

## Vorwort

---

Seit dem Erscheinen des ersten Jahrbuches der Gesellschaft für Tanzforschung im Jahr 1990 liegt mit dem aktuellen Band *Tanzpraxis in der Forschung – Tanz als Forschungspraxis. Choreographie, Improvisation, Exploration* eine Ausgabe vor, die einen Einblick in die Vielfalt an Forschungszugängen und spezifischen Forschungsmethoden gibt, die Tanzpraxis bietet und die darüber hinaus auch erkenntnis- und wissenschaftstheoretische Aspekte von Tanz als Forschungspraxis explizit thematisiert. So erweitern beispielsweise Choreographie, Improvisation, Exploration, Imitation oder auch die sogenannten somatischen Verfahren herkömmliche *Methoden der Wissensgenerierung und Wissensvermittlung* um ästhetische Dimensionen der Bewegung, des Leiblichen, Sinnlichen und Affektiven. Diese Erweiterung fordert ein Neuüberdenken und Reformieren von in der traditionellen Forschungspraxis üblichen Konzeptionierung von Wissen, Denken, Reflektieren und Erinnern. Darüber hinaus steht auch der Forschungsbegriff selbst auf dem Prüfstand.

Die Beiträge des vorliegenden Jahrbuches gehen überwiegend aus der Tagung *Practice as Research in Dance* hervor, die vom 30. Oktober bis 1. November 2015 von der *Gesellschaft für Tanzforschung* (gtf) in Zusammenarbeit mit der Medical School Hamburg veranstaltet wurde. Besonderer Dank gebührt den Referentinnen und Referenten,<sup>1</sup> durch deren Präsentationen der fachliche Austausch aller Teilnehmenden angeregt und wesentlich getragen wurde, sowie den Organisatoren dieser Jahrestagung, allen voran Christiana Rosenberg-Ahlhaus, die das Tagungsthema grundsätzlich konzipierte und die Durchführung der Tagung federführend leitete, zudem Mariel Renz, die sich als Professorin für Performing Arts und soziale Veränderungsprozesse an der Medical School Hamburg für die Vermittlung der atmosphärisch stimmungsvollen Räumlichkeiten am Hamburger Kaiserkai mit Blick auf die Elbe einsetzte. Neben den beiden Herausgeberinnen dieses Bandes wirkten zudem auch Josephine Fen-

---

**1** | Im Folgenden wird aus Gründen eines angenehmeren Leseflusses eine Vereinheitlichung der genderspezifischen Endungen vorgenommen, die sämtliche Geschlechter umfasst.

ger und Astrid Langner-Buchholz tatkräftig an der Organisation und Durchführung der Tagung mit.

Das inhaltliche Spektrum der Beiträge spiegelt die vielschichtigen Ansätze und Aspekte wieder, die aus einer multiperspektivischen Sichtweise auf Tanzpraxis im Forschungskontext entstanden sind. Der Band gliedert sich in vier Teile, in denen die einzelnen Studien zu theoretischen und historischen Grundlagen einer tanzpraktisch ausgerichteten Forschung, sowie zu künstlerisch-kreativen, pädagogischen und therapeutischen Kontexten sowie zu disziplinenüberschreitenden Aspekten einer forschenden Tanzpraxis jeweils gebündelt sind. Im Folgenden werden zentrale Thesen dieser Ausführungen zur Orientierung und als Anregung zu einer vertiefenden Lektüre zusammengefasst.

## **TEIL I: THEORETISCHE UND HISTORISCHE GRUNDLAGEN**

ANKE ABRAHAM schafft die theoretische Basis für eine Konzeption von Wissen im Kontext von Tanz und Forschung. Sie plädiert für einen Wissensbegriff, der als »gefühltes Wissen« (Julian Klein) auf leiblich-sinnlich-affektiven Zugängen zur Welt basiert und damit die Grenzen der traditionellen Wissenschaft überschreitet. Als Bezugstheorien werden leibphänomenologische Ansätze (Plessner, Merleau-Ponty) sowie die Verstehende Soziologie von Alfred Schütz zitiert, welcher den Erkenntnisgewinn an das körperleibliche Sensorium des Menschen gebunden sieht und die Möglichkeit eröffnet, Erkenntnisse zu gewinnen, die »ontogenetisch wie symboltheoretisch vor der Sprache liegen«. Welche Konsequenzen ein solches reformiertes Verständnis von Wissen sowohl für die Forschung, als auch für Lehr- und Lernkonzepte in Bildungskontexten hat, führt Abraham am Beispiel der qualitativen Biographieforschung bzw. anhand eines Weiterbildungsmasters *Kulturelle Bildung an Schulen* näher aus.

Mit grundlegenden Forschungsmethoden in tanzkünstlerischen Kontexten setzt sich SUSANNE QUINTEN in ihrem Beitrag zur Kinästhetischen Kommunikation und Intermedialen Wissenstransformation auseinander. Ausgehend von der Bedeutung, die dem impliziten Wissen sowie einer leibgebundenen, intersubjektiven Hermeneutik in der künstlerischen Forschung zukommt, erläutert sie die *Kinästhetische Kommunikation* und die *Intermediale Wissenstransformation* als Methoden, mit deren Hilfe in der künstlerischen und insbesondere tanzkünstlerischen Forschung an den Körper gebundenes implizites Wissen zwischen Forschern generiert und vermittelt wird. Erste Erklärungsansätze zum besseren Verständnis beider Methoden lassen sich innerhalb der Bewegungswissenschaften mit Rückgriff auf das Konzept der motorischen Simulation formulieren.

Historische Grundlagen zu einer disziplinüberschreitenden kooperativen Praxisforschung im Tanz erarbeitet CLAUDIA FLEISCHLE-BRAUN. Einführend wird dieser Forschungsansatz am Beispiel des Kölner Tagungsprojekts *Das Erbe der Tanz-Moderne im zeitgenössischen Kontext* (2015) als wissenschaftliche Forschungsstrategie genauer erläutert. Am Beispiel dreier Konzepte des Modernen Tanzes – *Chladek-System*, *Elementarer Tanz* und *Laban/Bartenieff-Bewegungsstudien* – untersucht Fleischle-Braun dann, in welcher Weise die jeweiligen Protagonisten dieser Ausdrucksformen des Modernen Tanzes ihre kooperativen Bewegungs- und Tanzforschungen durchgeführt haben.

## TEIL II: KÜNSTLERISCH-KREATIVE KONTEXTE

EVVA LILJA verschriftlicht in *Beyond the Ordinary* den Kern ihres performativ geprägten Vortrags. Ihr Beitrag kann als Plädoyer für die Bedeutung der Kunst, im Speziellen der choreografischen Praxis, für gesellschaftliche Entwicklung, Bildungsprozesse und Forschung gelesen werden. Choreografisches Handeln regt an, hinter das Gesagte und Gesehene zu schauen – zu hinterfragen, was wir glauben zu wissen – und eröffnet so auch eine politische Dimension. Die Welt aus den Augen eines Künstlers zu betrachten bedeutet, nichts als gewiss anzusehen, es bedeutet Infragestellen, Überdenken und Erweiterung eigener Visionen. Durch bewegte künstlerische Praxis bildet sich basales kulturelles Verständnis aus, welches notwendig erscheint für die Entwicklung menschlicher Würde, Selbstachtung und nicht zuletzt Neugier, dem Motor jedes wissenschaftlichen Forscherdrangs.

STEPHAN BRINKMANN und HENNER DREWES beschreiben ein Projekt, das sich der Erarbeitung einer Tanzetüde von Jean Cébron (*Starting Point*) widmete, die neben Videoaufzeichnungen auch in der Kinetographie Laban dokumentiert wurde. Sie diente ursprünglich dazu, ein Thema aus der auf Kurt Jooss und Sigurd Leeder zurückgehenden Bewegungslehre aufzugreifen und motivisch zu verarbeiten, um technisch komplexes Material einzuüben und zu variieren. Neben der Neueinstudierung dieser Etüde mit Studierenden des B.A. Tanz der Folkwang Universität der Künste (Essen) bestand ein zentrales Anliegen dieses Projektes auch darin, kompositorische Prozesse in Gang zu setzen, um in der Auseinandersetzung mit einer einflussreichen Tanztradition gleichermaßen die eigene tänzerisch-choreographische Kreativität anzuregen wie theoretische und analytische Fähigkeiten zu fördern, letztlich ein bedeutendes Erbe in die Gegenwart zu holen, um neue künstlerische Wege in die Zukunft zu ebnet.

CIANE FERNANDES stellt mit *Somatic Performative Research* einen eigenen künstlerischen Ansatz von Tanzforschung vor, der auf einzelnen Aspekten der Bewegungstheorien von Laban, der *Laban/Bartenieff Movement Analysis*, dem

*Authentic Movement* und von Pina Bausch's *Tanztheater* basiert und damit auf einen vielschichtigen Wissensbegriff rekurriert, der in der Lage ist, die sensorischen, kognitiven, affektiven, motorischen und spirituellen Dimensionen von Wissen in die Forschung zu integrieren. Zur Veranschaulichung des Forschungsansatzes beschreibt Fernandes eine Reihe von Prinzipien und Verfahrensweisen. Sie veranschaulicht ihre Arbeitsweise am Beispiel einer Kurseinheit, bei der mit den *Bartenieff-Fundamentals* gearbeitet worden ist. Fernandes plädiert für eine Tanzforschung, die stärker im eigenen historischen Hintergrund wurzelt anstatt fachfremde Methoden aus anderen Wissenschaftsdisziplinen zu übernehmen. Mit dem Potenzial des Tanzes, auf dynamische Weise somatisches Wissen zu erschaffen, ohne gleichzeitig andere Wissensformen zu verleugnen, kann die Tanzforschung einen einzigartigen Beitrag zur traditionellen akademischen Forschung liefern.

Auch bei KATHARINA KLEINSCHMIDT steht das *Wissen der Künste* im Zentrum von Untersuchungen, die auf einem praxeologischen und produktionsästhetischen Ansatz zurückgehen. Am Beispiel des Produktionsprozesses zu *wallen* (2012) von Sebastian Matthias und Team ist sie bestrebt, »eine Ausdifferenzierung von Praktiken choreographischen Forschens sowie von damit verbundenen Wissensformen zu erreichen«. Dabei werden drei Befunde ausführlicher besprochen: 1. Die Akteure ziehen in der Praxis deutliche Grenzen zwischen Wissenschaft und Sprache einerseits sowie stillschweigendem Tanzwissen andererseits (praxisimmanente Grenzziehungen), wobei sich für »das stille Ausprobieren« allerdings ebenfalls Begriffsbildungen und verbalisierte Reflexionen nachweisen ließen. 2. Forschende Tänzer können »vermeintlich sich ausschließende Forschungsvorstellungen« zulassen und daher eine Vielfalt von Forschungsvorstellungen und deren Kombination entwickeln (eklektische Forschungsvorstellungen). 3. Tänzer und Choreograph bestätigen in der choreographischen Forschung permanent die Bedeutung und Validität der eigenen künstlerischen Forschung (Beglaubigungen).

Im Zentrum der Ausführungen von MARGRIT BISCHOF und MAYA FARNER steht das Zâr-Ritual, ein orientalisches Frauenritual, und dessen Transformation zu einer zeitgenössischen Inszenierung. Bei dem Beitrag handelt es sich um die Verschriftlichung einer Lecture Performance, in der besonders die ekstatische Dimension des Rituals in ihrer Bedeutung für neue kulturschöpferische Möglichkeiten ausgelotet wird. Der forschende Blick der beiden Autorinnen richtet sich dabei u.a. auf den Einbezug von Zuschauern in den Ritualprozess, auf die Bedeutung der autopiatischen Feedback-Schleife sowie auf das Erleben von Liminalität.

Die Choreographin ROSALIND GOLDBERG und die Tanzwissenschaftlerin ANNE SCHUH schließlich diskutieren vor dem Hintergrund ihrer eigenen künstlerischen bzw. wissenschaftlichen Projekte in Dialogform über die Demokratisierung und Enthierarchisierung künstlerischer Forschung, über die

soziokulturelle Situiertheit und physisch-sinnliche Materialität von Wissen sowie über Subjektivität und Fiktion als Gegenmomente eines rigiden Wissenschafts- und Wahrheitsverständnisses. Im Zentrum des ersten Teiles steht das Projekt *Bodybuilding-Parallel Practices* der Choreographin Goldberg, innerhalb dessen mit einer Vielzahl – *parallel* zueinander platzierter – physischer und intellektueller Wissenspraktiken wie tanzen, lesen oder schreiben operiert wird. Dabei werden alle Praktiken im Sinne einer Enthierarchisierung als gleichwertig betrachtet. Im zweiten Teil des Dialoges geht es um den Versuch, qualitative Aspekte des Tanzes, wie den Vollzug der Bewegung an sich methodisch zu erfassen. Beschrieben werden die praktizierte multiperspektivische Herangehensweise, bei der u.a. eigene Bewegungserfahrung, Notizen, sprachliche Bilder oder Zeichnungen zum Einsatz kommen, sowie das von Schuh entwickelte Verfahren des »informierten Spekulierens«, welches die Aufführungs- und Inszenierungsanalyse durch den Einsatz von somatischen Techniken (z.B. Body Mind Centering oder Ideokinese) erweitern kann.

### TEIL III: PÄDAGOGISCHE UND THERAPEUTISCHE KONTEXTE

EINAV KATAN-SCHMID regt in ihrem Beitrag an, bisherige eher instrumentelle Vorstellungen über Körper, Körperbewegungen, Bewegungslernen und Improvisation im Tanz zu überdenken. Durch seine sensorischen Potenziale wird der Körper zu einer Wissensquelle, die maßgeblich für die Organisation und Gestaltung von Tanzbewegungen zuständig ist. Katan plädiert für eine Stärkung der Körperbewusstheit, die es ermöglicht, diese sensorischen Informationen und die Intentionalität im Bewegungsvollzug besser in Einklang zu bringen. Der Vorstellungskraft (Imagination) im Tanz wird dabei eine besondere innovative Funktion zugeschrieben. Das Habitus-Konzept von Pierre Bourdieu sowie die Wahrnehmungskonzeptionen von Merleau-Ponty und John Dewey bilden theoretische Grundlagen für die Betrachtungen.

DILAN ERCENK-HEIMANN beschäftigt sich in ihrem Beitrag mit dem Konzept der Reflexion im Tanzbildungskontext. In den meisten neueren Bildungskonzeptionen von Tanz wird die Bedeutung von Reflexion zwar hervorgehoben, allerdings fehlt bisher eine explizite Diskussion und Erläuterung des jeweiligen Begriffsverständnisses. Mit Rückgriff auf die Reflexionsmodelle von Schürmann und Temme plädiert Ercenk-Heimann für die Einführung der *praktischen Reflexion* bzw. *Bewegungsreflexivität* als einem zentralen Bildungsaspekt im Tanz. Am Beispiel der Improvisationspraktik der Anpassung – einer von Maja Lex und Graziella Padilla entwickelte Methode im Lehr- und Lernkonzept des *Elementaren Tanzes* – wird veranschaulicht, wie im Sinne einer solchen Bewegungsreflexivität das Reflektieren nicht ausschließlich als kognitiver Akt zu fassen ist.

Die aktuellen Forschungen von YVONNE HARDT fokussieren auf Praktiken tänzerischer Vermittlung und zielen darauf ab, diese in ihrer Verwobenheit mit Körper- und Wissenssystemen genauer zu untersuchen. Aufgrund der Tatsache, dass tänzerische Vermittlungspraxis eben nicht nur tanztechnische Fähigkeiten vermittelt, sondern immer auch »Ort der Recherche, der Wissensfindung und -produktion« ist, sei sie besonders gut geeignet, »an die aktuelle Diskussion von *Practice as Research* anzuknüpfen«. Dies wird anhand eigener Beobachtungen im Rahmen der fünften *Biennale Tanzausbildung* aus einer praxeologischen Perspektive heraus beleuchtet.

NICOLE HARTMANN nähert sich aus der Perspektive der Psychologie und künstlerischer Therapien dem Themenspektrum *Künstlerischer Forschung*. Anhand verschiedener theoretischer Modelle zeigt sie Möglichkeiten auf, wie künstlerisches Handeln den Prozess der Wissensgenerierung und damit den Diskurs in der Psychologie erweitern kann. Der Mehrwert künstlerischer Forschungsansätze besteht für Hartmann vor allem darin, dass sie die Künste als sinnstiftendes Medium und den Körper im Sinne von Embodiment und Enaktivismus als Wissensproduzenten verstehen. Wie ein solcher künstlerischer Forschungsprozess im psychologisch-therapeutischen Kontext in der Praxis verläuft, wird von der Autorin anhand des von ihr konzipierten und geleiteten Seminars *Artistic Inquiry* mit Studierenden des Studiengangs *Tanz- und Bewegungstherapie* an der SRH Hochschule Heidelberg veranschaulicht.

In ihrem Beitrag *Physical Thinking as Research* präsentieren MONICA GILLETTE und STEFANIE PIETSCH jeweils aus der Perspektive einer Tanzkünstlerin und aus der Perspektive einer Wissenschaftlerin Ergebnisse aus ihren interdisziplinären Forschungsprojekten. *Artistic Research* dient hier dem vertieften Verständnis von Bewegungsstörungen bei Parkinson und dem Generieren anderer, neuer Forschungsfragen durch das körperliche Explorieren z.B. mittels Symptom Scores (reflektiertes Bewegen von Krankheitssymptomen wie Tremor oder Verlangsamung der Motorik). Der Körper wird dabei als »Suchmaschine« verstanden: Durch das »physical thinking«, d.h. durch den bewegten Reflexionsprozess findet der Körper selbst neue Bewegungs- und Denkmöglichkeiten, die für betroffene Personen und Wissenschaftler gleichermaßen nützlich sind. Die Bedeutung, die der Körper und die Körperwahrnehmung der Forscherin selbst für das eigene Denken und für den Forschungsprozess haben, wird deutlich.

LEA SPAHN geht in ihrem Beitrag der Frage nach, inwiefern körper- und bewegungsbasierte Biographiearbeit in einer tänzerisch basierten Forschung angewendet werden kann und welche Arten von Wissen in diesem Prozess freigelegt werden können. Den Ausgangspunkt bildet das Forschungsprojekt *Narben als Körperarchiv*, das auf leibphänomenologischen Überlegungen basiert und in dem die *Grounded Theory* den zentralen forschungsmethodischen

Zugang bildet. Die Forschungspraxis selbst wie auch Ausschnitte des empirischen Materials werden dargestellt.

## TEIL IV: DISZIPLINENÜBERSCHREITENDE PRAXISFORSCHUNG

Im Mittelpunkt des Forschungsinteresses von SARA HUBRICH steht die Frage, wie Instrumentalisten über die Realisation einer Partitur hinaus beim Interpretieren derselben kreativ sein können. Interpretation wird hier – in der Tradition eines Verständnisses von Interpretation als Performance – als eine Form der Verkörperung von Musik betrachtet, indem auch theatrale und tänzerische Gestaltungsmittel verwendet werden. Eine besondere Bedeutung der performativen Interpretation eines Musikstückes liegt darin, dass die Ausführenden selbst zu Mitschöpfern werden. Wie künstlerische Praktiken von solchen interdisziplinär ausgerichteten Arbeiten aussehen, untersucht Hubrich in ihrem Projekt *Creative Embodiment of Music* (2015), in dessen Rahmen eigene disziplinenüberschreitende Produktionen wie z.B. *Nu Pavane* (2001) und *Sleeping Beauty's last three days* (2003) entstanden sind. Das Forschungsdesign ist dabei an Robert Nelson (2013) orientiert und ermöglicht das Generieren von Vorformen allgemein zugänglichen Wissens, welches aus der Reflexion der erfahrungsmäßigen, haptischen und performativen Praxis resultiert. Erkenntnisse aus dem Forschungsprojekt liefern Aufschlüsse über die Auswirkungen dieser interdisziplinären Projektarbeit auf die beteiligten Tänzer und Musiker. Zudem werden Konsequenzen der Befunde dieses *Practice as Research*-Projektes für die Aus- und Weiterbildung von Musikern diskutiert.

SIMON ROSE berichtet über Befunde eines praxisgeleiteten Forschungsprojektes zum gemeinsamen simultanen Improvisieren in den Medien Musik und Tanz. Improvisation wird hier als künstlerischer Prozess und ebenso als ein interdisziplinäres Forschungsinstrument verstanden, welches die Entwicklung der künstlerischen Praxis unterstützt. Den besonderen Herausforderungen, die bei der Erforschung eines solchen hoch komplexen Improvisationsprozesses bestehen, wird mittels eines kollaborativen, phänomenologischen, praxisgeleiteten Forschungszuganges Rechnung getragen. Dieser führte zu einem vertieften, teilweise auch stillschweigenden Verständnis der Künstler gegenüber der jeweils anderen Disziplin. Bei der Untersuchung der komplexen Frage nach einer nicht-hierarchischen, unabhängigen Beziehung zwischen Musikimprovisation und Tanzimprovisation wird auf die Arbeiten von John Cage, insbesondere in seiner Zusammenarbeit mit dem Tänzer und Choreographen Merce Cunningham, sowie auf die von Marcel Duchamp (1957) eingebrachte Idee der Bedeutung des Zuschauers als Teil des Improvisationsprozesses Bezug genommen.

STEPHANIE SCHROEDTER widmet sich Besonderheiten einer musikchoreographischen Forschungspraxis am Beispiel der Trilogie *Im (Goldenen) Schnitt* (1989) von Gerhard Bohner, die letztere auch eigens inszeniert, somit explizit ausstellt. In diesem Spätwerk verarbeitet Bohner sein auf sehr unterschiedliche Tanzströmungen zurückgehendes Körper- und Bewegungswissen. Um zu einem höheren Abstraktionsgrad seiner bewegungsbiografischen Erfahrungen zu gelangen, wählte er für seine Choreographie eine Komposition aus, der ein ähnlicher Forschungsprozess zugrunde lag: Während Bach mit seinem *Wohltemperierten Klavier* systematisch den Ton-Raum der seinerzeit neuartigen, gleichschwebenden Stimmung abschrift, sucht Bohner bei seinen systematisch-analytischen Recherchen nach ausgewogen proportionierten Bewegungen »durch den Körper, durch den Raum«. Bemerkenswert ist der Transfer des auf der Basis von Bachs Komposition gewonnenen Bewegungsmaterials in eine elektroakustische Klang-Raum-Installation im dritten Teil des *(Goldenen) Schnitts*, in der Bachs Musik nun nicht mehr hörbar ist, jedoch sichtbar wird, während Bohners Tanz nicht nur sichtbar ist, sondern auch hörbar wird. Bohner erweist sich hiermit (und ebenso durch seine in diesem Kontext entwickelten Narrationsstrategien) als ein Pionier eines spezifisch deutschen, postmodernen Tanzes, der allerdings nicht dezidiert mit der Tradition bricht, sondern ohne die Kenntnis von Praktiken des Ausdruckstanzes Wigmann'scher Prägung, des russisch-expressionistischen Balletts der Nachkriegsjahre, des im Umfeld von Pina Bausch entstandenen Tanztheaters und eines modernen Tanzes deutscher Provenienz (als dessen Vertreter Bohner sich sah) nicht denkbar wäre.

Abschließend gebührt nochmals ein großer Dank allen, die zu diesem Buch substanziell beigetragen haben – vor und hinter den Kulissen: Neben den Autorinnen und Autoren, die überaus kooperativ an dem Gelingen dieser Publikation mitwirkten, verdienen auch die wissenschaftlichen Beirätinnen Christiana Rosenberg-Ahlhaus und Sabine Karoß eigens hervorgehoben zu werden. Ohne ihre tatkräftige Unterstützung hätte dieses Buch nicht in dieser Form und schon gar nicht rechtzeitig zu Beginn des nächsten Großprojekts der *Gesellschaft für Tanzforschung* anlässlich ihres 30jährigen Bestehens erscheinen können. Wir freuen uns, schon an dieser Stelle auf den nächsten Band der gtf aufmerksam machen zu dürfen, der Präsentationen der Tagung *Sound – Traces – Moves: Klangspuren in Bewegung* am Orff-Institut der Universität Mozarteum Salzburg im Herbst 2016 dokumentieren wird.

Die Herausgeberinnen, Juli 2016