einer reflexiven Einstellung gegenüber ihrem eignen Tun zerfällt dieses in zwei Parallelrealitäten, in denen sie sich leiblich zu der praktischen Teilnehmer*innenschaft distanziert. Sie spielt als Körper mit, ist jedoch zugleich in einem anderen ›Spiel‹ involviert, in dem sie die Situation in ihrer Normativität und ihren situativen Affordanzen leiblich beobachten kann. Dieser Moment des leiblichen Befremdens in routinierten Praktiken verdeutlicht eine leiblich-somatische Reflexivität, durch die sich Teilnehmer*innen zu ihren Praxisvollzügen relationieren und positionieren (können). Die unterschiedlichen Beziehungen, in denen sich eine Teilnahme an Praktiken realisiert, verweist durch diese Analyse also auch auf die Parallelität von praxis-spezifischen Subjektivitäten, die in einer Praxis durchaus zueinander in Widerspruch treten können: Die Aufführungsteilnehmer*in wäre dabei eine, während die beobachtende Teilnehmer*in eher ein Zuschauer*innensubjekt markiert, dass diese Aufführung als Außenstehende betrachtet und erlebt.

Die Aufführung stellte jedoch im Grunde für alle Teilnehmer*innen einen Einschnitt in die sonst routinehaften Prozesse der Treffen dar: Obwohl zwar jede Improvisationsstunde praktisch unterschiedlich verläuft, gibt es sich-wiederholende und ritualisierte Praktiken, die transsituativ »entlang ablaufender Wissensprozesse und praktischer Zusammenhänge« (Scheffer 2002: 359) wiedererkennbar und beschreibbar sind. So gibt es beispielsweise auch im Sommer, wenn einige Treffen in öffentlichen Parks stattfinden (unvorhersehbare) Begegnung mit einer unbekannten Öffentlichkeit, doch die Routinen der Improvisationspraxis werden auch in diesen Situationen zumindest an einigen Stellen kollektiv hergestellt und inszeniert. Der Unterschied zu einer öffentlichen Aufführung ist das Moment der Performanz, welches eine andere Gewichtung bekommt. Es geht in der Aufführungssituation im Kunstverein nicht nur um das Erleben körperlicher Performativität im kollektiv-leiblichen Prozess, sondern auch um die abgestimmte und inszenierte Performanz der Körper. Was sonst in Prozessen des propriozeptiven, kinästhetischen und relationalen (Selbst-)Erlebens stattfindet und in Modi des Selbst-

Bezugs Sinnbezüge entfaltet, rückt in der Aufführungssituation für die Teilnehmer*innen in den Hintergrund. So äußert sich eine Teilnehmer*in frustriert über die Aufführung: »Bei mir war es keine Aufregung. Ich war überhaupt nicht *in* mir, hatte ich das Gefühl. Ich war gar nicht bei mir, ich war sowas von frustriert nachher. Meine Bewegungen waren irgendwie nur äußerlich, ich war da gar nicht dran beteiligt«. Diese Aussage verstärkt die Bedeutung des spürenden ›Bei-sich-seins‹ im Bewegungsvollzug bzw. den Wunsch, sich als daran ›beteiligt‹ zu erleben. Die Aufführungssituation zeigt in diesem Fall die Grenzen des ›In-Beziehung-seins‹ auf – und dass der Anspruch an das Improvisieren ist. Wenngleich diese Aussage zunächst individualisierend wirkt, ist es wichtig zu erinnern, dass das ›Bei-sich-ein‹ praktisch-diskursiv in einem kollektiven Rahmen hergestellt wird, in dem sich das ›Ich‹ erst durch den Bezug auf andere/s konstituiert. In den Kommentaren und Reflexionen dieser Ausnahmesituation wird der sonst erlebte Sinn der Improvisationspraxis durch die Teilnehmer*innen selbst konturiert: die prozesshafte und (zwischen-)leibliche Begegnung im Modus des Berührens und Berührt-Seins (vgl. Kap. Berühren; Reflektieren). Dabei, so wird im Folgenden zu zeigen sein, bildet die Improvisationspraxis einen Ort des ›doing biography as corporeality‹, in dem die Teilnehmer*innen sich in einem wöchentlichen Rhythmus einen heterotopischen Raum schaffen, in dem Biographie als ein leiblich-somatisches Werden konstruiert wird. Obwohl und gerade weil die Aufführungssituation diesem Raum nicht entspricht, bilden die geteilten Erfahrungen den Teilnehmer*innen im Rückblick einen Referenzpunkt, der durch die explizierte Besonderheit die Brüchigkeit routinierter Praktiken veranschaulicht bzw. deren Ko-Konstitution durch räumlich-materiale Settings und normative Ordnungen.

Neben diesem Selbst-Bezug kommt in den Aussagen wiederholt der eigene Körper in seiner somatische Agentialität ins Spiel, die durch die Aufführungssituation merklich wird: »Als wir in den Raum sind, kam plötzlich so eine Aufregung [...] der Atem ging nicht mehr so normal und die Wahrnehmung war eher so, nicht mehr so wie sonst halt«. Die Aufführungssituation sorgt für Aufregung und wird spürbar durch den Atem und die Wahrnehmung, die beide als Differenz zu ›sonst‹ erlebt werden. Hier lässt sich einmal mehr die somatische Dimension als machtvoller Akteur aufzeigen, indem die eigene Aufregung durch somatische Reaktionen registriert wird. Mit Abraham wäre dies als ›eigensinnige‹ Dimension des menschlichen Organismus zu fassen, die sie als »Existenzial« (2016: 83) versteht: nämlich als »zentrale und ununtergehbar Konstitutionsbedingung[...] unserer körpergebundenen Existenz« (Abraham/Müller 2010: 23). Hier schließen auch die Soma Studies impulsgebend an, indem sie (nicht nur) körperliche Materialität als eine »sinnlich-sinnhafte« (2016b: 358) Dimension konturieren und Körperlichkeit in ihrem »sozialen, stets brüchigen Geworden-sein« (Wuttig 2020a: 115) betonen. Die Teilnehmer*innen registrieren kleinste Veränderungen ihrer Körperlichkeit als Reaktion auf die Situation der Aufführung, in der ›etwas Zeigen‹ vor allem als ›Sich-Zeigen‹ erfahren wird.

In Bezug auf die Gruppe der Teilnehmer*innen äußert eine andere: »Ich habe innerlich den Faden verloren ... also von außen haben die gesagt, dass sie eine ganz starke Beziehung in der Gruppe gefühlt haben. Aber für mich war das in dem Moment nicht so stark gefühlt«. Was sie metaphorisch als ›Faden verlieren‹ beschreibt, verbildlicht die Wahrnehmung einer leiblichen Verbundenheit innerhalb der Gruppe. So wird

das Selbst mit diesem Bild innerhalb eines ›Fadennetzes‹ imaginiert, das auch über räumliche Distanzen für die Beziehung zur Gruppe steht. In der Aufführungssituation reißt für die Teilnehmer*in diese Beziehung ab, sie ›verliert den Faden‹. Die Sprachwendung verweist alltagssprachlich auf den Verlust eines Sinnzusammenhangs bzw. darauf, dass jemand in einer Kommunikationssituation den ›roten Faden‹ verliert. Der ›rote Faden‹ kann hier als die zwischenleibliche Beziehung innerhalb der Gruppe ausgedeutet werden: Die Navigation durch Improvisationen vollzieht sich entsprechend in diesem Beziehungsgefüge. Die Sinnhaftigkeit der Improvisation entsteht als ein relationaler und offener Prozess durch die Bezogenheit und das In-Beziehung-stehen der Teilnehmer*innen, welche entlang der unterschiedlichen Praktiken als zentrale Sinn-dimensionen erscheinen. Das Sich-Bewegen kann in dieser Perspektive nur ent-individualisiert als soziale Praxis von Vielen erscheinen, wobei die Vielen als diskursiv-materiale Akteure stets situativ als Konstellationen zu klären wären. Was durch diese Aussagen besonders hervortritt, ist die Etablierung eines leiblichen Raums, der die Teilnehmer*innen in der Aufführung verbindet. Wie diese leibliche Beziehung als netzartige Räumlichkeit auch ein (Lern-)Feld in Bezug auf andere/s ist, wird in der nun folgenden Passage deutlich.

3.4.2.4 Dinge und Ding-Werden – Grenz(be)ziehungspraktiken im Umgang mit Dingen

Eine Phase der Diskussion nach der Aufführung dreht sich um Blicke. Eine Teilnehmer*in beschreibt, wie sie über Blicke »Verbindung herstellt«. In der Aufführungssituation habe sie dies jedoch nach einem kurzen Versuch, die Zuschauer*innen anzublicken, direkt wieder gelassen, weil sie sonst »rausgeflogen« wäre. Daraus entwickelte sich ein Austausch über Blicke und Blicken: »[D]as ist so ein bisschen so, wenn ich die nicht angucke, dann sehen sie mich auch nicht. Was passiert mit mir, wenn ich gucke? ... das ist wie ein Fluss, der dort hinfließt«. Für diese Teilnehmer*in bedeutet das ›Hinfließen‹ auch ein ›Rausfliegen‹; Sie ›fliegt‹ aus der Performer*innenrolle und scheinbar aus der räumlichen Gestalt der Gruppe, weil der Blickkontakt zu den Zuschauer*innen einen ›Fluss‹ auslöst. Die Frage, was mit ihr passiere, wenn sie ›gucke‹, verdeutlicht den Moment der fragenden Verunsicherung und die machtvolle Verbindung zu dem Gesehenen im Blick-Kontakt. ›Wenn ich die nicht angucke, sehen die mich auch nicht‹ markiert dabei eine paradoxe Strategie der Teilnehmer*in: einerseits scheint es, als könne sie dadurch, dass sie die Zuschauer*innen nicht ›anguckt‹, auch kontrollieren, was diese sehen bzw. dass diese sie eben nicht sehen. Andererseits findet dies innerhalb einer Aufführung statt, in der alle Teilnehmer*innen für die Zuschauer*innen kontinuierlich sichtbar sind. Es kann demnach in dieser Aussage nicht nur um das ›Gesehen-Werden‹ gehen, sondern um das, was passiert, wenn ›Blickkontakt‹ entsteht. Dann entsteht nämlich für die Teilnehmer*in ein Fluss zu den Zuschauer*innen, durch den sie mit dem Blickkontakt durch den Raum ›fließt‹. Zugleich scheint es, als realisiere sich im Blickkontakt, im An-Blicken und Ange-Blickt-Werden durch andere, eine zwingende Beziehung, die den Gruppen-Vollzug in einen Zwischenraum umgestalten kann. Der Blick ist damit ein Moment leiblicher Bewegung, durch die die Teilnehmer*in in einen Zwischenraum fließt, der die körperliche Distanz auflöst.

Eine andere entgegnet im Anschluss an diese Aussage sie erlebe das anders: »Ich kann dahin gucken ins Publikum und dann kann ich mich von dem wieder wegdröhren und ich ganz alleine bestimme, ob ich das Publikum eines Blickes würdige oder nicht. Also ich sehe da eine ganz starke Macht bei mir und ich mache das auch ganz bewusst so«. Im Gegensatz zu der vorherigen Aussage, beschreibt diese Teilnehmer*in eine ›Macht‹, durch die sie die Situation des Sehens und Gesehen-Werdens ›bestimmt‹. Sie dreht das Verhältnis um: Sie entscheidet, ob sie die Zuschauer*innen ›eines Blickes würdigt‹. Auch hier geht es darum, wie die Zuschauer*innen Teil der Aufführungssituation werden. In dieser Aussage suggeriert die Teilnehmer*in, dass sie das selbst bestimmt, indem sie ihre Bewegungen so ausführen kann, dass sie die Zuschauenden ›angucken‹ oder sich von ihnen ›wegdrehen‹ kann. Das, was in ihren Blickhorizont gerät, bestimmt sie also ›bewusst‹ mit – über Entscheidungen der Blickrichtung, in der Blickreichweite oder des Blickwinkels, über Körperwendungen. Auf die Frage, wie ihr Blick denn sei, erläutert sie: »Ich schaue die Menschen als Individuen an, aber sie sind für mich Objekte, sie sind für mich Teil des Raums«. Sie verobjektiviert die Zuschauer*innen zu materialen Bestandteilen des Raums und daran lassen sich zwei Aspekte herausarbeiten: einerseits der praktische Umgang mit den Bestandteilen des Raums, dass also die Improvisationspraxis sich stets auch in Beziehung zu ihrer materialen Umgebung steht. Andererseits stellt diese Aussage eine unterschiedliche Gewichtung von Ko-Akteuren heraus: objekthafte Raumteile affizieren sie in dieser Situation praktisch anders, als das in der anderen Aussage im Sinne eines zwingenden zwischenleiblichen Geschehens formuliert wurde. In der Situation waren praktische Bezüge sowohl auf Dinge (Ausstellungsobjekte, die räumlichen Materialitäten und auch das Publikum) als auch auf menschliche Teilnehmer*innen beobachtbar, jedoch lässt sich in den Aussagen eine Differenz aufzeigen, wie der eigenleibliche Bezug praktisch relevant wird – und wie dies scheinbar auch durch die Teilnehmer*innen bewusst gestaltet wird.

So beschreibt die Teilnehmer*in weiter, dass sie sogar mit ihrer Macht, das Publikum anzuschauen ohne dabei gesehen werden zu können ›spielt‹: Sie erzählt, wie sie sich so in und um die Skulpturen, sodass sie durch deren Öffnungen verdeckt hindurchschauen konnte. Die Skulpturen sind damit Teil und wie Verbündete ihres Blickregimes. Obwohl die Skulpturen unbeweglich an einen Ort im Raum gebunden sind, bezieht sich die Teilnehmer*in auf sie als Raumgebilde, die den Blickwechsel zwischen den Zuschauenden und ihr ermöglichen oder verunmöglichen. Während der Aufführung sind die Skulpturen als unbewegte Körper damit Teil der Gruppe der Aufführenden. In einigen Phasen der Aufführung fanden »Bewegungsdialoge« zwischen den hängenden oder stehenden Skulpturen statt, in denen der Bewegungsvollzug als Antwort auf visuelle, auditive oder leibliche Eindrücke entstand. Die Kanten, Zwischenräume und Formen der Skulpturen wurden in körperlichen Resonanzen aufgegriffen oder als eine ›Verlängerung‹ bzw. ›Verräumlichung‹ durch die Bewegungen der Körper in dem Raum materialisiert. So entstand für die Teilnehmer*innen eine »Spannung« zwischen den unbewegten Räumen der Skulpturen und den bewegten Räumen der Körper sowie ihrer Beziehungen untereinander.

Während zu Beginn der Probenzeit diese Dialoge vor allem durch die visuellen Eindrücke, durch das Anschauen der Skulpturen, entstanden und sich als eine Blickbeziehung beobachten ließen, entstand durch die längeren Aufenthalte in den

Ausstellungsräumen zunehmend eine Wahrnehmung für Körper-Skulptur-Raum-Konstellationen und die Möglichkeiten ihrer Konfiguration: Teilnehmer*innen schlossen die Augen während des Bewegens, sie wendeten sich von einer Skulptur körperlich ab, ohne den ›Dialog‹ zu unterbrechen – sie nutzen u.a. die Möglichkeit durch Körperzwischenräume oder durch andere (Objekt-)Körper hindurch zu schauen – oder stellten Beziehungen zwischen unterschiedlichen Skulpturen her: Dies geschah durch Raumwege oder die räumliche Orientierung von Bewegungsvollzügen wie auch durch die Interaktion mit anderen menschlichen Körpern, die dann auch wie (bewegte) Skulpturen erschienen, also wahrnehmend zu einem Raumgebilde gemacht wurden. Wohlgleich diese Interaktionen oft auf die Blickbeziehungen angewiesen blieben, gab es auch Momente, in denen Teilnehmer*innen anfingen zu horchen oder zu tasten. Diese kollektive und situative Wahrnehmung und Mitgestaltung des Raums kann als ein Lernprozess im Sinne des »listening« (vgl. Brandstetter 2013) gefasst werden. Das ›Zuhören‹ markiert dabei ein kollektives Aufmerksamkeits- und Bewegungsgeschehen im Vollzug, durch das sich eine kinästhetische, zwischenleibliche präsentierte Beziehung zwischen allen Situationsakteuren aufspannt – sowohl in Bewegung als auch in Nichtbewegung, als relationales Netz und responsives Geschehen.

Dabei können Wahrnehmungsvorgänge durch ihre Positioniertheit im ›Hier‹ kein vollständiges Wissen von den Dingen, die sich umgeben, herstellen. Durch Positionsveränderungen, durch synästhetische Prozesse, durch den Fluss der Wahrnehmung kann Wahrgenommenes erst als Konstruktionsleistung ›gegeben‹ sein. Nur durch die konstante, fließende Wahrnehmungsarbeit kann ein Objekt als existent angenommen werden, denn Wahrnehmungsprozesse sind an den Moment gebunden und notwendig unvollständig; Wahrnehmung bleibt und die Positionalität des Wahrnehmenden gebunden (vgl. Ahmed 2016: 36–41).⁷⁶ In diesem Sinne kann die sinnliche Begegnung mit den Körper-Räumen auch als ein kontinuierlicher leibkörperlicher Prozess des Um-Lernens im Umgang mit dem Ausstellungsraum gefasst werden. Denn als es in den Vorbereitungen um die Abstimmung von Körpern im Raum ging, wurden plötzlich Nähe- und Distanzverhältnisse über die Referenz auf Skulpturen bestimmt oder Zeiträume und Zeitpunkte über die Dauer von Körper-Skulptur-Interaktionen festgelegt. Die Orientierungsreferenzen wurden also dem Setting praktisch angepasst: Räumliche Distanzen wurden über Bewegungsvollzüge vermessen und Zeiten über Raumwege und Bewegungsabläufe getaktet.

Das Potential, dies nicht nur als leibkörperliche Konstellationen und Interaktionen begrifflich zu fassen, sondern gerade das Kräftefeld ›somatischer Resonanzen‹ (vgl. da-

⁷⁶ Ahmed arbeitet hier zudem heraus, dass Wahrgenommenes nie von allen Blickwinkeln zugleich wahrnehmbar ist, es ist gleichermaßen durch Abwesenheit und Nichtpräsenz geprägt. Hier macht Ahmed einen analytischen Sprung, der später wieder aufgegriffen wird: »What is reachable is determined precisely by orientations that we have already taken« (2006: 55). So sind die Orientierungen auch richtungsweisend – in ihnen zeigt sich die Geschichte und Schichtung von Erfahrungen, die bestimmt Objekte oder Phänomene überhaupt in den Horizont des Wahrnehmbaren rücken – sowohl gegenständliche Objekte als auch Identifikationen: »Orientations shape what bodies do, while bodies are shaped by orientations the already have, as effects of the work that must take place for a body to arrive where it does« (ebd.: 58).

zu auch Maurer/Täuber 2010) zwischen den situativen Ko-Akteueren, wird im Weiteren als Verflechtungsgeschehen diskutiert.

3.4.2.5 »Becoming entangled: Materiell-diskursive Re-Konfigurationen

Die Situationen des Zeigens und Zuschauens können in der Zusammenschau als materiell-leiblich-diskursive Verschränkungen konturiert werden: Nicht nur das (zwischen-)leibliche In-Beziehung-Sein mobilisiert die Improvisationspraxis, vielmehr markieren Zeigende und Zuschauende erstens provisorische und wechselnde Positionierungen im Vollzugsgeschehen, die als rekursiv-relationale Zeigepraktiken beobachtbar werden. Zweitens bilden sich in dieser Praktik materiell-diskursive Konfigurationen, die nur unzureichend über den Begriff der Zwischenleiblichkeit eingeholt werden können, wenn dieser nicht auch sozio-materielle Ordnungen einschließt. Wenngleich die beteiligten Akteure immer wieder die gleichen sind, entwickeln sich ihre Beziehungen performativ, d.h. erst im Vollzug des Aufeinandertreffens. Somit bilden die Wechsel der Perspektiven, wie sie hier durch den rekursiven Bezug auf andere/s eine Vervielfältigung von Wahrnehmungsmöglichkeiten auslösten, ein Moment, das biographisch-habituelle Eindeutigkeiten diskursiv-praktisch zu irritieren vermag. Was im Extremfall als ein »Rausfliegen« aus dem spürenden Bewegungsvollzug erlebt wurde, steht verallgemeinernd für orientierende, aber auch fragile Wahrnehmungsordnungen, durch die Sozialität ihren Sinn (aufrecht-)erhält.

Orientierung beruht nicht nur auf der leibkörperlichen Bewohnung von Raum, sondern ebenso auf einer »Politik der Örtlichkeit«, verstanden als Situiertheit in historisch-politischen Konstellationen, die das *Hier* in spezifischer Weise situieren.⁷⁷ Ausgehend von dieser orientierten und orientierenden Situiertheit, fragt Ahmed nach den Möglichkeiten von Um/Wendungen⁷⁸: »Space then becomes a question of ›turning‹, of directions taken, which not only allow things to appear, but also enable us to find our way through the world by situating ourselves in relation to such things« (ebd.: 6). So gelesen, entsteht Raum bzw. Orientierung im Raum durch Wendungen und Richtungen und das Navigieren durch Welt geschieht dadurch, dass sich Menschen in Bezug zu Dingen, Normen, Menschen situieren. Ahmed hebt hervor, wie in diesem Prozess der räumlichen Relationierung jede Impression mit dem, was davor war, verbunden ist in der Form einer »active ›re-collection«« (2010: 238). Die Selbigkeit eines Objekts (allgemein als etwas, das erscheint) umfasst also ein Spektrum von Abwesenheiten: Wenn etwas als dasselbe erscheint, dann nur durch die Leistung, die fehlenden Seiten der Ansicht, die Oberflächenstruktur, den bekannten Geruch o.ä. aktiv zu »versammeln«.

⁷⁷ Die »Politik der Örtlichkeit« kann als epistemisches Projekt in Anschluss an Donna Haraways »situiertes Wissen« (1991) zurückverfolgt werden, gleichermaßen aber auch auf Adrienne Rich, eine feministische Aktivistin, die beide fordern, den Ort, von dem aus gesprochen und gehandelt wird sichtbar zu machen, d.h. als Situiertheit innerhalb gesellschaftlicher Verhältnisse (vgl. Gutiérrez Rodríguez 1999: 243–248).

⁷⁸ Hier lassen sich unmittelbare Referenzen zu Althusserls »Interpellation« erkennen, wie sie maßgeblich auch durch Butler in ihrer Performativitätstheorie aufgegriffen worden sind. Anrufungen und Anerkennung stehen darin in einem Beziehungsverhältnis, vgl. dazu Saar 2013; Butler 2019[1991].

Was Ahmed zufolge in phänomenologischen Betrachtungen fehlt, ist, dass die Spektralität der Geschichte des Objekts in seiner situativen, unvollständigen Gegebenheit außen vorgelassen wird bzw. der Hintergrund (engl. *behind*; ebd.: 239). Das, was im Wahrnehmungshorizont erscheinen kann, sind also sedimentierte Geschichten (2006: 55f.), die ihre eigene Orientierungsmacht bilden. Sie zeigen auf, »how life gets directed in some ways rather than others, through the very requirement that we follow what is already given to us« (ebd.: 21). Soziale Ordnungen fungieren so auch als richtungsweisende Orientierungen, indem Zugehörigkeiten und Positionierungen be-deuten (engl. *affect*), was in den Horizont kommt; zugleich sind diese Zugehörigkeiten und Positionierungen selbst die Effekte von wiederholten Situationen bzw. Praktiken (vgl. Ahmed 2006: 23). Ahmed beschreibt dies über das Bild von Linien im Sinne von richtungsweisenden, vorgegebenen Wegen, die spezifische Weisen der Bewegung durch einen sozialen Raum vorgeben. Je mehr diesen Linien gefolgt wird, desto mehr erscheinen sie als ausgetretene, gangbare Wege. Übertragen auf Subjektivierungsprozesse, sind diese richtungsweisenden Linien als hegemoniale Ordnungen zu verstehen, die das Versprechen anerkennbarer Subjektivitäten geben. Ein Abweichen von den Linien bzw. Wegen bedeutet dann also auch ein Abweichen von hegemonialen Existenzweisen oder Subjektivitäten und die Gefahr des Ausschlusses oder der Sanktionierung. Ahmeds Leistung ist die Öffnung von Denkräumen durch die sprachliche Ambiguität und metaphorische Plastizität ihres Schreibens. Gerade dies erlaubt die enge Verzahnung von subjektivierungstheoretischen und phänomenologischen Überlegungen; ihre queer-phänomenologischen Ausführungen markieren eine kritische Intervention in phänomenologische Denktraditionen, deren Denkvoraussetzungen sie ebenso analysiert. Am Beispiel des Hintergrunds bringt sie so nicht nur die Positionalität bzw. Horizontalität von Wahrnehmung in den Blick wie auch die Temporalität. Sie widmet sich dadurch nicht nur Wahrnehmungsprozessen als Vollzugsmoment, sondern befragt die Bedingungen leib-körperlicher Responsivität, durch die etwas erst in das Feld des Wahrnehmbaren ›ankommen‹ kann: »[A] background is what explains the conditions of emergence or arrival or something as the thing it appears to be in the present« (ebd.: 38).⁷⁹

Werden diese Idee auf Momente wie das ›Rausfliegen‹ angewendet, dann sensibilisieren diese Irritationsmomente, die sich im Vollzug ereignen für Verlust-Momente, um aufzuzeigen, »how orientations are organized rather than casual, how they shape what becomes a socially as well as bodily given« (ebd.: 23). Was sind dann Momenten des Verlusts, Momente der Desorientierung? Ahmed argumentiert, dass diese Momen te ebenso einen Einfluss auf die Orientierungen von Körpern und Räumen haben, dass Desorientierung *andere* ›Richtungen‹ eröffnen kann. Re-Orientierungen sind in dieser Perspektive keine Rückkehr, sondern ein Wendepunkt, von dem aus sich eine neue Perspektive auftut und damit auch andere(s) in den Wahrnehmungshorizont rückt – wie es beispielsweise in dem Spiel mit Blickordnungen ersichtlich wurde.

79 Hier betrachtet sie aus feministischer Perspektive auch die phänomenologische Denktradition, deren männlicher Fokus bspw. die Carearbeit ausblendet und diese unsichtbar bleibt bzw. diese eben nicht Teil philosophischer Überlegungen wird: »[S]ome things are relegated to the background in order to sustain a certain direction« (ebd.: 31).

Obwohl die Welt Ahmed zufolge durch hegemoniale Orientierungen und Richtungsweisungen geformt wird, die sich als »Gewohntes« bzw. Normalität der Frage nach ihrer Genese entziehen, gibt es immer wieder Brüche, durch die Orientierungen irritiert, in Frage gestellt oder überworfen werden können. Soziale Ordnungen als »Näheverhältnisse« zu betrachten, verweist darauf, wie die Nähe und Vertrautheit (als inkorporiertes Wissen) den Blick auf ihre Orientierungsmacht verstellt. Momente der Desorientierung sind dann Momente, in denen diese Vertrautheit verloren geht, in denen eine bekannte Perspektive verloren geht – in dieser Präsenz des Verlusts oder der Performativität des Scheiterns sich zu orientieren, verortet Ahmed andere »ways of making sense« (2006: 171), also andere Weisen Sinn zu konstruieren. Bezogen auf die beschriebene Situation: Andere Blickwinkel auf die materialen und menschlichen Ko-Akteure und die Re-Konfiguration sozialer Beziehungen.

Die Analyse propriozeptiver und kinästhetischer Prozesse in diskursiv-materialen Konstellationen kann durch Ahmeds Aufmerksamkeit auf deren »Hintergründe« insoweit angereichert werden, als dass sie immer wieder fragt, wodurch sich (hegemoniale) Orientierungen bilden. In Anlehnung an ihre transversale Bewegung durch »richtungsweisende Orientierungsangebote kommt auch in den Blick, »how the bodily, the spatial, and the social are entangled« (ebd.: 181, Herv.i.O.).

Ahmed widmet sich diesen Momenten der Desorientierung ausgiebig. Ich lege sie in dieser Hinsicht so aus, dass die menschlichen Körper als »matter« in ihrer Einlassung in die Welt, die sie umgibt, hervorgebracht und geprägt werden – man könnte sagen, eingespurt. Und dies schließt gerade auch Abwesenheiten mit ein, die durch ihre Abwesenheit im Horizont des Möglichen den Kontakt trotzdem beeinflussen – und zwar durch einen Bezug auf das imaginierte Andere, das als (idealisierte oder normative) Vorstellung Kraft hat, zu affizieren.

Durch diese Perspektive lässt sich in die beobachtete Improvisationspraxis auch noch eine zweite Analyseebene einziehen, die die Praktiken des Improvisierens innerhalb gesellschaftlicher Ordnungen kontextualisiert. Die hier diskutierten Auszüge aus dem Material, können dann nicht nur exemplarisch als »doing improvisation« gelesen werden, sondern verweisen auf Selbstbildungsprozesse, die in der leibkörperlichen Existenz zusammenlaufen: Die Vielschichtigkeit von Relationen und Selbstverhältnissen, die sich durch das Material rekonstruieren lassen, weisen Wahrnehmen als Knotenpunkt aus, in dem biographische und sozio-historische Bedingungen diskursive und materielle Bezüge präfigurieren. Zugleich zeigt sich der Wahrnehmungsvollzug als ein differenzierendes und responsives Geschehen, dem ein altäritäres Moment inne liegt. Die Verwiesenheit auf Andere/s verdeutlicht nicht nur leibliche Responsivität, sondern heißt eine leibliche Situiertheit im Sinne einer Verflechtung von LeibKörper, Diskurs und Praxis (vgl. Schulz 2013; Wehrle 2016).

Diese Verwiesenheits möchte ich als (körper-)politische Dimension des Improvisierens konturieren. Die Relationalität und Verwiesenheit umfasst dabei nicht nur die »wechselseitige Affizierung [...] von Lebewesen, sondern von und mit Umwelten und Dingen« (Lorey 2017b: 117). Dies wird im Konzept des »_Mit_« durch den Zwischenraum deutlich:

»Dieses *Zwischen* verknüpft für Arendt das Performative mit dem Politischen. Es basiert auf der Präsenz der Anderen, nicht als passiver Beobachter_innen; vielmehr entsteht ein Raum *zwischen* denjenigen, die aktiv handeln, ein Raum, der Sozialität und das Politische erscheinen lässt. Es ist nicht möglich, den Erscheinungsraum zu betreten. Er konstituiert sich erst durch das Handeln zwischen jenen, die partizipieren, und ist nicht an einen festen Ort gebunden. Das Interagieren lässt den politischen Ort zuallererst entstehen« (ebd.: 114, Herv.i.O.).

Loreys Konzeption umkreist »die Praxis der Verbundenheit mit anderen« (ebd.: 117). Wenn das Zwischen als ein *Mit*_gedacht werde, das sie als »eine immerfort im Werden begriffene Existenzweise« (ebd.) versteht, dann konstituiert sich dieses *Mit*_ als grundlegende Relationalität und nicht erst in einer Öffentlichkeit.⁸⁰ Lorey betrachtet in ihrem Konzept des Präsentischen (vgl. 2017a) das » gegenseitige Werden« im Sinne einer »andauernde[n] Entfaltung affektiver Verbindungen« (2017b: 121)⁸¹; im Präsentischen ereigne sich »die Gleichzeitigkeit von Bruch, als Unterbrechung des Bisherigen, und Bresche, als Eröffnung eines Möglichkeitsraums« (ebd.). Das Moment des Präsentischen verlagert politisches Handeln in die Praxis der Versammlung selbst und in Praktiken, die von wechselseitiger Verbundenheit ausgehen. Das *Mit*_ ist dabei eine spezifische Konnektivität, die Differenzen nicht eingemeindet, sondern als Mehrstimmigkeit konstitutiv für sich in Anspruch nimmt. Übertragen auf die Improvisationspraxis und in Reflexion der Berührungspraktiken wie auch der Zeigen/Zuschauen-Praktiken, eröffnet sich durch den Einbezug von Ahmeds und Loreys Argumentationen in dem *Mit*_ und in Auseinandersetzung mit Des/Orientierungen die kollektive Bewegungs-praxis auch als ein politischer Raum.

Der Umgang mit diesen Brüchen wird im Folgenden weiter betrachtet, denn Momente des Abbrechens und Aufhörens markieren spezifische und kennzeichnende Praktiken innerhalb der Improvisationspraxis.

3.4.3 Abbrechen und Aufhören

»Ich komm' da nicht rein« – diese Aussage einer Teilnehmer*in steht exemplarisch für viele Situationen, in denen Aufgabenstellungen ›nicht klappen‹, in denen jemand ›aussteigt‹ oder ›Fragen stellt‹, weil etwas nicht ›klar‹ ist. Die Beispiele sind so vielzählig wie vielfältig: das ausschlaggebende Moment für die Analyse liegt darin, dass die ange-deuteten Momente als Irritationsmomente und auch Momente des Scheiterns wahr-genommen werden (können), die Praxis des Improvisierens diese Praktiken jedoch gleichwertig miteinschließt, sogar durch sie konstituiert ist. Dies soll im Folgenden entlang exemplarischer Situationen aus dem Material näher analysiert werden.

80 Hier argumentiert Lorey in Anlehnung an Butlers Texte zu Platzbesetzungen im öffentlichen Raum und der Weiterentwicklung ihrer Subjekttheorie zu einer Theorie politischen Handelns. Darin rückt sie »Vulnerabilität« in ihr Zentrum (vgl. Butler 2016: 163–200, vgl. auch Lorey 2017b: 118) und entwickelt eine Ontologie der Relationalität, in der sie menschliche Körper über ihre Verletzbarkeit und Prekarität konzipiert.

81 Lorey bezieht sich hier auch und insbesondere auf Bewegungen, die sich gegen Prekarisierung wenden und Demokratie selbst als Sorge-Praxis verstehen.

Die Gruppe arbeitet mit der Vorstellung von Flüssigkeit im Körper. Die Teilnehmer*innen liegen auf dem Bogen und bewegen sich mit diesem Vorstellungsbild. Anfangs liegen alle still am Boden, ich liege auch am Boden, stelle mir meinen Körper als Flüssigkeit vor. Die Bilder und Assoziationen, die ich mit Wasser verbinde, gehen in ein Körpergefühl über. Ich stelle laut Fragen in den Raum während dieser Bewegungsphase, sodass die Teilnehmer*innen ihre Assoziationen zu Flüssigkeit für sich präzisieren und dazu ein Körpergefühl entwickeln. [...] Im Bewegen fällt mir eine Teilnehmer*in auf, weil sie ständig in den Raum und zu den anderen Teilnehmer*innen schaut. Sie befindet sich relativ nah zu einer Wand, ihre Bewegungen wirken verhalten, sie bricht immer wieder ab und schaut mehr und mehr einfach zu. Kurz danach endet die Phase und es entsteht eine kurze Pause. Einige gehen auf Toilette, andere gehen an den Rand des Raums und nehmen sich ihr Getränk, es entsteht ein Gespräch am Durchbruch in den anderen Raum. Die Teilnehmer*in steht in der Gruppe und wendet sich mir zu: »Ich spür da nichts. [...] Ich sehe die anderen so was machen und frage mich, was tun die da?« [...].

Diese Aussage verweist einmal mehr darauf, dass »Spüren« ein Referenzpunkt der individuellen und auch kollektiven Improvisationspraxis ist – das »Spüren« bezeichnet eine »Spürfähigkeit« und steht gewissermaßen für ein Gelingen. Spüren wird in der Improvisationspraxis eingeübt und kultiviert. Die Arbeit mit Vorstellungsbildern ist ein wiederkehrendes Vermittlungsangebot, um spezifische Körperbilder und Bewegungsimpulse zu generieren.⁸² Die sprachlich oder bildlich evozierten Vorstellungen können als Affordanzen verstanden werden, weil sie als irritierend, inspirierend oder herausfordernd beschrieben werden, in jedem Fall aber ein »Ins-Verhältnis-setzen« einfordern und damit auf ein Zusammenspiel verweisen. Die Arbeit mit Vorstellungsbildern fungiert als ein Zugang, um Prozesse des Improvisierens zu initiieren (vgl. Klinge 2004; Stern 2019). Wohlgleich die Bewegungsprozesse explorativ angelegt sind, also nicht auf eine spezifische Bewegungsgestalt zielen, gibt es dennoch individuelle und kollektive normative Ordnungen, die zwischen Ge- und Misslingen unterscheiden bzw. auch spezifische Ästhetiken anstreben: in individuellen explorativen Phasen als auch in Prozessen mit mehreren Beteiligten zeigen sich im praktischen Tun sowie in den Äußerungen (ästhetische) Präferenzen und Prägungen, die auch gruppenspezifisch ausgeprägt werden. Analytisch kann dies über »Orientierungen« näher betrachtet werden, insofern diese als habituell-leibliche Orientierung »zur Welt« auch sinnliche Wahrnehmung, leib-körperliche Begegnungen und Ausdrücke oder auch Grenz(überschreitung)en normativ (ein)ordnen.

In dieser Perspektive erscheint das leiblich-habituelle »In-der-Welt-sein« als ein »perspektivische[r] Standpunkt der Subjektivität« (Orlikowski 2019: 134). Das perspektivische Erleben zeigt sich in sozialen Praktiken als ein körperlicher Ausdruck, der durch Normen und Ordnungen dieser Umwelt konstitutiv mitbestimmt ist. Phänomenologisch gesprochen sind Wahrnehmen und Empfinden sozial eingebunden: »Es ist

82 Für eine kritische Betrachtung der begrifflichen Referenzsysteme in Tanzvermittlungs- und Ausbildungsprozessen, vgl. Hardt 2016. Sie arbeitet diese als Episteme des Wissens und Forschens aus praxeologischer Perspektive heraus. Für eine Analyse von Begriffsfindung und –reflexion, vgl. Kleinschmidt 2018: 223-253.

unsere natürliche Haltung, nicht unsere eigenen Empfindungen zu empfinden und nicht unsere eigenen Freuden uns zu eigen zu machen, sondern nach den Gefühlskategorien unserer Umwelt zu leben« (Merleau-Ponty 1966: 433). Diese Eingebundenheit kann auch als ›implizite Normativität‹ von Erfahrungen ausgedeutet werden, »die sich in wiederholten Interaktionen mit der Umwelt, Wahrnehmungen und Bewegungsabläufen (Praktiken) generiert« (Wehrle 2016: 238, Herv.i.O.). Dies zeigt ihre historische Relationalität und Kontingenz auf und verknüpft phänomenologische Perspektiven mit diskurstheoretischen. Der Prozesscharakter der Wiederholung konstituiert und festigt Praktiken andererseits durch die Notwendigkeit einer (An-)Erkennbarkeit, sodass der Ähnlichkeit oder Identifizierbarkeit zugleich ein ›Ausgeschlossenes‹, ›Inakzeptables‹ inhärent ist. Soziale Praktiken generieren, verstetigen und transformieren sich zugleich – so die diskurstheoretische Perspektive – entlang sozialer Ordnungen, die sich durch ein, mit Butler gesprochen, ›Außen‹ konstituieren, durch welches bestimmte Aussagen ungehört bleiben (müssen), Erfahrungen nicht anerkannt werden (können) und der Bereich intelligibler Subjekte gebildet wird. In diesem Sinne ist Praxis – als eine diskursiv-materielle, leib-körperlich erfahrene und subjektivierende Vollzugswirklichkeit – normativ orientierend wie auch orientiert (Ahmed). Mit Bezug auf involvierte menschliche Körper heißt das, dass ein leibliches Subjekt »durch wiederholte Tätigkeiten und Interaktionen, konkrete Normen in Form von Habitualitäten generiert. Hier fungiert das erfahrende Subjekt als leistend, sinnbildend, selektiv: also Normen setzend.« (ebd.: 242). Wehrle argumentiert, dass erfahrende Subjekte ein leibliches Gedächtnis ausbilden, das eine »kulturelle und biologische Genealogie« (ebd.: 243) und »Erfahrungsgeschichte« (ebd.) umfasst. Damit ist Wahrnehmung stets selektiv – nicht nur in der Art, wie wahrgenommen wird, sondern auch was im leiblichen Horizont wahrnehmbar werden kann. Habitualität und Sedimentierung sind in kulturelle Umbez. Mitwelten eingebettet, in denen sich das sinnlich-leiblich-somatische Sensorium von Wahrnehmung im Sinne einer »sensuelle(n) Normativität« (ebd.: 244) ausbildet. Denn »[d]as leiblich situierte Subjekt wird in eine intersubjektive und geschichtliche Welt hineingeboren. Diese ist als Vorgeschichte Tel des habituellen Leibes« (ebd.: 245).

Diese Situiertheit kann diskurstheoretisch als Prozess der Normalisierung beschrieben werden, durch die sich Relationen von Macht durch Techniken, Praktiken und Institutionen im und als Körper materialisieren. In dieser genealogischen Untersuchung der Normalität ist (subjektive) Erfahrung von Normen und Diskurssystemen durchzogen (vgl. ebd: 247-252) und kann als »eine Form von kritischer Historisierung« (Saar 2009: 249) befragt werden.⁸³ Erfahrung und Diskurs, so Wehrles Argumentation, sind Ausgangspunkt und Wirkungsbereich:

83 Saar stellt drei Elemente genealogischer Historisierungen – ausgehend von Nietzsche und Foucault – heraus: erstens, setzen sie eine bestimmte These über die Historizität und Variabilität des Selbst voraus, zweitens, verfügen sie über eine These über das konstitutive Verhältnis zwischen Subjektivität und Macht, drittens, wird dies in einer spezifischen narrativen Form dargestellt (vgl. 2009: 251). Durch Genealogien in ihrer Gerichtetetheit könnten, so folgert Saar, »eine Überprüfung von Selbstverständnissen und Selbstverhältnissen auf ihrer Vereinbarkeit mit einem Wissen über die Verwobenheit des eigenen Selbst mit einer Geschichte von Machtwirkungen« (ebd.: 253) – »sie zwingen, anders zu sehen« (ebd.: 256), vgl. dazu auch Spahn/Will (i.E.).

»Normen sind nur deshalb so mächtig, wirksam, langlebig und verbergen nur deshalb ihre geschichtliche Relativität und Entstehung so effektiv, weil sie Teil unserer Erfahrung sind: Nicht nur in der Weise, wie wir uns selbst und andere als Körper wahrnehmen; sondern sie sind auch Teil unseres operativen Leibseins, sie formen, wie wir uns bewegen, was uns auffällt, was wir wollen und fühlen« (2016: 252).

So kann in dieser Verschränkung normalisierter und machtformiger Selbstverhältnisse mit habitualisierten leiblichen Erfahrungen das Spüren, Wollen und Affiziert-Sein analytisch zugänglich werden – und dies, so möchte ich hier herausstellen, zeigt sich insbesondere auch in Momenten des Abbrechens und Aufhörens in der Improvisationspraxis als Bruch- und Nahtstelle. Was individuell als Scheitern wahrgenommen wird, verweist zunächst auf diese leibliche Normativität von Erfahrung, die sich über (auch kollektive) Erfahrungsgeschichten über die Zeit bildet. Gerade Erfahrungen von Unstimmigkeit, Scheitern oder Abweichung legen diese normalisierten Erfahrungsordnungen offen. Diese leibliche Erfahrung verfügt somit über das kritische Potential, sich Normalität als vermittelte und contingente zu vergegenwärtigen. Mit Ahmed wären diese Momente der Desorientierung Ausgangspunkt, um Orientierungen zu bemerken und die Möglichkeit der Re-orientierung wahrzunehmen.

»Trotzdem hat natürlich das individuelle Aufhören – das persönliche Scheitern, der Ausstieg aus der Praxis der anderen, die ›kleine Weigerung‹ im Unterschied zur großen – eine phänomenologische Relevanz auch dann noch, wenn man sich die moralischen und politischen Bedeutungen egal sein lässt. Ein paar Jahrzehnte lang hat man gerne bei jeder Gelegenheit von ›Widerstand‹ geredet, aber das muss man gar nicht. Die Praxisphilosophie hat eigentlich, solange sie nicht ausnahmsweise von Widerstandspraktiken redet, keine Verwendung für den Widerstandsbegriff, jedenfalls nicht im emphatischen Sinne. Wenn die Praxis im Mittelpunkt steht, ist der Widerstand sinnvollerweise nicht mehr etwas, das ausgeübt wird, sondern allenfalls etwas, das aleatorisch als Hindernis oder als Entwicklungsanreiz auftritt. Wo es Praxis gibt, gibt es zwar Widerstand, aber nur als Störung, nicht als Synonym einer künftigen Erlösung. Bleiben wir also, sofern wir Phänomenologen sind, ruhig beim Begriff ›Aufhören‹, der sich nicht so leicht normativ aufladen lässt« (Richter 2015: 241).

In dem beschriebenen Beispiel wird so die Orientierung am Spüren deutlich und zugleich offenbart die Frage »Was tun die da?« das selbstverständliche und angestrebte Spüren-Können als solches, macht es zum Gegenstand. Nicht das ›Flüssigkeit-spüren‹ wird hier befragt, sondern das Spüren als Ausgangspunkt von Bewegungen. In der Beispielsituation mündete das Aufhören und die Frage in einen Austausch, wie die Einzelnen die Aufgabe für sich ›gelöst‹ hatten. In dem Austausch wurde deutlich, dass die einzelnen das Vorstellungsbild nicht ›einfach spüren‹, ›[v]ielmehr bedarf es einer aktiven Suche nach assoziativen Anschlüssen, damit ein Vorstellungsbild zu einer resonanz-basierten Referenz für die Körperarbeit werden kann‹ (Stern 2019: 77). Resonanzen stehen dabei für biographisch oder (tanz-)kulturell habitualisierte, diskursive und leibliche Bedeutungszusammenhänge, die mit ›ästhetischen Vorstellungen, Qualitäten, Gefühlen und Wertungen verknüpft sind‹ (ebd.) und *situativ* im Sinne eines praktischen Sinnes (Bourdieu) zum Einsatz kommen. Dabei sind die Situationen komplexe Konstellatio-

nen, in die die Einzelne gestellt ist, die zwar nicht unbekannt sind, sich jedoch in dem Moment als emergente Prozesse relational entfalten: Ko-Akteure sind z.B. die aktuelle Raumposition, der körperliche (Gesundheits-)Zustand, ein Vorstellungsbild, die Raumtemperatur, die anderen Teilnehmer*innen, ggf. Musik, vorhergehende Aufgaben oder Interaktionen etc.

Die beschriebene Situation stellt ein Beispiel von vielen dar, denn die gestellten Aufgaben oder durch die Gruppe gewünschten Themen, lösen immer sehr unterschiedliche Resonanzen aus. Diese werden in ihrer Diversität durch die Teilnehmer*innen entsprechend ihrer *Spürsinnigkeit* adressiert und diskutiert – und so werden auch die Momente, in denen eine »aussteigt« oder »aufhört« zum Teil des Prozesses. In dem beschriebenen Fall war das Aufhören der Teilnehmer*in, die ihr Nicht-Spüren im Anschluss thematisierte, ein Auslöser die Bilder, Assoziationen, Körperempfindungen, Bewegungsqualitäten genauer zu analysieren und auch die begleitenden Anregungen während des Bewegens zu befragen. In diesem Sinne löste dieser individuell als »Scheitern« empfundene Prozess, in dem die Teilnehmer*in das Gefühl hatte, die einzige zu sein, der das »Wasser-Werden« bzw. »fließen« nicht gelingt, einen kollektiven Moment des Aufhörens aus. Die Situation zeigt also weniger ein singuläres Ereignis an, als vielmehr die Regel, dass Unstimmigkeiten entstehen und es zu einem Bruch kommt. Folglich können diese Momente des Abbrechens und Aufhörens eher als eine Praktik des Feedbacks gelesen werden, welche die Praxis des Improvisierens konstitutiv mitgestalten.⁸⁴ Praxeologisch betrachtet erscheint Feedback als »ein Gefüge unterschiedlicher Codes und Wissensformen« (Kleinschmidt 2019: 155), das durch ein hohes Maß an Komplexität geprägt ist. Kleinschmidt hebt hervor, dass gerade diese Komplexität »möglicherweise Uneindeutigkeiten birgt, die von einzelnen Teilnehmenden besetzt werden können« (ebd.). Sie betrachtet auch hierarchisch organisierte Vermittlungsprozesse, in denen sich Teilnehmer*innen zum Teil »kritisch« zu den Aufgabenstellungen positionieren. In der beobachteten Praxis, in der ich mich als Leiterin ebenso in dieser Position befinde, ist die Reaktion der Teilnehmer*in – und sind jegliche Unterbrechungen dieser Art – auch als Feedback zu lesen, welches mal mehr an die Leiterin gerichtet ist, mal mehr den individuellen Umgang mit einer Aufgabenstellung oder den kollektiven Prozess zum Gegenstand (des Reflektierens, vgl. das folgende Kap.) macht. Aufhören und Abbrechen als Praktik zu rahmen, ermöglicht, diese Situationen als *routinisierte* Konstellation unterschiedlicher Akteure zu fassen und weniger ihre Singularität bzw. die individuelle Dringlichkeit oder Relevanz. Diese Situationen verweisen damit über sich hinaus auf Momente der Improvisationspraxis, die als »ein praktisches Aneignen und

84 Für eine Einführung zu Feedback aus praxeologischer Perspektive, vgl. Hardt/Stern 2019, die insbesondere das Desiderat herausarbeiten »Bezüge zur körperlichen und sozialen Verfasstheit und Grundierung von Interaktionen und Formen der Welterschließung« (2019: 15) zu inkludieren sowie Feedback als »doing feedback« (ebd.: 10) im Sinne eines performativen Zusammenspiels (vgl. Hardt 2019: 34f.) zu konturieren, in dem die materiell-körperlichen Konstellationen scharfgestellt werden.

Umformen von Arbeitsweisen und Bedingungen«⁸⁵ (Kleinschmidt 2019: 152) ausgedeutet werden können – sowohl auf individueller Ebene als auch als kollektiver Prozess.⁸⁶

Ein zweites Beispiel kann das noch einmal veranschaulichen, indem die »körperlich-materiellen Zusammenspiele« (Hardt 2019: 34f.) in ihrer Performativität und auch transsituativen Logik aufgezeigt werden:

Die zehn Teilnehmer*innen stehen in der Mitte des Raums als »Schwarm« eng als kreisförmiges Gebilde aus Körpern zusammen, jedoch so, dass sich die Körper nicht oder allenfalls über die Kleidung berühren. Alle haben ihren Körper in die gleiche Richtung ausgerichtet, auch der Blick geht in diese Richtung. Die zuvorderst Stehende hebt ihren rechten Arm in einem großen Bogen und streckt ihn zur Decke, dabei geht sie langsam geradeaus auf eine Wand zu. Die hinter ihr Stehenden folgen ihren Schritten und heben nach und nach leicht zeitverzögert auch ihre rechten Arme, dabei versuchen alle der vorderen Person in ihren Bewegungen zu folgen. Manche recken sich, um sie besser zu sehen, manche folgen ihren unmittelbaren Nachbar*innen. Kurz vor der Wand geht die Vordere in eine Kurve und wendet den Oberkörper, sodass dadurch eine andere ›vorne‹ steht. Diese blickt erst zweimal zu der führenden Person und nach links, um sich ihrer ›Rolle‹ zu vergewissern. Sie bleibt stehen, streckt den linken Arm über vorne zur Decke und wischt mit den beiden Händen durch die Luft. Sie tut das relativ schnell und geht dann abwechselnd und die Handbewegungen aufgreifend von links nach rechts pendelnd vorwärts. Die anderen im Schwarm stoßen bei dieser Bewegung teils aneinander, können dem Rhythmus nicht folgen, manche versuchen weiterhin über ihre Vorderfrauen* hinweg zu schauen, um die Vordere zu sehen und nachzumachen. Im Verlauf wird auffällig, dass der Schwarm, vor lauter Anstrengung Bewegungen exakt nachzumachen, immer wieder stoppt: Köpfe gereckt werden und Zusammenstöße mit Nachbarinnen passieren oder die ›Übergabe‹ von einer zur anderen klappt nicht reibungslos und der Schwarm folgt zum Teil zwei Personen, bis dies irritiert bemerkt, durch Lachen kommentiert wird oder sprachliche Anweisungen oder Kommentare fallen. Immer wieder lösen sich Einzelne aus dem Schwarm, bewegen sich in Abstand zu dem Körpervulk.[...] Der Schwarm löst sich fast in lose verteilte Körper auf, weil sich mehrere aus dem Schwarm herausbewegen – und weil die Übergänge nicht klappen, oder jemand so schnelle Bewegungen macht, dass die anderen nicht folgen können: Zwei Teilnehmer*innen haben sich aus dem Schwarm herausgelöst und sitzen am Rand. An einem Punkt, an dem sich der Schwarm wieder fast auflöst und sich Blicke auf mich wenden, kommt es zu einem Bruch: »Es klappt nicht«, sagt eine, »ich bin ausgestiegen«; »Die Bewegungen sind viel zu schnell«; »Wir finden nicht zusammen...« [...] – einige melden sich zu Wort, einige setzen sich an die Heizung am Rand des Raums und hören zu. Die Unterbrechung wird zur Analyse. Ich frage, was es braucht, um sich als Schwarm zu bewegen. Die Teilnehmer*innen sagen »zuhören«, »anders sehen«, »es ist nicht wichtig exakt nachzumachen, sondern die Energie zu verstehen« [...] »Ich würde das jetzt gerade nochmal machen«, sagt eine

85 Kleinschmidt bezieht sich hier auf Husemanns praxeologischen Kritikbegriff (vgl. Husemann 2009 in Kleinschmidt 2019: 152; 2018: Kap. 3.5).

86 Dies differenzieren Hardt und Stern noch aus, indem sie »doing feedback« in Bezug zu wissens-theoretischen, sozialen und ökonomischen Bedingungen setzen.

und andere stimmen ein. Ein neuer Schwarm entsteht aus dem Austauschkreis, zwei bleiben am Rand sitzen und wollen zuschauen.

Der neue Schwarm bildet sich: die Teilnehmer*innen stellen sich nicht mehr ganz eng umeinander; kurzes Aushandeln und eine geht mit einem Schritt nach ›Vorne‹ [...] die führende Person geht mit langsamem Schritten in einer Kurve quer durch den Raum, den Blick auf die Fenster gerichtet, sie hebt die Hände hoch über den Kopf und macht schnelle kleine Fingerbewegungen. Von außen betrachtet entsteht ein ›Flirren‹, alle bewegen die Hände und Finger unterschiedlich; es ist eher eine verteilte Bewegungsdynamik. Zwei lösen sich aus dem Schwarm und bewegen sich als Duo, sie drehen sich zu dem großen Schwarm und ›spiegeln‹ die Bewegungen im Aufeinanderzugehen. Als sich die zwei Gruppen begegnen, wenden sich die zwei um und der Schwarm schmilzt wieder zusammen. Durch eine kleine Wendung im Oberkörper steht eine andere nun vorne und rennt mit angewinkelten Armen quer durch den Raum zu den Lautsprechern; der Schwarm zieht sich auseinander und alle rennen nach und nach bis sich der Schwarm wie ein Gummiband wieder zusammengezogen hat. Die Vordere steht am Rand des Raums kreuzt ihre Arme über den Lautsprecher und legt den Kopf darauf ab, alle anderen legen ihre Arme auf eine andere Person und legen sich auf ihr ab [...].

Die Situation könnte auf viele Aspekte hin analysiert werden, insbesondere auf die scheinbare Notwendigkeit des sprachlichen Austauschs; an dieser Stelle soll jedoch der Moment der Unterbrechung Betrachtung finden. Es kommt zur Unterbrechung des kollektiven Bewegungsvollzugs, weil der Schwarm nicht ›funktioniert‹ bzw. dies so empfunden wird – was sich an den Blicken, den Austeiger*innen und den verbalen Anweisungen offenbar wird. Die Aufgabe, sich als Schwarm zu bewegen, stellt eine Herausforderung dar, weil sich die Gruppe als räumliche, sich stetig verändernde Gestalt bewegt. Es gibt zwar einige ›Regeln‹, die bekannt sind, wie z.B. der Richtungswechsel auch ein neues Vorne mit einer neuen Bewegungsanführenden bedeutet, der Schwarm zeigt sich dennoch als praktische Herausforderung, an der die Teilnehmer*innen die Lust verlieren, weil eine Abstimmung im Bewegungsvollzug allein nicht gelingt. Erst das ›Scheitern‹ des Schwärms durch sein Zerfallen und auch dadurch, dass einige Teilnehmer*innen durch ihr Aussteigen anzeigen, dass sie in dem Moment nicht mitmachen wollen oder können, löst eine reflexive Bearbeitung der Aufgabenstellung aus. Weder das eine noch das andere muss als Scheitern gewertet werden: so ist ›am Rand sitzen und zuschauen‹ nichts Ungewöhnliches in den Improvisationsstunden wie auch die Verteilung von Körpern im Raum ›schwarmhafte‹ Verbindungen aufrecht erhalten kann; In der beschriebenen Situation war die Unterbrechung des Schwärms jedoch ein notwendiger Schritt, durch den die Teilnehmer*innen für sich die Aufgabe kollektiv diskutierten, um sich danach sensibilisiert derselben Aufgabe noch einmal zu widmen.

Was war also das Problem in der Situation, die zum Abbrechen führte? Wohl nicht nur eines, sondern vielmehr das Aufeinanderprallen von Vorstellungen, die die Aufgabenstellung suggerierte, erinnerten Erfahrungen als vergangenen Kontexten und Situationen, physische Herausforderungen Bewegungen als Schwarmteil ›richtig‹ auszuführen etc. Trotzdem muss das Abbrechen nicht als Bruch in der Improvisationspraxis betrachtet werden, sondern als ein Teil, in dem sich die ›Orientierungen‹ der Teilneh-

mer*innen im Vollzug als teleo-affektives Engagement in ihrer Differenz zeigen. Die Vielheit an biographisch und Praxis-geprägten Referenzrahmen ermöglicht mithin eine Vielperspektivität auf die Schwarmsituation, die erst dadurch und kollektiv als Moment des Lernens aufgegriffen wird.

Es gäbe viele andere Beispiele des Abbrechens, die hier ebenso analysiert werden könnten: wenn beispielsweise beim Schulter-an-Schulter-Gehen einer Person die Kraft ausgeht oder wenn eine Teilnehmer*in die andere immer wieder in den Bewegungsfluss der anderen interveniert, um ›Bewegungslösungen‹ herauszufordern, wenn eine Bewegung im Kontakt Schmerzen auslöst oder im Drehen Schwindel entsteht und sich jemand aus dem Prozess rauszieht; genauso in mimetischen Bewegungslernprozessen im Wechsel von kurzen, unterbrochenen Bewegungssequenzen, um wieder und wieder nachvollziehend einzusetzen. Es gibt auch Momente des Abbrechens, wenn die Musik abrupt endet und alle meinen, dass dies das Zeichen war aufzuhören, ebenso abrupt in ihrer Bewegung stoppen und hochschauen, wenn Fragen entstehen und einzelne sich im Bewegen unterbrechen, um andere zu betrachten oder Rückfragen zu stellen oder wenn eine Person vorzeitig geht, »weil es heute nicht passt« und die anderen Teilnehmer*innen registrierend unterbrechen und das Herausgehen beobachten etc.

So können Abbrechen und Aufhören einerseits als rekursive Prozesse untersucht werden, die »Teil sozialer Gefüge und in [...] spezifischen Kontexten« (Hardt 2019: 38) situiert sind. Diese Ausrichtung untersucht Prozesse auf ihre Referenzrahmen hin, die sich auch in den materiellen Settings und diskursiven Bezügen als Teil von Situationen materialisieren und sie ko-konstituieren. Entgegen der Vorstellung von Praktiken als routinisierte Vollzüge, die ihre Teilnehmenden »rekrutieren« (Schmidt 2012: 218), bringt ein mikrologischer Zugang, der auch an Subjektivierungsprozessen interessiert ist, auch Interaktionen in den Fokus, die die »Bewältigungsanstrengungen, Eigeninitiativen und verschiedenen Formen des Engagements« (Brümmer 2014: 12f.) in den Blick rücken. Wenn Brümmer von »Mitspielfähigkeit« spricht, bezieht sich oft auf den Prozess einzelner Akteure, die sich entlang inkorporierten Wissens sowie Denk-, Wahrnehmungs- und Handlungsschemata auf die Anforderungen einer Praktik einstellen und befähigt werden teilzunehmen (vgl. 2014: 13).

In diesem Sinne deuten die Beispiele darauf hin, dass »leibliche Subjekt[e] [...] sich also von vornherein als ein in Praktiken eingebundener Körper [konstituieren], nicht als Tafel, in die etwas eingeschrieben wird« (Richter 2015: 242). Das Involviert-Sein in Praktiken und die Machtverhältnisse sozialer Gefüge formen Körper nicht nur physisch-sensorisch, vielmehr sind diese Formungsprozesse auch Subjektivierungsprozesse. Dabei bilden sich spezifische Subjektivitäten, die die Praktiken jedoch gleichermaßen als Ko-Akteure ›für sich‹ mit Bedeutungen aufladen, sich in sozialen Sinn(es)ordnungen einfinden und diese stets auch praktisch mitbestimmen. Praktiken werden also grundlegend im und als leib-körperlichen (Selbst-)Bezug erfahren. In Bezug auf Abbrechen und Aufhören als Teil praxeologischer Subjektivierungsprozesse formuliert Richter hier pointiert:

»Man kann in der Beobachterposition bleiben und die Freiheitsemphase des Teilnehmers ausblenden; es genügt, die Veränderung, die sich am unterworfenen Subjekt vollzieht, zu konstatieren und im Hinblick auf die Bedingungen ihrer Möglichkeit

und ihres tatsächlichen Eintretens zu erklären. Der Ansatzpunkt hierfür ist die inkonsistente Multiplizität der Subjektivierung, man könnte auch sagen: Ihre Narrativität oder Pfadabhängigkeit. »Historizität« wäre ungenau und nicht hinreichend. Die Subjektivitätsverfassung eines jeden Subjekts hat eine genealogische Vorgeschichte, in der Subjektivierungseffekte aufeinander folgen und ineinander greifen. Daraus folgt nicht die Umkehrbarkeit der Subjektivierung (wie der Begriff »Historizität« suggerieren könnte), wohl aber ihre fernere Modifizierbarkeit. Praxen, die Subjektivierungseffekte haben, stehen zwar nicht unverbunden nebeneinander, sie unterhalten vielmehr von jeher Sinnbeziehungen zueinander« (Richter 2015: 243).

Die Relationalität der Praktiken ist mithin ein Punkt, der im Weiteren aufgegriffen und diskutiert werden soll, insofern Subjektivierung in den gleichzeitigen Dimensionen der Unterwerfung und Produktivität als leiblich erfahrener Prozess der »Selbst-Bildung« (vgl. Alkemeyer et al. 2013) stets auch als biographische Konstruktionspraxis ausgelegt werden kann. Die in Praktiken involvierten Subjekte werden gerade in Momenten der Differenz, wie sie sich im Abbrechen zeigen, eben nicht nur als Improvisationstänzer*innen beobachtbar, sondern werden als eine Vielheit von Subjektivitäten erkennbar.

Diese Hinwendung zu den Praxissubjekten mit ihren Wissensbeständen und Fähigkeiten, die sich dafür interessiert, wie diese sich auch als gestaltende Akteure einbringen und damit, wie sie sich durch eine praktische Reflexivität (Alkemeyer) innerhalb von Praktiken einbringen, wird im Folgenden aufgegriffen. Und zwar, um auch die Ausbildung von »Reflexions- und Urteilsfähigkeiten« von Praxissubjekten, durch die sie sich »zum praktischen Geschehen, in das sie involviert sind, [...] positionieren und in diesem [...] orientieren« (ebd.) scharf zu stellen.

Hier zeigt sich das Schnittfeld zum folgenden Kapitel: Praktiken sind »in einer realen Umwelt kein statisches, reibungsfreies Zusammenspiel« (Richter 2015: 245) und die ihn ihnen agierenden und involvierten Körper sind »nicht gleich und konsistent, sondern verschieden und inkonsistent subjektiviert sind« (ebd.). Vielmehr, so muss betont werden, zeichnen sich Praktiken durch Performativität und als Verkettung von Aktivitäten unterschiedlicher (im)materieller Akteure aus; Mit Blick auf die menschlichen Körper, die inkonsistent subjektiviert sind, heißt das für die Veränderung von Praktiken, dass die involvierten Praxissubjekte »»offen« dafür sind, etwas anderes zu tun und dieses Neue als authentischen Ausdruck ihrer selbst aufzufassen« (ebd.). Wie zeigt sich dieser reflexive (Selbst-)Bezug im Material?

3.4.4 Reflektieren als (Sprech-)Praxis

Reflektieren bildet eine Nahtstelle, in der sich die performativen Situativität von Praktiken in ihrer Eingelassenheit in materiell-symbolischen Ordnungen bricht. Dies soll im Weiteren ausdifferenziert werden entlang von Einblicken in die Improvisationspraxis.

Re-Flexion im Sinne von Zurück-Beugen bzw. »Rück-Bezügen«, wie es Kleinschmidt (2018: 206) formuliert, kann hier als eine zentrale Praktik des Improvisierens herausgearbeitet werden. Dies zeigt sich in ähnlicher Weise auch in anderen praxeologischen Untersuchungen von Tanzpraxis: Barthel stellt in ihren Untersuchungen von Choreo-

graphievermittlung »Explorieren/Auswerten« (2017b) als zentrales Begriffspaar heraus. Rode betrachtet die praktische Ausbildung von Lehramtsstudierenden im Bereich »Gestalten, Tanzen, Darstellen« und stellt das Anfertigen von Videoprotokollen durch die Studierenden und durch die Lehrkraft angeregte Perspektivwechsel als Praktiken des Reflektierens heraus (vgl. 2020: 398-450). Kleinschmidt hat in ihrer Forschung zu Proben in zeitgenössischen Tanzprojekten fünf »generative Routinen des Probens« (2018: 121) herausgearbeitet, von denen eine zentrale Praktik als Reflexion konturiert wird.⁸⁷ Sie stellt darin die Einübung eines steten und routinisierten ›Reflexionsfilters‹ (vgl. ebd. 218-223) in den Probenprozessen differenziert und als Wechselspiel von sprachlichem Austausch in/und Probenphasen entlang von Materialausschnitten dar. Diese zentrale Stellung des Reflektierens in der Improvisationspraxis hat sich ebenso im hier vorliegenden Material gezeigt.

Wie sich im eben diskutierten Beispiel bereits angedeutet hat, kann zunächst der sprachliche Austausch der Teilnehmer*innen als *Praktik des Überbrückens* gefasst werden: über den Verlauf der Beobachtungen stellte das Miteinandersprechen immer wieder einen Zeit-Raum da, in dem die Einzelnen sich zu ihrem Erleben äußern konnten und zugleich stand dieses Erleben zugleich stets mit Erlebensweisen und sprachlichen Äußerungen anderer in Bezug.

Neben dem bereits diskutierten ›Anfangskreis‹ ist die Improvisationspraxis in keiner Weise eine sprachlose Praxis, vielmehr ziehen sich sprachliche Äußerungen der Einzelnen wie auch regelmäßige Austausch- und Reflexionsrunden durch die Stunden wie ein roter Faden. In den sprachlichen Praktiken zeigten sich Momente des individuellen und kollektiven Reflektierens, des Fragens, des Austauschens und Berichtens, des Diskutierens.

3.4.4.1 Einblicke in das kollektive Aushandeln von Begriffen

In der Auswertung der Erinnerungsprotokolle, der Audiomitschnitte und des videographischen Materials, zeigten sich regelmäßig Momente des Versammelns als Gruppe, in denen ›reflektiert‹ wird: In dieser »konventionalisierte[n] Situation« (Kleinschmidt 2018: 205) ist eine wiederholte Praktik das ›Sprechen-über‹. Nach dem Anfangskreis gibt es nach Bewegungsphasen immer wieder Momente, in denen die Teilnehmer*innen sich annähern und an einem Ort im Raum versammeln, um das soeben Erlebte in einem kollektiven Austausch zu ›reflektieren‹, indem sie rück-blickend oder als Zwischenschritt ihre Perspektive ›zur-Sprache-bringen‹: sich austauschen, etwas besprechen, (mit-)teilen, diskutieren oder auch Fragen stellen. Diese Situationen, in denen Vorstellungen, Wahrnehmungen und Erleben praktisch-performativ und kollektiv zu einem Sinnzusammenhang ausgehandelt werden, bilden somit eine »geteilte, soziomaterielle Praxis« (Rode 2020: 465).⁸⁸ Die praxistheoretische Analyse dieser Situationen

-
- 87 In ihrer »Analyse epistemischer Praktiken des Probens im choreographisch-forschenden zeitgenössischen Tanz« (2018:34) arbeitet Kleinschmidt neben dem Reflektieren die Praktiken »Begriffe-Bilden«, »Praxisimmanente Grenzziehungen«, »Heterogene Forschungsvorstellungen« und »Begläubigungen« heraus. Reflektieren erscheint durch ihre detaillierte praxeologische Analyse des empirischen Materials als routinisiert (vgl. 2018: 251ff.).
- 88 Kleinschmidt hat einen »performativen Wissensbegriff« entwickelt, der die »Konventionen, Bedingungen und Voraussetzungen des Performativen« (2018: 298) akzentuiert. In der beobachte-

widmet sich insbesondere den praktischen Prozessen, durch die einerseits herausgearbeitet werden kann, wie Reflektieren praktisch hergestellt wird und andererseits, was zum Gegenstand der Reflexion wird und wie sich die darin konstituierten Selbst-Bezüge als Subjektivierungsprozesse konturieren lassen.

Reflektieren ist demnach Teil eines Gefüges von Praktiken, die die Improvisationspraxis als solche konstituieren – und durch die beobachtete Gruppe in spezifischer Weise ›aufgeladen‹ ist. Dies lässt sich exemplarisch entlang folgender Ausschnitte zeigen:

I

In einer Partner*innenübung stehen zwei Personen hintereinander. Die vordere Person schließt ihre Augen, die hintere Person legt ihre Handfläche auf den unteren Rücken ihrer Partner*in, sodass die Fingerspitzen das Steißbein berühren. Nach kurzer Zeit öffnet die vordere Person ihre Augen und geht durch den Raum, ihre Partner*in folgt ihr und lässt ihre Hand auf dem Rücken liegen. Die vordere Person soll dabei ihr Gehen wahrnehmend beobachten. Eine läuft langsam, setzt ihre Schritte bedacht, fast tastend voreinander. Eine andere läuft relativ zügig und kreuzt oft durch die Zwischenräume zu den anderen, die Arme schlenken locker mit und der Gang ist federnd. Wieder eine andere läuft etwas breitbeinig und verlagert merklich ihr Gewicht von Fuß zu Fuß, was ein Pendeln im ganzen Körper auslöst. Die Leiterin stellt währenddessen immer wieder Fragen oder gibt Anmerkungen: »Die Hand gibt keine Impulse, sie liegt nur als Begleitung auf«; »Wie nimmst du dein Gehen wahr?«; schließlich kommen die Partner*innen wieder zum Stehen. Dann entsteht aus diesem Kontakt über die Handfläche eine Bewegungsimprovisation; dabei schließen manche Bewegenden wieder ihre Augen. Die hinteren Personen berühren mit ihrer Handfläche weiter ihre Partner*in, die aus dem Stehen in Bewegung geht. Die meisten beginnen über Bewegungen im Becken und durch die Wirbelsäule. Später lösen die Bewegenden auch Füße vom Boden, schrauben sich zu Boden oder lehnen sich fast in die sie berührenden Handflächen. Nach einer Weile sollen die Begleitenden ihre Hand von der Bewegenden lösen, die für sich noch in Bewegung bleiben können – jetzt ohne die Handfläche auf ihrem unteren Rücken. Manche bewegen sich in der Phase schneller, wechseln die Ebenen und bewegen sich durch die gesamte Raumfläche, manche bleiben an ihrem Platz und kehren zu den Bewegungsimpulsen im Becken zurück. [...] Nach dem Wechsel am Ende der Übung wenden sich die Partner*innen zu und fallen sofort in einen Austausch, im Raum bildet sich ein Stimmengewirr. Nach einigen Minuten verstummen manche Kleingruppen und wenden sich den anderen Partner*innen-Duos zu, nach und nach bildet sich ein Kreis und ein kollektiver Austausch beginnt. »Für mich war das ganz intensiv«; »Ich habe mich so gehalten gefühlt«; »Als die Hand weg, war hat da erst mal was gefehlt«; »Als Bewegende ging jede Bewegung durch diesen Punkt« – die Einzelnen beschreiben ihre Bewegungserfahrung mit dem Kontakt und in den verschiedenen Rollen. Dadurch werden viele Versionen des ›Erlebens‹ geteilt,

ten Improvisationspraxis, so hat sich gezeigt, wird zwar auch Wissen generiert, jedoch weisen individuelle Äußerungen und kollektive Aushandlungen im Speziellen darauf hin, dass diese Praxis Selbst-Verhältnisse generiert, die im Weiteren als ›Un/doing biography‹ gerahmt werden (vgl. Kap. 4).

auch um einen Unterschied zu nennen: »Ah, für mich war das gar nicht gehalten, ich habe mich vollkommen dirigiert gefühlt«, oder nachzufragen: »wie meinst du das?«.

Nach der Übung wenden sich die Partner*innen einander zu und wechseln direkt in einen sprachlichen Austausch. Während in der Übung selbst Absprachen nur zu Beginn stattfanden, maximal ein ›Stopp‹ geäußert wurde, um eine Kollision vorzubeugen, ist im Anschluss als Beobachter*in ein Stimmengewirr zu hören: es scheint als hätte jede* wichtiges mitzuteilen, manche gestikulieren dabei, manche Paare schauen gemeinsam in eine Richtung als würden sie sich an dem Platz nochmal selbst betrachten. Das ›Zur-Gruppe-wenden‹ und ›in einen Kreis wenden‹ scheint routiniert, weil alle Paare nach etwa derselben Zeit suchend zu anderen schauen, oder auf die Stille um sie herum reagieren als ein Zeichen ihren Zweieraustausch abzubrechen und sich auch der Gruppe zuzuwenden. Die Partner*innen bleiben meist nebeneinanderstehen. Teils frage ich als Leiterin, ob es Austauschbedarf gibt oder wie die Erfahrung der Übung war, teils ergreift eine der Teilnehmer*innen das Wort – das Austauschen ist bekannt und braucht keine Einladung, wenn jedoch keine Gelegenheit für Austausch gegeben wird, gibt es meist eine Forderung: »Ich würde gerne noch darüber sprechen und hören, wie es in den anderen Gruppen war«. Viele Sätze beginnen mit »Ich...«, sodass das, was von Einzelnen zur Sprache gebracht wird, darauf verweist, was für sie zum Gegenstand ihres Erlebens wurde bzw. was sie im Rahmen der Gruppe reflektieren wollen. Dabei zeigen sich durchaus Differenzen innerhalb der Gruppe, nicht nur darin, wie das eigene Erleben beschrieben wird und wie diese Beschreibungen auf unterschiedliche Begrifflichkeiten rekurrieren, sondern auch darin was das Erleben geprägt hat und wie es in Relation zu dem Erleben anderer steht. Das Reflektieren ist damit eine Praktik des Differenzierens und des Perspektivwechsels, in dem das Erleben im Allgemeinen zum Gegenstand wird und im Speziellen das leibkörperlich-gespürte Erleben durch die Differenz zu anderen zum Gegenstand und ins Verhältnis gesetzt wird. Das Erleben steht also in Relation zu dem kollektiven und praktischen (Erfahrungs-)Raum wie auch den individuellen biographisch-habituellen und sinnlich-körperlichen Referenzhorizonten, die in diesen Momenten sprachlich zum Ausdruck gebracht werden. Das Sprechen über das Erleben ist wichtig. Darin ließe sich die Praktik des Reflektierens auch mikroanalytisch in der Beschreibung der Blickwechsel oder Redeordnungen darstellen, die beide auf eine kollektive Arbeit an Begriffen verweisen, die wiederum die Bewegungserfahrungen ausdifferenzieren. Blicke wandern zu den Sprechenden; werden Körperteile angesprochen, wandern die Blicke zu den Körpern oder der eigene Körper wird berührt; Sprecher*innen stellen Anschlüsse zu den Vorredner*innen her, greifen deren Worte auf und wenden sie auf ihr Erleben an; Die Körper bleiben sich zugewandt in einem Wechsel von Zuhören, Worte aufgreifen, Differenzen und Ähnlichkeiten artikulieren. Wie auch bereits die anderen Praktiken innerhalb der Improvisationspraxis, verweist auch Reflektieren auf Selbstbildungsprozesse, also auf (trans-)situative, routinisierte Praktiken, in denen die Teilnehmer*innen sich als ein spezifisches Selbst verstehen lernen – sich innerhalb dieses kollektiven Rahmens ›in die Existenz rufen‹ – und als ein solches (an)erkennbar werden. Dabei bleibt den Teilnehmer*innen wichtig zu betonen, so wurde in einem Gruppengespräch außerhalb des Tanzraums betont, »dass es keine Schubladen gibt, dass frau jedes Mal eine andere sein kann; Brüche sind möglich«. Sie

verstehen sich also nicht nur als Tänzer*in in dem Improvisationssetting, sondern fordern ein, immer wieder »eine andere sein zu können«. Das Selbst erscheint hier als eine Vielheit, die Teil der Improvisationspraxis ist. Gerade dies hat in dem reflektierenden Austausch hier in doppelter Weise einen Ort: einmal in der Veräußerung des eignen Erlebens und dessen Anerkennung als mögliche Erlebensweise wie auch durch die Differenz – als Ähnlichkeit und Verschiedenheit – des Erlebens im Vergleich mit anderen.

II

Wie bereits dargestellt, werden an vielen Punkten aus Improvisationsaufgaben kleine Bewegungsabfolgen generiert oder das Improvisieren wird durch ›scores‹ strukturiert. Das, was durch diese Phasen an Bewegungsmaterial generiert wird oder als Verabredung eine Improvisationsphase durch bspw. Raumwege strukturiert, führt oft zu der bereits dargestellten Praktik des *Zeigens und Zuschauens*. Nach diesem Format, versammelt sich die Gruppe auch noch einmal, um Beobachtungen und Wahrnehmungen von Zuschauer*innenseite zu teilen und das leib-körperliche Erleben des Sich-Bewegens seitens der Zeigenden. Das Zeigen entsteht aus einem Bewegungsprozess, in dem entlang von Aufgaben spezifische Bewegungen ausprobiert und exploriert werden (vgl. dazu auch Barthel 2016), dann festgelegt und in Kleingruppen choreographisch bearbeitet werden.

Nach der Explorationsphase zum Thema »Gelenke«, hat jede Teilnehmerin einen kurzen Bewegungsablauf entwickelt und diesen mit drei weiteren zusammengesetzt. Jede Kleingruppe »zeigt« die entstandenen Stücke nun zu einer zufälligen Musik. Fünf Teilnehmer*innen sitzen und hocken auf den Stufen zur Musikanlage und schauen in den Raum, in dem drei Teilnehmer*innen sich in der Mitte kurz besprechen und dann in eine verabredete Anfangs(kom)position stellen: sie stehen aufrecht in einem Dreieck und blicken alle in andere Richtungen. [...] Das Musikstück verklingt. Die Tänzer*innen beenden ihre Bewegungen und verharren still in einer Position. Dann wenden sie ihre Augen zu den Zuschauer*innen und kommen näher zu den Sitzenden. Die applaudieren und warten mit aufmerksamen Augen auf die Zeigenden, bis diese sich auf den Boden vor die Sitzenden gesetzt haben. Einige rutschen von den Stufen, sodass ein Sitzkreis entsteht. Kommentiert wird: »Spannend, wie das im Raum gewandert ist«; »Diese Drehung weg vom Blickfokus war stark«; »Die Richtungen waren ganz klar«; »Was mich gefangen hat, war zu sehen, wie ihr kommuniziert während den Bewegungen«; »Ich habe gesehen, welche Bewegungen von dir waren und wie trotzdem jede die Bewegungen anders macht«. Die Zuschauenden erzählen, was sie »gesehen« haben, was sie »spannend« fanden, »was ihren Blick gefangen hat«. Dann äußern sich auch die Zeigenden: »Für mich war das jetzt nochmal ganz anders«, sagt eine. »Ich fand's schwierig, die anderen im Blick zu behalten«, bemerkt eine zweite. »Ich würde es gerne nochmal machen und jetzt anders anfangen.« [...] Die Teilnehmer*innen sprechen über alle gesehenen und gezeigten »Stücke«.

In dem Kreis nach dem Zeigen, werden zunächst die individuellen Wahrnehmungen geäußert. Auffällig ist die sehr wertschätzende Sprache der Zuschauer*innen: sie loben, drücken ein Staunen aus, teilen ihr Berührt-Sein oder ihre ad hoc-Interpretationen mit. Meist werden im Weiteren auch die beobachteten Unterschiede zwischen den Grup-

pen oder den Individuen kommentiert. Dabei spannen sich die Kommentare zwischen den Polen der ›Selbstwahrnehmung‹ und ›choreographischen bzw. Kompositionssammarkungen‹ auf. Neben den starken Beschreibungen von wahrgenommenen Wirkungen auf das Selbsterleben, markiert dieser Austausch über kompositorische Entscheidungen auch das ›Einüben dieses Blicks‹, der in den Austausch- und Reflexionsgesprächen spezifiziert und ausdifferenziert wird. Die kollektiven Sprechphasen bedeuteten in diesem Sinne auch ein Arbeiten an der eigenen Wahrnehmung, die dann auch als Blick auf das eigene Bewegen in Improvisationsphasen verinnerlicht wird. Der Blick als Zuschauer*in sensibilisiert für Entscheidungsmöglichkeiten, die dann durch den kollektiven Austausch vervielfältigt werden und zugleich ein ›sprachliches Feilen‹ darstellen, in dem Wahrnehmungen durch das versprachlichen ausdifferenziert werden und ein begriffliches Instrumentarium entsteht, um sich den anderen verständlich zu machen bzw. um mit den anderen gemeinsam beobachtete Phänomene für sich als Gruppe mit Bedeutungen zu versehen.

So werden Beziehungen beschrieben beispielsweise über die Aufstellung im Raum, die Raumnutzung, Nähe und Distanz zwischen Körpern und Blickkontakte oder die Art und Weise, wie das im beschriebenen Beispiel der Fall war, wie die gleiche Aufgabenstellung trotzdem dazu führte, dass manche Gruppen einzelne Bewegungen wiederholten, während andere die Bewegungssequenz insgesamt wiederholten und wieder andere sich entschieden, sequentiell einzusetzen. Dies sind übliche Verfahren choreographischer und tänzerischer Vermittlungsangebote (vgl. Barthel 2017a/b; Rode 2020) oder künstlerischer (und forschender) Probenprozesse (vgl. Kleinschmidt 2018)⁸⁹, die auf ein Gestaltungs-Können abzielen. So zeichnet sich durch die lange Forschungsphase des Projekts eine Zunahme an sprachlichen Codes wie auch ein tänzerisches Entscheidungsspektrum ab, das die Improvisationsphasen durchzieht. Die versprachlichten Beobachtungen zeigen die Wahrnehmungsfilter und -foki der Teilnehmer*innen auf.

Die versprachlichtenden Reflexionsphasen der Gruppe stehen mithin in engem Zusammenhang mit den zuvor diskutierten Praktiken des »Berühren und Berührt-Werdens«, »Aufhören und Abbrechens« wie auch »Zeigen und Zuschauens«, insofern die spürende (Selbst-)Wahrnehmung, die Bewegungspraktiken sowie die kollektiven Aushandlungsprozesse von Bedeutungen, Sinn und Bedarfen sich in und durch die Versprachlichungen bilden und ausdifferenzieren. Es wird deutlich, wie diese Reflexionsphasen ein »Ineinandergreifen von spürenden Selbstbezügen und selbstreferenziellen Positionierungen zu den eigenen Wahrnehmungen und zum choreographischen [bzw. Bewegungs-, LS] Material« (Kleinschmidt 2018: 252) sind.

⁸⁹ Ich beschränke mich hier in meinen Verweisen auf praxeologische Forschungsarbeiten. Zu nennen wäre zudem ein breites Spektrum von Literatur zu Tanzvermittlung bzw. tanzpädagogischer Arbeit. Exemplarisch zu nennen sind: Barthel 2017a; Barthel/Artus 2007; Bietz/Heusinger von Waldegge 2010; Klein et al. 2011; Klinge 2004; 2014; Lampert 2007; Quinten/Schroedter 2016; Stern 2014. Zudem gibt es ein breites Angebot an Fortbildungs- und Qualifikationsangeboten, insbesondere durch zunehmende Fördermöglichkeiten im Rahmen Kultureller Bildung (vgl. <https://www.aktiontanz.de>).

Damit stellt sich mit Blick auf Reflektieren die Frage, wie diese Praktik als temporal und über verschiedene Akteure verteilt konzipiert werden kann. Dafür soll zunächst die Wiederholungsstruktur der Improvisationspraxis analysiert werden, um davon ausgehend Reflektieren-in-Bewegung aus dem Material als eine weitere Reflexionsweise zu entwickeln.

3.4.4.2 Differenz in und durch Wiederholung

»[A]ll ›things‹ are co-worldings, all essences provisional, and [...] as bodies, we are always chiasmically making the world.«

(Neimanis 2019: 61)

Die bereits vorgestellten Praktiken des Kreuzens bzw. der Raumtransformation und des Kreisens bzw. dem ›sich kollektiv in die Existenz rufen‹ sowie den Praktiken des Spürens – maßgeblich entlang der Dimensionen der Berührung, des Zeigen und Zuschauens, des Aufhören und Abbrechens wie auch des Reflektierens – lassen sich ebenso als generative Routinen herausstellen; und damit möchte ich Wiederholungsprozesse in den Blick rücken.⁹⁰

Als bewegter, lebendiger, sich ausdrückender und materialer Leib entsteht Veränderung in der Ereignishaftigkeit der Wiederholung, was durch Merleau-Pontys Konzeption des Körperschemas ausdifferenziert werden kann. Das Körperschema entsteht aus Wiederholungen und findet als Sedimentierungen und Habitualisierungen seinen Ausdruck in einem spezifischen Horizont des ›ich kann‹ (vgl. Merleau-Ponty 1966; Gerlek/Kristensen 2017). Brinkmann fasst das leibliche ›ich kann‹ als ein Selbstverhältnis, das sich aus einer Relationalität von Zeit, Bewegung und Erfahrung speist (vgl. 2020).

Wenn Brinkmann die Performanz der Wiederholung in ihrer Ereignishaftigkeit in den Fokus rückt, greift er dabei auf Derridas dekonstruktive Perspektive auf Wiederholung zurück, der die Differenz in der Wiederholung scharf stellt; gleichermaßen wären mit Blick auf die iterative Logik sozialer Praxis auch Butlers Arbeiten einzubeziehen, insofern diese Iteration in ihrer Machtformigkeit zu denken erlauben (vgl. bspw. Butler 2019 [1991]; 2016 [2006]). In der Analyse bewegter, leib-körperlicher und auch kollektiver bzw. zwischenleiblicher Praktiken, sind diese folglich einerseits als routinisierte Prozessverläufe auf der Basis inkorporierten Wissens und habitualisierten Könnens zu konturieren, durch die sie erst als Praktik (an-)erkennbar werden, andererseits ereignen sich die je spezifischen situativen Konstellation von Akteuren zu unterschiedlichen Zeitpunkten als performative Iteration, die notwendig eine Differenz evoziert. Akteure sozialer Praktiken (ent-)stehen zwar performativ, jedoch nicht ohne ›Vorgeschichte‹, sondern in einer sozial und praktisch konfigurierten Zeitlichkeit, in denen Praktiken als ein »kulturell verfügbares und zirkulierendes Repertoire« (vgl. Schäfer 2016c: 142) zu verstehen sind. Dieses zirkulierende und kulturelle Repertoire formiert durch »die

⁹⁰ Anliegen ist es, verschiedene Konzeptionen, bspw. phänomenologische, performativitätstheoretische oder dekonstruktive, so aufeinander zu beziehen, dass sie sowohl die Routinisierungtheorie als auch Verschiebungsmomente von Praktiken einholen können. Vgl. insbes. Schäfer 2013; Kap. 6 für eine vergleichende und differenzierende Analyse des Wiederholungsbegriffs.

wiederholte Konfrontation mit den Gestalten ihrer [der Subjekte] Welt« ein inkorporiertes, dauerhaftes und implizites Wahrnehmungswissen, so Prinz (2015: 182). Dieses Wahrnehmungswissen rahmt sie als ›perzeptiven Sinn‹ und verweist damit auf die Frage nach den »kollektiv geteilten, kulturellen Wahrnehmungsordnungen und -lücken« (ebd.).

Wenngleich Sozialität praxistheoretisch als »eine ständige Bewegung der Versammlung von Akanten [betrachtet wird], die in ihrem Zusammenwirken Praktiken erzeugen und sich im Verlauf der Praxis immer wieder ändern, weil sie sich ergänzen, neu formen oder durch neue Akanten substituiert werden« (Hillebrandt 2015: 43), kommt dabei menschlichen Körpern eine besondere Stellung zu. Sie sind, so Hillebrandt, ein zentraler Bestandteil der Entstehung und des Vollzugs von Praktiken, weil sie nicht nur in das praktische Geschehen verwickelt sind, sondern leiblich involviert sind und gestaltend mitwirken. Der praktische Sinn bildet sich situativ und im ›Jetzt‹ im Vollzug, ist also in spezifischer Weise durch die körperliche Präsenz geprägt – wenn auch nicht determiniert. Er verweist zugleich auf die korporale Differenz, in der die beteiligten Körper stets auch leiblich involviert sind und über »implizites Praxis- und Wahrnehmungswissen« (Prinz 2016: 183) verfügen. Durch den Einbezug phänomenologischer Denkangebote – insbesondere Merleau-Pontys ›Phänomenologie der Wahrnehmung‹ (1966) – erscheint dieses Wissen als ein durch den wahrnehmenden Leib generiertes: Wahrnehmung ist als »sinnlich-sinnstiftender Prozess« (Prinz 2016: 189) durch das ›Zur-Weltsein‹ begründet. In diesem Sinne setzen Wahrnehmungsprozesse das sinnlich Gegebene erst zu ›Phänomenen‹ zusammen. In ihrer Analyse der ›Praxis des Sehens‹ (vgl. 2014) diskutiert Prinz Sehen als produktiven und projektiven Akt (vgl. 2016: 189): Der Vorgang der perzeptiven Differenzierung, so arbeitet sie mit Merleau-Ponty heraus, wird »von der ›fungierenden‹ oder ›motorischen Intentionalität‹ des in einem Praxisfeld situierten Leibes getragen« (ebd.: 190). Am Beispiel des Sehens kann also nachvollzogen werden, wie sich durch die leiblich erfahrenen »Praxis- und Wahrnehmungsanforderungen« eine »perzeptive Syntax«⁹¹ (ebd.) bildet. Auch hier zeichnet sich ein zirkuläres Prinzip ab, in dem Wahrnehmung situiert ist und gleichermaßen Wahrnehmungssituationen aktiv und praktisch herstellt. Prinz verweist zudem in Anlehnung an Foucaultsche Denkfiguren darauf hin, dass Wahrnehmungswissen »ein durch die Strukturen des Dispositivs vermitteltes, kollektiv geteiltes« (ebd.: 194) ist. Dennoch ist dieses Wahrnehmungswissen variabel und kann in der leiblichen und praktischen Auseinandersetzung mit Welt »die eigene Perspektive verschieben« (ebd.: 196). Hier lässt sich an Kleinschmidts starken Rekurs auf Episteme erinnern, die in kollektive Praktiken des Reflektierens das zu Reflektierende erst hervorbringen und (differenzierend) als ein Phänomen konturieren.

Praktiken sind entsprechend immer an eine zuständliche Leiblichkeit gebunden, »da der Leib immer schon mit uns ist und wir dieser Leib sind« (vgl. Merleau-Ponty 1966: 242f.). Dies wird in körperlichen Ausdrucksgestalten beobachtbar (vgl. ebd.; Hille-

91 An anderer Stelle spricht Prinz von einem »perzeptiven Sinn« (2016: 182), was begrifflich stark an Bourdieus »praktischen Sinn« (1993) erinnert. Beide Begriffe heben auf die Fähigkeit ab, situativ ›spontan‹ zu erfassen, d.h. basierend auf inkorporiertem und dauerhaftem, implizitem Wissen, was die praktischen Anforderungen sind.

brandt 2015b: 42).⁹² Die Verschränkung dieser Dimensionen des Involviert-Seins leib-körperlicher Akteure lässt sie einerseits als materiellen »Durchgangspunkt von Praktiken« (Schäfer 2016c: 145) erscheinen, andererseits verweist die Leiblichkeit auf die Dimension affektiven und ereignishaften Involviert-Seins, sodass sich in diskursiven und nicht-diskursiven Praktiken spezifische Subjektivitäten bilden, die im Modus des praktischen Sinns und des leiblichen (kollektiven) Gedächtnisses in Relation zueinander stehen. Dies auf der Basis inkorporierter Dispositionen und impliziten Wissens, durch welche die erlebte Praxis erst als bedeutungsvoll, relevant oder sinnhaft wahrgenommen werden kann.

Auf diesem Hintergrund ist es sinnvoll, den Begriff der Wiederholung in Verbindung mit dem der korporalen Differenz zu nutzen, um das Involviert-Sein leibkörplicher Akteure in Praktiken zu konzipieren bzw. zu betrachten »wie Differenz lokal produziert wird« (ebd.: 155).⁹³ Eine Heuristik für diese Analyse bietet der Begriff der Responsivität, der Praktiken als »Antwortgeschehen« in den Blick nimmt.⁹⁴

Ein Antwortgeschehen erscheint aus phänomenologischer Perspektive als eine Dynamik zwischen leiblichem Sich-Zeigen und der Antwort auf den Anspruch des Anderen. Es ist zugleich ein Ereignis, in dem sich die Differenzierung von Selbst und Anderem erst vollzieht.⁹⁵ Waldenfels' Begriff »responsiver Leiblichkeit« (2016: 368-378) ist durch drei Momente gekennzeichnet:

92 Natürlich können sich Praktiken auch ohne die Präsenz oder den Einfluss von menschlichen Teilnehmer*innen vollziehen, jedoch braucht es eine wahrnehmende und analysierende Instanz, um sie als solche forschend zu differenzieren oder zu rahmen. Spannend wäre es, automatisierte und virtuelle Auswertungsorgane in ihrer Eingebundenheit, Generierung oder Störung von Praktiken zu untersuchen, aber auch in dieser Überlegung wird deutlich, dass Fragestellungen und -interessen immer in bestehenden epistemischen Ordnungen entstehen bzw. relevant werden oder in Differenz dazu transformiert werden – und damit stehen sie in einem Verweisungsverhältnis zu Wissenskulturen, die durch, mit und zwischen sozialen Akteuren gebildet werden. Den Kreis anerkannter sozialer Akteure auf Menschen zu beschränken, wird zunehmend durch post-humanistische Positionen kritisiert; so schlägt Neimanis bspw. eine post-humanistische Phänomenologie vor: »[P]osthuman feminism provides understandings of bodies as operating simultaneously across different interpermeating registers, from the biological or chemical to the technological, social, political, and ethical« (2019: 23). Folglich formuliert sie, »if phenomenology asks us to understand the world as lived, we can only begin from a situated politics of location – albeit one whose spatiotemporal scale is torqued through posthuman relationalities and becoming« (ebd.: 25). Neimanis hebt dabei hervor, dass »[t]he ways in which we understand what it means to be a body, the cartographies that our bodies chart, and our inextricability from complex webs of relations are all lived by us, in phenomenologically relevant ways« (ebd.: 58).

93 Mit Foucault wäre demnach stets genealogisch zu arbeiten, sodass »man nicht Vorstellungen hinter den Diskursen behandelt, sondern Diskurse als geregelte und diskrete Serien von Ereignissen – diese winzige Verschiebung [...] erlaubt, den Zufall, das Diskontinuierliche und die Materialität in die Wurzel des Denkens einzulassen« (Foucault 1974: 41, Herv.i.O.)

94 Dies wird auch von Schatzki betont, wenn er Praktiken als »embodied, materially mediated arrays of human activity centrally organized around a shared practical understanding« (2001a: 2) rahmt.

95 Waldenfels zufolge ist der Leib »immer auch schon von der Differenz zwischen Eigenem und Fremden gezeichnet« (2016: 365). Er differenziert dies aus, indem er von »responsiver Leiblichkeit« spricht, die er »als eine Verhaltens- und Erlebensweise interpretiert, die immer schon auf fremde Ansprüche antwortet« (ebd.).

Er spannt das leibliche Antworten zwischen Intentionalität, Kommunikativität und Responsivität auf, wobei Intentionalität bedeutet, »dass jedes Erleben sich auf etwas bezieht [...] einschließlich der Einbettung in die Horizonte eines Handlungsfeldes« (ebd.: 367); Kommunikativität bezeichnet die intersubjektive Regelhaftigkeit, die das ›Wie‹ des Antwortens reguliert (vgl. ebd.: 368); Responsivität steht in Verbindung mit »einem fremden Anspruch, wobei Ansprechen sowohl ein Ansprechen, einen Appell wie auch einen Anspruch im Sinne eines Ansprucherhebens bedeutet« (ebd.).

Das Antwortgeschehen ist mit Waldenfels als Kreisbahn zu imaginieren, in der Sensorium – der Bereich des Bemerkens – und Motorium – der Bereich des Bewegens und Bewirkens – vermittelt sind durch das Responsorium: »Das Antworten verläuft über verschiedene responsorische Register« (ebd.: 372), die in dem leiblichen Verhältnis zur Wirklichkeit gründen. Als zirkuläres Geschehen, welches leiblich vermittelt seine Dynamik entfaltet, konstatiert Waldenfels, dass wir selbst die Umwelt verändern, in der wir uns orientieren (vgl. ebd.: 371); das ›Worauf‹ des Antwortens steht also in einer Relation zu dem, was innerhalb des ›praktischen Feldes‹ bemerkt wird. Hier kann Ahmeds (2006; 2010) Auseinandersetzung mit Orientierungen diesen Prozess einmal mehr ausdifferenzieren, insofern sie Orientierungen feministisch-materialistisch als sozio-historisch und machtförmig konstituiert herausstellt, in dem auch sinnlich-leibliches Empfinden, Orientieren, Interagieren fundiert ist. Leibliches Antworten ist somit sowohl in affektiven und atmosphärischen ebenso wie in materiellen und symbolischen Ordnungen gegründet (vgl. Brinkmann 2019a).

Mit Blick auf Reflektieren und in der Verknüpfung phänomenologischer und praktistheoretischer Analysen, kommen Waldenfels Überlegungen eine Scharnierfunktion zu. Seine Formulierungen stellen das Paradox der Wiederholung als »Wiederkehr eines Ungleichen als eines Gleichen« (2001: 7 in: Schäfer 2016: 140) heraus, auf das beide analytischen Perspektiven gleichermaßen rekurrieren. So ist der Wiederholung stets Veränderung bzw. Differenz inhärent. Praxeologisch greift dies insbesondere Schäfer in seinen Analysen der Mechanismen der In/Stabilität des Sozialen auf; sein theorie-vergleichender Blick sowohl »auf die routinisierte Reproduktion sozialer Praktiken, [...] [wie] auch auf deren Transformation« (2013: 12), bietet hier eine weitere Perspektive. Neben der Stabilität sozialer Praktiken, die als raum-zeitliche Stabilisierung auf Routinen gründet, nimmt Schäfer auch »spontane Transformationsfähigkeit sozialer Praxis« (2016c: 139) in den Blick. In seiner Betrachtung von Praktiken und ihren Verbindungen in Zeit und Raum rekurriert er ebenso auf den Begriff der Wiederholung – allerdings aus einer poststrukturalistischen Perspektive, sodass auch dort das Moment der Differenz inbegriﬀen ist. So wird deutlich, dass soziale Praktiken nicht nur als ›gelingende Choreographien‹ analysiert werden können, sondern insbesondere auch Reibungsmomente Berücksichtigung finden müssen, um »Unpassungen zwischen einer geschichtlich-gesellschaftlichen Körperlichkeit und den jeweiligen Situations-bedingungen« (Alkemeyer 2019: 292) analytisch einzubeziehen.

Mit diesem Fokus auf Transformationsmomente lohnt es sich die Beispiele aus der beobachteten Praxis noch einmal zu betrachten – und zwar, um somatische und zwischenleibliche Reflexion in den Blick zu rücken (vgl. dazu auch Kleinschmidt 2018; Stern 2019; Spahn et al. 2019).

3.4.4.3 In-Bewegung reflektieren

Diese Form des Reflektierens zeigt sich in der mikrologischen Beobachtung von Bewegungsvollzügen. Dabei stellen Aufgaben und Scores eine Rahmung von Bewegungsphasen dar, die eine individuelle oder kollektive Auseinandersetzung (heraus-)fordern. Die Auseinandersetzung sehen zwar keine Soll-Lösung vor, dennoch sensibilisiert und initiiert die Aufgabe die Wahrnehmung und den Bewegungsvollzug der Einzelnen. Die Aufgaben stellen einen Impuls dar, der durch die Teilnehmer*innen ausgedeutet werden muss, der Impuls bzw. die Aufgabe lösen damit Momente der »Widerständigkeit« (Fritsch 2007) aus, die performativ und körperlich ›gelöst‹ werden. Widerständigkeit ist hier als eine spezifische Form der Auseinandersetzung zu verstehen, in der die Aufgaben Bewegungsprozesse auslösen und herausfordern, die einen Umgang mit körperlichen Bewegungsmöglichkeiten und -grenzen, habitualisiertem Bewegungskönnen auslösen und auch Entscheidungsprozesse initiieren, die ihren beobachtbaren Ausdruck in Bewegungen finden. Der Bewegungsvollzug ist dabei durch Emergenz gekennzeichnet – und rekurriert in seiner Genese nicht nur auf leib-körperliche ›Fähigkeiten‹, sondern auch auf ein in der Improvisation verfügbares ›Gestaltungswissen‹, insofern auch in diesen Momenten Gestaltungsentscheidungen sichtbar werden. Improvisations-*Können* speist sich entsprechend sowohl aus habitualisiertem, verkörpertem Wissen – der Körper tritt als Agens auf (Meuser) – als auch in einer situativen Auseinandersetzung mit materiellen und sinnlichen Impulsen (Bodenbeschaffenheit, Dinge, Musik, Rhythmus etc.) bzw. dem leibkörperlichen (kollektiven) Bewegungsvollzug selbst, im Sinne eines propriozeptiven, kinästhetischen und proxemischen Prozesses. Dies wird auch beschrieben als das Einnehmen einer ›Vogelperspektive‹ auf sich selbst und das Bewegungsgeschehen, in der dieses im Vollzug (selbst-)wahrnehmend zum Gegenstand wird oder als Entscheidungsgrundlage selbst- und bewegungsreflexiv zum Einsatz kommt.⁹⁶ Dies verweist einmal mehr auf die Verflechtung mit diskursiven und praktischen Wissensformen, die sich als sozio-somatische (vgl. Wuttig 2020a) und leiblich-affektive Rahmungen materialisieren. Praktiken und auch Subjekte bilden sich in diesen Rahmungen durch und in spezifischen aisthetisch-ästhetischen Wissens- und Könnensressourcen.

Die Teilnehmer*in beweglich ganz langsam, fast in Zeitlupe, über den Boden: ihre rechte Schulter ist aufgestützt, ihr Kopf liegt flach, während ihre Zehen aufgestellt sind und den Körper in der Luft halten. Der Körper ist ein bewegliches Dreieck, das seine Form ganz langsam verändert, verliert. Sie kippt ihrer Füße seitwärts und dreht

⁹⁶ Dies könnte auch durch den Begriff der »ästhetische Erfahrung« beschrieben werden und damit für bildungstheoretische Fragen anschlussfähig werden. Brandstetter weist in ihren Ausführungen explizit auf die sprachliche Vermitteltheit ästhetischer Erfahrungen hin, in denen Wahrnehmungsprozesse selbst zum Gegenstand werden (vgl. 2013). Wenngleich diese Auslegung nahe liegt, ist sie nur durch die nachfolgende oder begleitende Explikation durch die Teilnehmer*innen selbst (wie auch durch meine Selbstbeobachtungen) einholbar. Dabei kristallisierte sich über den Verlauf ästhetische Erfahrung als ein Aspekt von vielen in der Improvisationspraxis heraus, die sich vornehmlich im (kollektiven) Selbstbezug bündeln. Daher wird ›doing biography as corporeality‹ als gemeinsamer Nenner herausgestellt.

sich weiter auf beide Schultern. Ein Fuß löst sich vom Boden und schreibt einen großen Kreis durch die Luft, während sie das Gewicht auf die andere Schulter umlagert. Als das Bein sich wieder dem Boden annähert, dreht sie ganz plötzlich und zieht das Becken zurück. Das Bein knickt ein und schiebt sich durch das stützende Bein ohne den Boden zu berühren. [...] Die Teilnehmer*in gibt ihrem Ellenbogen mit der rechten Hand einen Schubs, sodass er nach außen schnellt und der Körper hinterher dreht, dabei verschränken sich die Beine umeinander; neben ihr liegt die andere am Boden. Ohne zu schauen, löst sie ein Bein und schiebt es in einem Halbkreis um den Kopf der anderen und bleibt in einer breiten Hocke stehen. Ihr Arm hängt lang neben ihr und dockt an dem aufgestellten Ellenbogen der anderen an. Mit diesem Kontakt verlagert sie ihr Gewicht leicht auf die linke Seite und den Ellenbogen der andern, sodass sie sich weiterdrehen kann. Aus der leichten Rückbeuge landet sie so im halbaufrechten Stand und lässt den Ellenbogen los. [...]

In diesem Beispiel wird eine weitere Form des Reflektierens anschaulich: die wahrnehmende und gestalterische Dimension des sich bewegenden Körpers im Vollzug und im Kontakt (vgl. Huschka 2008). Sogar für die Beobachter*in wird sichtbar, wie die Teilnehmer*innen sich im Bewegungsvollzug selbst wahrnehmen, sich von der Bewegung leiten, ja, sogar überraschen lassen. Es scheint nicht ein forschendes Sich-Bewegen, in dem von Moment zu Moment etwas geschieht. Dabei heißt dies nicht, dass die Bewegungen nicht auch mit einem sehr hohen Grad an Aufmerksamkeit und entschiedener Setzung ausgeführt würden; Es scheint mehr ein Interesse und eine Neugier zu sein, die diese konzentriert-spielerischen Bewegungsvollzüge auszeichnet. Aus den Beobachtungen wie auch den Äußerungen zeigt sich dieser reflektierende Vollzug als ein komplexes Gewebe aus wahrnehmender Selbstbeobachtung, in der der eigene Körper teils zu einem Wahrnehmungsobjekt wird, beurteilenden Momenten und ihren (möglichen) Entscheidungen wie auch registrierendem, aufmerkendem Gewahrwerden und instruierenden Bildern, Gedanken, Assoziationen oder Aufgaben (vgl. Martin 2017: 115). So kann die Teilnehmer*in kein großes Gewicht auf den Ellenbogen der anderen übertragen ohne ihr wehzutun und muss im Bewegungsvollzug selbst ihr Gewicht so verteilen, dass ihre Drehung trotzdem weitergeht. Die Bewegende auf dem Boden hingegen war lange nur mit dem langsamen Verlagern von Gewicht beschäftigt, während sie es sich scheinbar zur Aufgabe gemacht hatte das Becken nicht am Boden abzusetzen. So war diese ›Aufgabe‹ bewegungsgenerierend und zugleich als Herausforderung sichtbar.

In dieser Perspektive auf Reflektieren als und im leibkörperlichen Vollzug wird der Betonung des habitualisierten, einverlebten Wissens, das sich durch praktische Erfahrungen und (symbolische) Ordnungen bildet, die Betrachtung des Körpers als Agens und Produzent von Wissen anbei gestellt (Klinge 2019). Der Körper als sinnlicher und erlebter Leib tritt dabei nicht nur als Speicher sozialer Strukturen in den Blick, sondern auch als Mitgestalter sozialer Ordnungen. Mit diesem Anliegen verbunden ist die sozial- und kulturwissenschaftliche Hinwendung zu Praktiken des Körpers und der Dimension der Leiblichkeit – insbesondere in der Frage nach Lern- und Bildungsprozessen, die ihren Ausgang im Gewahrwerden des impliziten Wissens oder seiner Irritation nehmen. Der Körper wird in diesen Momenten des praktischen Tuns »selber zum Reflexionsorgan« (ebd.: o.S.) und zwar in der Erfahrung von Differenz. Das sinnlich-leib-

liche (Selbst-)Erleben der Praxis verweist auch auf Irritabilität, durch welche Momente reflexiver Körpererfahrung entstehen können. Hier verweist Klinge auf das Potential sinnlich-leiblicher Erfahrungen in »Praktiken, die sich von der Wahrnehmung leiten lassen, Differenzen oder Widerstände erspüren und nicht überwinden wollen« (ebd.: o.S.). Insbesondere in der Differenzerfahrung des eigenen Körpers, aber auch innerhalb von Akteurskonstellationen, verortet Klinge Reflexionsformen des Körpers als Leib. In sinnlich-leiblichen praktischen Vollzügen können damit reflexive Wahrnehmungsmomente entstehen, in denen das implizite Wahrnehmungs- und Bewegungs-Wissen zum Gegenstand von Reflexion wird. Diese Momente können durch den Begriff der ästhetischen Erfahrung gerahmt werden, in denen ein reflexives Gewahrwerden des körper-leiblichen Wahrnehmungsvollzugs selbst entsteht: Ästhetische Erfahrungen sind »in der Sinnlichkeit der Wahrnehmung verankert, drängen aber zur reflexiven Verarbeitung, ohne dabei den Bezug zur Körperlichkeit zu verlieren« (vgl. Brandstetter 2013: o.S.). In dieser sinnlichen Aufmerksamkeit wird »[d]ie sonst zweckdienliche Orientierung [...] selbstbezüglich, der auf Wiedererkennen fixierte Sinn zieht sich auf die ihn erzeugende Sinnlichkeit zurück« (Seitz 2015: o.S.). Übergreifend wird von unterschiedlichen Autor*innen das Performative und der Vollzug dieses Modus der Gegenwärtigkeit hervorgehoben, in der die Wahrnehmenden »auf sich selbst zurückgeworfen« (ebd.) sind. Seitz hebt die Gegenwartsgebundenheit und leibliche Bezogenheit ästhetischer Erfahrung heraus und distanziert sich zugleich von einer Konzeption, die die sehende Wahrnehmung in den Vordergrund der sinnlichen Erfahrung stellt. So scheint die ästhetische Erfahrung sich durch ein »Wahrnehmungsspiel« (Seel 2003: 60) zwischen Wahrnehmung und Wahrgenommenem auszuzeichnen. Als »ästhetisch zugelassene[n] Gegenwart« (Seel 2003: 91) ist der Brennpunkt der ästhetischen Erfahrung ein Geschehen *und* eine Vollzugserfahrung: »Wir nehmen war, und wir spüren unser Wahrnehmen, und wir richten die Aufmerksamkeit auf Bezüge, die der Wahrnehmung ansonsten entgehen« (ebd.: 97). Seel betont dabei: »Der begrifflich-erkennende Zugang zur Welt enthält den der ästhetischen Begegnung mit ihr« (ebd.: 96), sodass mit dem Erscheinenden immer auch sein Erscheinen zugänglich wird. Die ästhetische Fokussierung oder auch Wahrnehmung der Welt »will sich ihrer Gegenwart aussetzen« (ebd.: 96). Seitz verortet ästhetische Erfahrung im Anschluss an Arnold Berleant hingegen in einem »ästhetischen Kräftefeld« (2015), sodass sie in ihrem Vollzug an soziale und kulturelle Kontexte gebunden konzipiert ist. Hier verweist sie auf die chiastische Verschränkung von wahrnehmendem Leib und wahrnehmbaren Körper, wie sie durch Merleau-Ponty ausdifferenziert wurde. Es geht damit vielleicht weniger, wie durch Brandstetter formuliert, um die »Befreiung von Disziplinierung und Codes« (vgl. 2010: 188), sondern vielmehr um das Gewahrwerden dieser Verschränkung im Vollzug. Dies kann als Reflexion verstanden werden, indem das, was darin zur Erfahrung wird, transformiert wird, weil es für diesen (Vollzugs-)Moment selbst zum Gegenstand wird.

Diese Form des Reflektierens wird praxeologisch in vielfältigen Bewegungsformen erforscht. Dabei werden in der (Selbst-)Beobachtung praktischer Reflexion »kritische Momente des Mißverhältnisses und Mißklangs« besonders relevant, da diese, so Bourdieu, einen »Augenblick des Zögerns« auslösen können im Sinne einer »Form von Denken oder sogar praktischem Reflektieren« (vgl. Bourdieu 2001: 208f.); Alkemeyer schließt hieran an und fasst diesen Prozess als Nachspüren (vgl. 2013: 55, Herv.

i.O.). Ein praxistheoretischer Reflexionsbegriff ist entsprechend gerade an Momenten interessiert, in der habitualisierte Praxisvollzüge brüchig scheinen, »weil damit die Möglichkeit eines reflexiven Spürens des eigenen Leibes in seiner Beziehung zu den (funktionalen, ästhetischen, normativen) Anforderungen einer Praktik« (ebd.) beobachtbar werden kann.

In diesen Momenten entsteht ein Befremden, in der die Normativität und Habitualität von Wahrnehmen mit Blick auf Praxisvollzüge in Erfahrung gebracht wird. Dadurch kann ein Erkennen der historischen Relativität und Kontingenz von Ordnungen entstehen. Es ist demnach gerade leib-sinnliche Erfahrung, in der die Selektivität und Exklusivität von Normalität reflexiv gegenwärtig werden kann und indem leib-sinnliche Erfahrung als vermittelt und brüchig erlebt wird.

Und diese Erfahrung muss nicht »sprachlos« vonstattengehen, wenngleich immer wieder betont wird, dass ästhetische Erfahrung »sprachlos macht« (vgl. Mersch 2001: 82f. In Seitz 2013: 155). Hier können die Beobachtungsdaten der Improvisationspraxis als ein Korrektiv eingebracht werden, denn entgegen der Vorstellung eines »stummen Vollzugs« wird oft kommentiert, verlautsprachlicht, befragt und auch ausgehandelt (vgl. Kleinschmidt 2018; Alkemeyer/Michaeler 2013; Hardt/Stern 2019a).

Kleinschmidt geht in Bezug auf Probenprozesse des choreographisch-forschenden zeitgenössischen Tanz soweit ein »Reflexionsdispositiv« (ebd.: 205) zu konstatieren, um die »multimodal-sinnlichen sowie selbstreferenziellen Dimensionen« (ebd.) des Reflektierens zu fassen. Zugleich stellt sich mit Blick auf das hier analysierte Material die Frage, was im Reflektieren als Gegenstand hervorgebracht wird bzw. woraufhin reflektiert wird (vgl. Martin 2017). Wenngleich auch die beforschte Improvisationsgruppe sporadisch Auftritte hatte und damit auch Probenprozesse durchlaufen hat, zeichnet sich der Kurs allgemein gerade nicht durch sein ›Hinarbeiten auf ein Produkt‹ innerhalb eines marktförmig organisierten Kunstfeldes aus, sondern durch die ›freiwillige‹ Teilnahme an einem Kurs, welcher produktions-enthoben als Hobby besucht wird.⁹⁷ Wie jedoch die diskutierten Äußerungen der Teilnehmer*innen aufzeigen, ist dieses Be-Suchen auch als Suche auszudeuten: Wenn Kleinschmidt die generativen Routine des Probens im künstlerischen Feld in Zusammenhang mit Diskursen, kulturellen Codes der Flexibilisierung sowie bewegungsanalytischen Konzepte und Artefakte als eine »dynamische Matrix des Feldes« (2018: 295) fasst, »durch die Wissen prozessiert und produziert wird« (ebd.), gilt es in Bezug auf die beobachtete Improvisationspraxis ebenso dem zu fragen, welches Wissen ›prozessiert und produziert‹ wird. Dann wäre zu untersuchen, woraufhin sich Bezüge orientieren, was zum Gegenstand wird oder nicht wird, wann und in welchen Konstellationen ›Reflexion‹ eine geeignete Analyse- oder Beschreibungskategorie ist. Dies kann noch weiter gedacht werden mit Bezug auf Hardt, die von einem »Feedbackgewebe« spricht, »das durch unterschiedliche Faktoren, wie das Setting, die eingebrachten Diskurse, die eigenen Erfahrungen und Kenntnisse, die gemeinsamen Bewegungen und die persönlichen Reflexionsmuster erst im Prozess entstehen« (2019: 38).

97 Es gab einen Auftritt im Rahmen einer wissenschaftlichen Tagung (2016) wie auch im Rahmen einer Finnisage in einem Kunstverein (2018). Einzelne sind zudem selbst tanzpädagogisch oder -therapeutisch ausgebildet und tätig.

In diesem Sinne verweist Waldenfels auch darauf: »Was uns bewegt, ergibt sich, wenn wir der Bewegung folgen« (Waldenfels 1987: 178 in Seitz 2015: o.S.). Übertragen auf die Improvisationspraxis bedeutet ›der Bewegung folgen‹ sowohl das aufmerksame Wahrnehmen des Bewegungsvollzugs als auch, wie bereits angesprochen, den Bewegungskontext einzubeziehen, um zu fragen: woraufhin orientiert sich die Bewegung? Was gerät hier in Bewegung?⁹⁸

Diese Fragen generieren einen Übergang in das nächste Kapitel. Denn einerseits, so Hillebrandt, lassen sich Praxisformationen »nur in actu als Materialisierungen von Praktiken verstehen, die qua definitionem Ereignisse sind, die sich situativ vollziehen« (2015: 38). Andererseits trat durch die lange empirische Phase neben, entlang und unterhalb der situativen Vollzugswirklichkeiten ›doing biography‹ im Sinne einer transsituativen Praxis als Gegenstand zutage. Wenn Praktiken auch als »Verkettungen« (Hillebrandt 2016: 79; 2015: 38) verstanden werden, in dem Sinn, als dass Praktiken materiell, d.h. körperlich und dinglich verankert entstehen und sich verketten (vgl. ebd.), so sind in diesen beobachtbaren Verkettungen spezifische Kontinuitäten, Diskontinuitäten bzw. Verschiebungen zu bemerken. Dies wird im Folgenden entfaltet.⁹⁹

3.5 Praktiken als ›un/ordentliche‹ Sinngewebe

»Die archäologisch-genealogische Lupe zeigt also nicht nur den Bruch, sondern sie zeigt auch die Interferenz mit anderen Praktiken im Moment des Aufhörens oder Anfangens einer Praxis. [...] Die archäologisch-genealogische Nahanalyse der historischen Kausalmechanik liefert hingegen ein ausgeglicheneres Bild, in dem deutlicher wird, was an den Praktiken weitergeht und was an ihnen aufhört. Dass dabei Interferenzen zwischen verschiedenen, ursprünglich getrennten Praktiken eine besondere Bedeutung gewinnen, verweist noch einmal darauf, dass das Verstehen ›einer‹ Praxis und ihrer Fortentwicklung eben ein reduktionistisches Unternehmen ist, das durch die Untersuchung von Verflechtungen, d.h. durch die Untersuchung des materiellen Sinngewebes, von der jede Praxis umgeben ist, korrigiert werden muss.«

(Richter 2015: 247)

In dem vorherigen Kapitel wurden Praktiken des Improvisierens entwickelt und dargestellt; vor diesem Hintergrund soll nun der Frage nachgegangen werden, wie diese in der Improvisationspraxis für Prozesse des ›doing biography‹ bedeutungsvoll werden.

98 Hier ist die Perspektive Hardts auf Feedback instruktiv, die auch fragt: »Wie können wir den Mythos dekonstruieren, dass Reflexion neutral ist? Wir müssten dann untersuchen, wie wir gelernt haben zu reflektieren. [...] Was für Werte werden dabei benannt, welche werden praktiziert?« (2019: 40).

99 Neben dem ›tänzerischen‹ Wissen und Können, das den augenscheinlichen Gegenstand einer Improvisationsgruppe bildet, deuten die routinisierten Praktiken der Raumkonstitution und des Anfangskreises wie auch die sprachlichen Äußerungen und Reflexionsphasen darauf hin, dass die Teilnehmer*innen das Improvisieren in dem »kollektiven Frauenraum« für sich als »das Besondere« empfinden.