

Kinästhetische Kommunikation und Intermediale Wissenstransformation als Forschungsmethoden in tanzkünstlerischen Kontexten¹

Susanne Quinten

VORBEMERKUNGEN

Practice as Research im Tanz berührt Fragen, die die Bewegungswissenschaften sowie die Tanzforschung im Besonderen noch lange beschäftigen werden. Eine dieser Fragen betrifft die Verständigung durch Bewegung sowie die Generierung und Vermittlung von Wissen, das an Tanzbewegung gebunden ist (Brandstetter 2007; Gehm/Husemann/von Wilcke 2007; Huschka 2009 und 2014). Ein Konzept, auf das in diesem Zusammenhang oft Bezug genommen wird, ist das implizite Wissen, welches häufig mit Intuition, unbewusster Verhaltenssteuerung, Nichtverbalisierbarkeit oder Erfahrung in Verbindung gebracht wird (Neuweg 1999)². Die Vielzahl an Ansätzen, die sich mit dem impliziten Wissen beschäftigen, fasst Neuweg unter *tacit-knowing-view* (1999: 21f.) zusammen. Mit dem Konstrukt des impliziten Wissens ist dasjenige Wissen gemeint, das in Handlungsmustern »stillschweigend« (Schön 1983: 49, zit. in Neuweg 1999: 14) enthalten ist. Es ist nur zu Teilen bewusstseinsfähig, aber nicht grundsätzlich bewusstseinspflichtig. Tanzkunst ist besonders geeignet, um solche außerhalb der verbalen Sprache liegenden Formen des Wissens zu untersuchen und zu entwickeln. Dabei bedarf es auch einer um die nicht-

1 | Claudia Fleischle-Braun danke ich herzlich für die Anregungen, die ich aus dem fachlichen Austausch mit ihr im Rahmen der Kölner Tagung *Das Erbe der Tanz-Moderne im zeitgenössischen Kontext* 2015 sowie der Hamburger Tagung »Practice as Research« der *Gesellschaft für Tanzforschung* gewonnen habe.

2 | Zur Bedeutung des *impliziten Wissens* in der Kunst allgemein siehe den Aufsatz von Eva-Maria Jung, *Die Kunst des Wissens und das Wissen der Kunst. Zum epistemischen Status der künstlerischen Forschung* (2016).

sprachliche Dimension erweiterten Hermeneutik, in der Sichtbares, Hörbares, Spürbares, Bilder und Zeichen eine Rolle spielen – eine Hermeneutik, »die offen ist für die ›tacit dimension‹ des sprachlosen Raumes (Polanyi 1966). [...] Sie muß den Sinn der ›reinen Geste‹, den Gehalt einer Bewegung, den Ausdruckswert einer Haltung (Plessner 1967, 1968) [...] zu erfassen vermögen [...]« (Petzold 1993: 92-93). Es braucht eine integrative Konzeption von Hermeneutik, die das Sprachliche übersteigt, »ohne daß sie je auf die Sprache verzichten könnte [...]« (Petzold 1993: 93)³. Eine solche, um die nichtsprachliche Dimension erweiterte, Hermeneutik findet schon lange in therapeutischen Zusammenhängen oder in rehabilitations- bzw. sozialpädagogischen Kontexten beispielsweise in Begegnungen mit Menschen mit sprachlichen oder kognitiven Einschränkungen Anwendung. Sie erfordert besondere Wahrnehmungsfähigkeiten, Empathievermögen sowie eine differenzierte Bandbreite an eigenen nichtsprachlichen Ausdruckserfahrungen. Grundlegend für das Gelingen eines die Sprache übersteigenden Erkennens und Verstehens ist eine innere Einstellung der beobachtenden Person, die interessiert und wertschätzend den nichtsprachlichen Ausdruck erfassen und verstehen möchte.

Neuere Erkenntnisse aus den Bewegungs- und Neurowissenschaften weisen dem motorischen System eine grundlegende Funktion beim vorbegrifflichen und vorsprachlichen bzw. nichtbegrifflichen und nichtsprachlichen Verstehen zu. Entgegen früherer Annahmen spielt das motorische System nicht nur bei der Ausführung von Handlungen die entscheidende Rolle, sondern es übernimmt auch bei Wahrnehmungs- und Verstehensprozessen wichtige Funktionen. Das motorische System besteht aus einem »Mosaik von frontalen und parietalen Bereichen [...], die eng mit den visuellen, auditorischen und taktilen Bereichen verbunden sind« (Rizzolatti/Sinigaglia 2008: 12). Das Anfang der 1990er Jahre entdeckte Spiegelneuronensystem als Teil des motorischen Systems ermöglicht es, Handlungen, Intentionen und Emotionen anderer unmittelbar zu erkennen und zu verstehen, ohne explizit darüber nachzudenken (ebd.).

Die Frage nach den Formen des Wissens im Tanz, ihrer Kommunizierbarkeit und Überführung in berichtbares Wissen ist eine der zentralen Aufgaben, denen sich eine auf Praxis beruhende Tanzforschung stellen muss. In diesem Beitrag werden zwei Forschungsmethoden skizziert, die in der tanzkünstlerischen Forschungspraxis zur Anwendung kommen und im Schnittfeld einer integrativen Hermeneutik, die auf dem motorischen System basiert, stehen: die *Kinästhetische Kommunikation* und die *Intermediale Wissenstransformation*. Obwohl sie bisher nicht explizit als Forschungsmethoden bezeichnet worden sind, können sie als solche interpretiert werden unter der Voraussetzung, dass sie zielgesteuert neue Erkenntnisse und unbekannte Fakten auf systemati-

3 | Ausführlich siehe Petzold/Orth 1991.

sche und planvolle Weise zu gewinnen versuchen (vgl. ForschungsGruppe der Deutschen Forschungsgemeinschaft 2015).

Historisch betrachtet sind beide Methoden prototypisch für die tanzkünstlerische Arbeitsweise in den Tanzlaboratorien und Künstlerkolonien des beginnenden zwanzigsten Jahrhunderts.⁴ Viele der heute bekannten Techniken von Wissensgenerierung und -vermittlung im Tanz, die im Rahmen der *Kinästhetischen Kommunikation* realisiert werden, sind auch in dieser Zeit praktiziert worden – so beispielsweise Zeigen und Beobachten tänzerischer Bewegungen, Übertragung von Bewegungsimpulsen oder von Gewichtsverlagerungen im direkten Körperkontakt, Wecken von Interesse an dem tänzerischen Ausdruck, Aufrufen einer grundsätzlichen Bereitschaft zum Verstehen eines Bewegungsausdrucks, akustische Begleitung von Bewegungsabläufen, u.v.a.m. Auch die *Intermediale Wissenstransformation* findet sich als Arbeits- und Forschungsstrategie in der Ausdruckstanzbewegung. So wurde beispielsweise in der von Rudolf von Laban im Jahr 1913 auf dem Monte Veritàa gegründeten *Sommerschule für Tanz-, Ton-, Wort- und Formkunst* mit vielen künstlerischen Medien experimentiert und in medialen Quergängen durch die einzelnen Künste Wissen im und über Tanz angereichert.

Festzuhalten bleibt, dass die *Kinästhetische Kommunikation* und die *Intermediale Wissenstransformation* implizites, nichtsprachliches und vor- bzw. nichtbegriffliches Wissen im Tanz generieren und vermitteln können. Darin mag die Tatsache begründet sein, dass der Tanz seit alters her wichtige Funktionen als Heilmittel und in jüngerer Zeit auch als wissenschaftliche Forschungsmethode übernimmt. Auch wenn die genauen Mechanismen nicht endgültig geklärt sind, so sind ihre Nützlichkeit und Wirksamkeit empirisch evident. Bis zur Entdeckung der Spiegelneuronen wurden Verstehensprozesse in sozialen Interaktionen häufig mit Hilfe des Einfühlungskonzeptes erklärt (Coplan/Goldie 2011; Curtis/Koch 2009). Das Verdienst, Einfühlungsprozesse mit der Kinästhesie zu verbinden, gebührt Theodor Lipps. Ihm zufolge basiert Einfühlung auf der inneren Nachahmung einer beobachteten Bewegung, wie er am Beispiel eines Akrobaten auf dem Hochseil veranschaulicht. Auch wenn der erste Stimulus visuell ist, wird die beobachtete Bewegung durch die Aktivierung des Subjekts in einer solchen inneren Nachahmung gefühlt (Lipps 1920, zit. in Reynolds/Reason 2013). In der deutschen Sprache hat sich für den Begriff der Einfühlung der Begriff Empathie eingebürgert, insbesondere, wenn es um emotionale Übereinstimmung bei zwischenmenschlichen Ereignissen geht (Coplan/Goldie 2011). In der aktuellen Debatte wird Empathie auch als ein Weg zur Wissensgenerierung diskutiert, wobei dieser Weg sowohl unmittelbar quasi automatisch auf der Basis der Spiegelmechanismen als auch durch bewusstes Nachdenken und rekonstruktive Prozesse verlaufen kann (Rizzolatti/Sinigaglia 2008; Matravers 2011).

4 | Vgl. hierzu den Beitrag von Fleischle-Braun in diesem Band.

KINÄSTHETISCHE KOMMUNIKATION

Die *Kinästhetische Kommunikation* ist eine Form der nichtsprachlichen Kommunikation, die im Kern auf dem motorischen System und dessen Beteiligung an Prozessen des Einfühlens in physische, mentale und emotionale Zustände anderer Menschen basiert. Charakteristisch dabei ist, dass alle Kommunizierenden ganzkörperlich beteiligt sind. Bei der *Kinästhetischen Kommunikation* wird mittels Bewegung zwischen mindestens zwei Personen, die zur selben Zeit am selben Ort sind,⁵ gemeinsam Wissen generiert und ausgetauscht. Diese Austauschprozesse verlaufen in der Regel nicht bewusst, sind aber teilweise bewusstseinsfähig und können dann reflektiert werden. Die Überführung in berichtbares Wissen ist ebenfalls nur zum Teil möglich. Die Vermittlung impliziten Wissens im Tanz wird nach Brinkmann (2013) dadurch gefördert, dass Tänzer persönlich im Tanzsaal zusammentreffen und Bewegungen austauschen.

Tanz als kinästhetische Kunstform

Tanz als Kunstform ist im Wesentlichen kinästhetisch geprägt (Daly 1992). Der Begriff *Kinästhesie* (gr. κινεῖν – kinein – bewegen, αἴσθησις – aisthesis – Empfindung) wurde erstmals von Charles Bastian 1880 für die Bewegungswahrnehmung verwendet (Day 2014; Paterson 2013). An der Bewegungswahrnehmung sind neben dem propriozeptiven System⁶ weitere Rezeptorsysteme wie das taktile, visuelle und auditive System beteiligt, die miteinander verbunden sind. Die Wahrnehmung der eigenen wie der fremden Tanzbewegung gründet also auf dem Zusammenspiel der verschiedenen sensorischen Systeme. Für letztere liefern Ergebnisse aus einer Forschungsstudie, die sich mit der Interferenz visueller und auditiver Information bei der Tanzwahrnehmung beschäftigen, empirische Hinweise auf dieses intersensorische Zusammenspiel. Ein als Atem wahrgenommener Sound scheint die sonst eher übliche visuelle Distanz zu den Tänzern auf der Bühne zu untergraben. Die Grenzen zwischen dem

5 | Welche Rolle die »leibhaftige Ko-Präsenz« (Fischer-Lichte 2004) von Beobachter und Beobachteten spielt im Vergleich zur Beobachtungssituation mittels visueller Medien wie Video- oder Fernseaufnahmen, ist nicht endgültig geklärt (Calvo-Merino et al. 2005; Curtis 2009). In diesem Beitrag wird *Kinästhetische Kommunikation* an die leibliche Ko-Präsenz im ersteren Sinne geknüpft.

6 | Das propriozeptive System befindet sich in Muskeln, Sehnen und Gelenkkapseln. Es informiert über Muskelspannung, Kontraktionsgeschwindigkeit, Gelenkbewegungen, Tiefendruck, Gleichgewichtsgefühl, Position im Raum, viszerale und vegetative Empfindungen und ist an der Wahrnehmung von Körperschema, Körperbild, Körper-Selbst sowie psychischer und sozialemotionaler Befindlichkeit beteiligt (Citron 2011).

Tänzerkörper und dem eigenen Körper werden verwischt, indem Zuschauer die Bewegungen der Tänzer in ihrem eigenen Körper spüren (Reynolds/Reason 2013). Viele zeitgenössische Ansätze im Tanz versuchen, auf die Kommunikation zwischen Tänzer und Zuschauer Einfluss zu nehmen und nutzen dabei Mechanismen der *Kinästhetischen Kommunikation*. So zielen beispielsweise choreographische Praktiken von William Forsythe darauf ab, die körperliche Beteiligung von Zuschauern zu intensivieren und sie damit stärker in das Kommunikationsgeschehen einzubinden (Reynold/Reason 2013).

Auch auf höheren neurophysiologischen Verarbeitungsebenen ist die Bewegungswahrnehmung in weitere funktionelle Bezüge eingebettet, neben der Bewegungsproduktion sind dies beispielsweise die kognitiven Funktionen wie Vorstellung, Erkennen der Handlungen anderer, Nachahmung sowie gestische und sprachliche Kommunikation. Die Verbindung zwischen tänzerischen und insbesondere choreographischen Aktivitäten und kognitiven Prozessen ist seit längerem Gegenstand interdisziplinärer Forschungsprojekte (Batson/Wilson: 2014). Festzuhalten bleibt, dass kognitive und kommunikative Prozesse auf dem motorischen System mit seiner engen Verbindung zu den verschiedenen sensorischen Bereichen und seinen Spiegelschaltungen beruhen (Rizzolatti/Sinigaglia 2008). Rizzolatti und Sinigaglia haben das Theater als praktisches Anwendungsbeispiel gewählt, in dem eine unmittelbare Teilhaberschaft zwischen Akteuren und Zuschauern inszeniert wird. Der Tanz, der als kinästhetische Kunstform par excellence ohne Sprache auskommt, wäre hier nicht minder als Beispiel anzuführen. Tanz als kinästhetische Kunstform inszeniert ebenfalls unmittelbare Teilhaberschaft und ermöglicht dadurch unmittelbares Erkennen und Verstehen von implizitem und nichtsprachlichem Wissen, das sich im Tanz verkörpert.

Formen *Kinästhetischer Kommunikation*

In der tanzbezogenen Literatur ist der Begriff der *Kinästhetischen Kommunikation* nicht neu. Mary M. Smyth beschäftigte sich im Jahr 1984 erstmals explizit mit der *Kinästhetischen Kommunikation im Tanz* (Smyth 1984). In ihrem Verständnis – und in der Folge bei den meisten Beiträgen, die sich mit der Kinästhetischen Kommunikation beschäftigen (vgl. Brandstetter 2007), geht es um das Beobachten einer Tanzbewegung und den daraus resultierenden Reaktionen der beobachtenden Person. In dieser Sichtweise bezieht sich *Kinästhetische Kommunikation* vorrangig auf die enge Verbindung zwischen Beobachtung (visueller Input) und der kinästhetischen Resonanzbereitschaft des Körpers. Unter Berücksichtigung der bereits weiter oben beschriebenen multisensorischen und multifunktionalen Bezüge der Kinästhesie scheint es über eine solche *visuell-kinästhetische Kommunikation* hinaus allerdings sinnvoll, weitere Formen *Kinästhetischer Kommunikation* im Tanz wie taktil-kinästhe-

tische, auditiv-kinästhetische und motorisch-kinästhetische Kommunikation heuristisch zu unterscheiden:

- Die *visuell-kinästhetische Kommunikation* setzt voraus, dass ein Zuschauer einen Tänzer beobachtet, ein Tänzer einen Zuschauer beobachtet oder sich zwei Tänzer beispielsweise während eines Trainings, einer Probe oder einer Aufführung gegenseitig beobachten. Die eingehenden visuellen Informationen werden im motorischen System der wahrnehmenden Person verarbeitet und die resultierenden Resonanzen bzw. Reaktionen fließen wiederum in das kommunikative Geschehen ein.
- Die *taktile-kinästhetische Kommunikation* vollzieht sich im konkreten Körperkontakt zwischen Tanzenden (wie beispielsweise bei Paartanz, Volkstanz oder Kontakt- bzw. Gruppenimprovisation). Die eingehenden taktilen Informationen werden jeweils im motorischen System verarbeitet und die entstehenden Resonanzen oder Reaktionen in die Kommunikation rückgebunden.
- Bei der *auditiv-kinästhetische Kommunikation* hören Tanzende oder Zuschauer Geräusche (z.B. Bewegungs- und Atemgeräusche), die mit einer Tanz- bzw. Zuschauerbewegung einhergehen. Diese werden im motorischen System der wahrnehmenden Person verarbeitet und die entstehenden Resonanzen oder Reaktionen wiederum in das kommunikative Geschehen eingebracht. Mit der Kopplung von Hören und Bewegungsempfindungen, d.h. mit einem Hören, das unmittelbar mit körperlich spürbaren Bewegungsempfindungen gekoppelt ist, hat sich Schroedter (2015) ausführlicher auseinandergesetzt und beschreibt diesen Hörmodus als *kinästhetisches Hören*.
- Die *motorisch-kinästhetische Kommunikation* liegt vor im direkten einfühlenden motorischen Nachvollzug einer tänzerischen Bewegung (wie beispielsweise beim Erlernen einer Tanzbewegung über Imitation) und es zu Resonanzen oder Reaktionen auf die durch Einfühlung vermittelten Wahrnehmungsinhalte kommt und diese ebenfalls in die Kommunikation einfließen.

In der Tanzpraxis ist davon auszugehen, dass die Kinästhetische Kommunikation aus allen vier sensorischen Kanälen mehr oder weniger gespeist wird. Als Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen wurde bisher fast ausschließlich die visuell-kinästhetische Kommunikation gewählt. So beschäftigt sich Susan Leigh Foster (2011) in ihrem Buch *Choreographing Empathy* unter verschiedensten Aspekten mit dem – für den Tanz typischen – unmittelbaren und vollständigen Kontakt zwischen Tänzer und Zuschauer. Fast hundert Jahre früher interessiert sich bereits der amerikanische Tanzkritiker John J. Martin (1893-1985) für diese äußerst lebendige Beziehung zwischen Tänzern und Zuschauern. Er sieht den Zuschauer als eine Art Resonanzraum (Eber-

lein 2011: 148), dessen Körper auf innere und äußere Reize mit eigenen Bewegungen, Lage- und Spannungsänderungen und Haltungs- und Orientierungsänderungen reagiert. Dem Zuschauer »[...] zeigt sich der Tanz nicht primär visuell, sondern er wird von ihm eigenkörperlich berührt« (Huschka 2002: 79). Für Dorothee Günther (1962: 17) werden Resonanzen beim Beobachter nur dann ausgelöst, wenn einerseits der Tanzende seine gesamte innere Aufmerksamkeit und Anteilnahme in den Bewegungsausdruck hineinlegt, und wenn andererseits der Zuschauende auch die Bereitschaft mitbringt, seine ganze Aufmerksamkeit auf den Tänzer zu richten und sich auf das tänzerische Geschehen einzulassen. Die Art der Resonanzen bzw. die »kinästhetischen Antworten« (Reason/Reynolds 2010: 50) während der Tanzbetrachtung sind vielfältig und können neben empathischen Erfahrungen ebenso Bewunderung, Sympathie oder emotionale Ansteckung umfassen (siehe auch Reynolds 2013). Eberlein (2011) bezeichnet den wechselseitigen Austausch zwischen Tanzenden und Zuschauenden als leibliche Resonanzen, Fischer-Lichte spricht von der »Feedback-Schleife« (2004: 59f.), um die wechselseitige Einflussnahme von Akteuren und Zuschauern und damit das kommunikative Geschehen im Rahmen einer Aufführung zu beschreiben.

Neuere bewegungswissenschaftliche Theorien gehen davon aus, dass beim Beobachten einer Bewegung diese beim Betrachter intern motorisch simuliert wird (Jeannerod 2001).⁷ Vittorio Gallese spricht in diesem Zusammenhang von einer verkörperten Simulation (*embodied simulation*), die das Teilen emotionaler und mentaler Zustände ermöglicht:

A common underlying functional mechanism – embodied simulation – mediates our capacity to experientially share the meaning of actions, intentions, feelings, and emotions with others, thus grounding our identification with and connectedness to others. This occurs in a nonconscious, pre-declarative fashion, though modulated by our own personal history, that is, by the quality of our attachment relations and by our sociocultural background. Embodied simulation generates our ›intentional attunement‹ to others. (2008: 775)

Für die in diesem Beitrag als Forschungsmethode skizzierte Kinästhetische Kommunikation ist von Bedeutung, dass motorische Simulation nicht nur

7 | Ähnlich wie beim Gedankenlesen kann das Verhalten eines anderen Menschen einschließlich der Verhaltenskonsequenzen alleine durch das Beobachten dieses Verhaltens vorhergesagt werden: »One of the explanations proposed for mind-reading is that it represents an attempt to replicate and simulate the mental activity of the other agent. In other words, the observed action would activate, in the observer's brain, the same mechanisms that would be activated, were that action intended or imagined by the observer [...]« (Jeannerod 2001: 104).

Empathie ermöglicht, sondern ebenso das Teilen von (impliziten) Wissen. Motorische Simulation ist eine wesentliche Voraussetzung für gelingende Kommunikation auf der nichtsprachlichen Ebene. Eine solche interne Simulation ist gleichermaßen »Instrument der Teilhabe und der Erkenntnis im zwischenmenschlichen Kontakt« (Geuter 2015: 15).

INTERMEDIALE WISSENSTRANSFORMATION

Bei der *Intermedialen Wissenstransformation*⁸ handelt es sich um eine künstlerische und forschende Arbeitsweise, bei der Wissen von einem künstlerischen Medium in ein anderes überführt und transformiert wird. Da jedes künstlerische Medium über eigene spezifische Stimulierungs- und Ausdrucksmöglichkeiten verfügt, werden durch die Transformationen jeweils neue Perspektiven auf das Wissen geöffnet. Der intermedial geführte Forschungsprozess führt so zu immer neuen, vertieften und differenzierten Erkenntnissen. Forscherteams können im kinästhetisch-empathischen Einfühlungsprozess Gehalte der verschiedenen Ausdrucksmedien erfassen und unmittelbar verstehen. Neuere Befunde aus der Neuroästhetikforschung unterstützen diese Annahmen, der Schlüssel scheint auch hier in der motorischen Simulationsfähigkeit zu liegen: Über die Künste hinweg lassen sich körperliche Resonanzphänomene nachweisen, wenn beispielsweise beim Betrachten eines abstrakten Bildes mit vielen Linien anhand bildgebender Verfahren nachweisbar die eigenen motorischen Hirnareale eines Betrachters aktiviert werden, die auch bei der Ausführung solcher Linien beteiligt sind (Freedberg/Gallese 2007). Hierin mag einer der Gründe liegen, weshalb die *Intermediale Wissenstransformation* im Rahmen einer kunstspartenübergreifenden Forschungsstrategie Wirkung entfalten kann.

Die frühen Protagonisten einer kunstspartenübergreifenden künstlerischen Forschung wie Rudolf von Laban oder Dorothee Günther waren in mehr als einer Kunstform ausgebildet; sie experimentierten im Rahmen ihrer Tanzforschungen über die verschiedenen Kunstsparten hinweg mit und in den verschiedenen künstlerischen Medien. Das schlug sich letztendlich sowohl in ihren Lehrkonzeptionen, als auch in ihren künstlerischen Werken nieder.⁹

8 | Vgl. hierzu die Konzepte der *intermedialen Arbeit* bzw. *intermedialen Quergänge* von Petzold/Orth (1991).

9 | Vgl. hierzu den Beitrag von Fleischle-Braun in diesem Band.

FAZIT

Praxisforschung im Tanz findet in weiten Teilen jenseits von Sprache und häufig in kooperativer Form statt. *Kinästhetische Kommunikation* und *Intermediale Wissenstransformation* sind zwei Methoden, mit deren Hilfe in der künstlerischen und insbesondere auch tanzkünstlerischen Forschung implizites Wissen zwischen den Forschern generiert und vermittelt wird. Große Teile dieses Wissens beruhen auf einer leibgebundenen, intersubjektiven Hermeneutik. Erste Erklärungsansätze zum besseren Verständnis der *Kinästhetischen Kommunikation* und der *Intermodalen Wissenstransformation* lassen sich innerhalb der Bewegungswissenschaften mit Rückgriff auf das Konzept der *motorischen Simulation* formulieren. Weitere Anregungen können neueren Ansätzen der Kommunikationsforschung entnommen werden, die sich auf Embodimenttheorien (Batson/Wilson 2014; Storch/Tschacher 2014; Streeck 2015) stützen. Offene Fragen bleiben insbesondere hinsichtlich der Überführbarkeit impliziten Wissens in verbalisierbares Wissen. Die Nutzung neuerer (impliziter) Forschungszugänge wie die skizzierten Methoden *Kinästhetische Kommunikation* und *Intermediale Wissenstransformation* wird ohne einen Einstellungs-, gar Bewusstseinswandel in der Scientific Community kaum gelingen. Sie werden an die Forscher neue Anforderungen an die Bereitschaft und Fähigkeit zu *Selbst-Einlassung*, Selbstreflexion und Empathie stellen und sie werden vielfältige und reflektierte Körper- und Bewegungserfahrungen sowie Wahrnehmungs- und (nonverbales) Ausdrucksvermögen als Gelingensvoraussetzung anerkennen müssen.

LITERATUR

- Batson, Glenna/Wilson, Margaret (2014): *Body and Mind in Motion. Dance and Neuroscience in Conversation*, Bristol: Intellect.
- Brandstetter, Gabriele (2007): Tanz als Wissenskultur. Körpergedächtnis und wissentheoretische Herausforderung, in: Sabine Gehm/Pirkko Husemann/Katharina von Wilcke (Hg.), *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript, S. 37-48.
- Brinkmann, Stefan (2013): *Bewegung erinnern. Gedächtnisformen im Tanz*, Bielefeld: transcript.
- Calvo-Merino, Béatrice/Glaser, Daniel E./Grezes, Julie/Passingham, Richard E./Haggard, Patrick (2005): Action Observation and Acquired Motor Skills: An fMRI Study with Expert Dancer, in: *Cerebral Cortex* 15, S. 1243-1249.
- Citron, Ina (2011): *Kinästhetik – kommunikatives Bewegungslernen* (3. Auflage), Stuttgart et al.: Thieme.

- Coplan, Amy/Goldie, Peter (Hg.) (2011): *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*, New York: Oxford University Press.
- Curtis, Robin (2009): Einführung in die Einfühlung, in: Robin Curtis/Gertrud Koch (Hg.), *Einfühlung. Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzeptes*, München: Wilhelm Fink, S. 11-29.
- Curtis, Robin/Koch, Gertrud (Hg.) (2009). *Einfühlung. Zur Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzeptes*, München: Wilhelm Fink.
- Daly, Ann (1992): Dance History and Feminist Theory: Reconsidering Isadora Duncan and the Male gaze, in: Laurence Senelick (Hg.), *Gender in performance: The presentation of difference in the performing arts*, Hanover, NH: University Press of New England, S. 239-259.
- Day, P. (2014): Kinästhesie, in: Markus Antonius Wirtz; Janina Strohmmer (Hg.), *Lexikon der Psychologie* (17. vollständig überarbeitete Auflage), Bern: Hans Huber, S. 861.
- Eberlein, Undine (2011): Leibliche Resonanz. Phänomenologische und andere Annäherungen, in: Kerstin Andermann; Undine Eberlein (Hg.), *Gefühle als Atmosphären. Neue Phänomenologie und philosophische Emotionstheorie*, Berlin: Akademie Verlag, S. 141-152.
- Fischer-Lichte, Erika (2004): *Ästhetik des Performativen*, Berlin: suhrkamp.
- ForschungsGruppe der Deutschen Forschungsgemeinschaft (2015): Forschung, www.dfg-bonn.de/forschung.htm (letzter Zugriff: 28.02.2016)
- Foster, Susan Leigh (2011): *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, London/New York: Routledge.
- Freedberg, David/Gallese, Vittorio (2007): Motion, emotion and empathy in aesthetic experience, in: *Trends in cognitive sciences* 11 (5), S. 197-203.
- Gallese, Vittorio (2008): Empathy, Embodied Simulation, and the Brain: Commentary on Aragno and Zepf/Hartmann, in: *Journal of the American Psychoanalytic Association* 56(3), S. 769-781.
- Gehm, Sabine/Husemann, Pirkko/von Wilcke, Katharina (Hg.) (2007): *Wissen in Bewegung. Perspektiven der künstlerischen und wissenschaftlichen Forschung im Tanz*, Bielefeld: transcript.
- Geuter, Ulfried (2015): *Körperpsychotherapie. Grundriss einer Theorie für die klinische Praxis*, Berlin/Heidelberg: Springer.
- Günther, Dorothee (1962): *Der Tanz als Bewegungsphänomen*, Hamburg: Reinbek.
- Huschka, Sabine (2002): *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien*, Hamburg: Reinbek.
- Huschka, Sabine (Hg.) (2009): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld: transcript.
- Huschka, Sabine (2014): *Zur Disposition eines verschwiegenen Wissens im Tanz oder die Kunst der Beziehungstiftung*, <http://wissenderkuenste.de/#/text/>

- zur-disposition-eines-verschwiegenen-wissens-im-tanz-oder-die-kunst-der-beziehungsstiftung (letzter Zugriff: 18.02.2016).
- Jeannerod, Marc (2001): Neural simulation of action: a unifying mechanism for motor cognition, in: *Neuroimage* 14, S. 103-109.
- Jung, Eva-Maria (2016): Die Kunst des Wissens und das Wissen der Kunst. Zum epistemischen Status der künstlerischen Forschung, in: Judith Siegmund (Hg.), *Wie verändert sich Kunst, wenn man sie als Forschung versteht?*, Bielefeld: transcript, S. 23-44.
- Matravers, Derek (2011): Empathy as a route to knowledge, in: Amy Coplan/Peter Goldie (Hg.): *Empathy. Philosophical and Psychological Perspectives*, New York: Oxford University Press, S. 19-30.
- Neuweg, Georg Hans (1999): *Könnerschaft und implizites Wissen. Zur lehr-lern-theoretischen Bedeutung der Erkenntnis- und Wissenstheorie Michael Polanyis*, Münster/New York: Waxmann.
- Paterson, Mark (2013): On ›inner touch‹ and the moving body. Aisthesis, Kinæsthesis and Aesthetics, in: Gabriele Brandstetter/Gerko Egert/Sabine Zubarik (Hg.), *Touching and to be touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, Berlin: De Gruyter, S. 115-131.
- Petzold, Hilarion (1993): *Integrative Therapie. Modelle, Theorien und Methoden für eine schulen-übergreifende Psychotherapie* (Band 1), Paderborn: Junfermann.
- Petzold, Hilarion/Orth, Ilse (Hg.) (1991): *Die neuen Kreativitätstherapien. Handbuch der Kunsttherapie* (Band II), Paderborn: Junfermann.
- Reynolds, Dee (2013): Empathy, Contagion and Affect – The Role of Kinesthesia in Watching Dance, in: Gabriele Brandstetter/Gerko Egert/Sabine Zubarik (Hg.), *Touching and being touched. Kinesthesia and empathy in dance and movement*, Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, S. 211-231.
- Reynolds, Dee/Reason, Matthew (Hg.) (2013): *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*, Chicago: Intellect.
- Reason, Matthew/Reynolds, Dee (2010): Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experience of Watching Dance, in: *Journal of the American Psychoanalytic Association* 56 (3), S. 769-781.
- Rizzolatti, Giacomo/Sinigaglia, Corrado (2008): *Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schroedter, Stephanie (2015): *Paris qui danse. Bewegungs- und Klangräume einer Großstadt der Moderne*, Habilitationsschrift FU Berlin.
- Smyth, Mary (1984): Kinesthetic communication in Dance, in: *Dance Research Journal* 16 (2), S. 19-22.
- Storch, Maja/Tschacher, Wolfgang (2014): *Embodied communication. Kommunikation beginnt im Körper – nicht im Kopf*, Bern: Huber.
- Streeck, Jürgen (2015): Embodiment in Human Communication, in: *Annual Review of Anthropology* 44, S. 419-438.

