

### 3. Improvising Biography

---

Gegenstand der folgenden Kapitel ist die Darstellung und Diskussion des über den Verlauf des Forschungsprozesses entstandenen Materials und dessen theoretisierende, gegenstands-fundierte Analyse. (Tanz-)Improvisation als Praxis zu beobachten und zu analysieren, hieß, die menschlichen Teilnehmer\*innen als Teil von Situationen zu betrachten, die in Konstellationen verschiedenster materiell-diskursiver Akteure praktisch und performativ aufeinandertreffen.

Warum ist es mit dieser Perspektive gewinnbringend Situationen zentral zu setzen, um Handlungen nicht als rein menschliche Vollzüge, sondern Vollzugsabläufe mit verteilter Handlungsträgerschaft zu konzipieren? Wie ist dann eine Situation konstituiert? Und in welchen Interdependenzen stehen Materialitäten, Diskurse und leibliche Selbstes? Diese Fragen werden vor dem Hintergrund der bisherigen Ausführungen und entlang von drei Praktiken diskutiert und als ›doing biography‹ konturiert: Im ersten Teil stelle ich die erforschte Gruppe vor und geben eine theoretische Einführung in Tanzimprovisation als kulturelle Praxis. Danach folgt eine praxeographische Analyse der Improvisationspraxis entlang der zentralen Momente des KREUZENS, KREISENS und SPÜRENS. Anschließend wird die praxeographische Darstellung kontextualisiert mit Blick auf die Frage des ›doing biography‹; in diesem Teil wird Alter(n) als eine Perspektive auf die improvisierenden Leibkörper entwickelt, zum anderen wird eine Theorie verkörperter Kritik – im Sinne eines biographischen ›Un/doing‹ – formuliert, die diese Forschungsarbeit abschließt (vgl. Kap. 4).

#### 3.1 Vorstellung des beforschten Feldes

Was kommt in den Blick, wenn Improvisation praxeologisch beobachtet und analysiert wird? Wer und was sind die Akteure der Situation? Wie funktioniert Teilnehmer\*innenschaft bzw. Mitspielen und an welche Bedingungen ist dies geknüpft?

Improvisation aus praxeologischer Perspektive zu beforschen, heißt, die eben genannten Fragen auf die Praxis anzuwenden, um sie in ihrer Vollzugslogik aufzuschlüsseln. Durch die sozialtheoretische Wendung zu sozialen Praktiken wird die beobachtete Praxis als komplexe Verkettung von Aktivitäten in ge- und verteilter Handlungs-

trägerschaft betrachtet. Mit dieser ›flachen Ontologie‹ (Schatzki) kommen menschliche Akteure in ihrer Verflechtung mit materiellen und diskursiven Umwelten in den Blick. Zugleich ist damit eine analytische Perspektive benannt, die fragt, wie sich Situationen praktisch vollziehen und darin ihren Sinn prozesshaft entfalten. Wie zuvor herausgestellt wurde, entstehen diese Praktiken nicht ad hoc, sie sind vielmehr Materialisierungen sozial-historischer Kontexte und diskursiver Aushandlungsprozesse. Mit der Aufmerksamkeit auf die Situativität *und* Prozesshaftigkeit sozialer Praktiken gilt es in der theoretisierenden Analyse diese auch als konstituiert und als Ausdruck von praxisspezifischen Normen sozialer Felder zu betrachten – dies durch einen methodologisch-methodisch ›langen Atem‹, der die Vollzugsdynamiken zentral stellt, um sie über einen Zeitverlauf vergleichend und kontrastierend zu analysieren. Ziel dieses iterativ-zyklischen Vorgehens ist, Sinnzusammenhänge zu erschließen und diese entlang des Materials empirisch gesättigt theoretisierend zu beschreiben.

Vor diesem Hintergrund ist die einführende Vorstellung des Forschungsfeldes eine Sensibilisierung für die praxeographische Analyse von (Tanz)Improvisation als Praxis.

### 3.1.1 Die Improvisationsgruppe

Die beobachtete Gruppe besteht seit ca. 15 Jahren aus non-professionellen Tänzer\*innen. In der Zeitspanne des Forschens hat sich die Zusammensetzung der Gruppe immer wieder verändert: Die Anzahl variiert zwischen 8-12 Teilnehmer\*innen, deren Tanz- bzw. Bewegungserfahrungen sehr unterschiedlich sind. Von langjähriger Tanzerfahrung im Improvisieren, in Kreistänzen, Authentic Movement oder Zeitgenössischem Tanz, über Erfahrungen in anderen tanznahen Bewegungsformen wie TaiChi oder Improvisationstheater bis hin zu einer Neugier, sich im Improvisieren auszuprobieren. Das Altersspektrum der Teilnehmer\*innen beträgt fast 40 Jahre – von Ende 20 bis Mitte 60 Jahre.

Einige der Teilnehmer\*innen sind von Beginn der Gruppengründung 2005 an bis heute Teil der Gruppe, die in den Räumen eines Kulturvereins in einer mittelgroßen Universitätsstadt stattfindet und Teil eines diversen und lebendigen Kulturangebots ist. Der Kurs wurde lange Jahre durch eine erfahrende Tanzpädagogin geleitet, durch die ich die Gruppe als Teilnehmer\*in einem Projekt kennenlernte. Auf ihre Anfrage hin und in Abstimmung mit der Gruppe wurde ich später die nachfolgende Leiter\*in der Gruppe, sodass ich in bereits bestehende Strukturen ›reinwuchs‹.

Das gemeinsame Tanzen und Bewegen findet wöchentlich (außer in den Schulferien) über zwei Stunden statt. Es gibt neben der Mitgliedschaft in dem Kurs auch freundschaftliche Treffen von einzelnen außerhalb der Improvisationszeit, die sich bereits kannten oder in dem Rahmen kennengelernt haben und in anderen Kontexten zusammenkommen. Die Teilnehmer\*innen kommen aus der Kernstadt und dem ländlichen Umland mit bis zu 40 Minuten Fahrtzeit. In der Gruppe gilt selbstverständlich das ›Du‹ als Ansprache – auch neue Teilnehmer\*innen bekommen in der Vorstellungsrunde nur Vornamen zu hören. Interessent\*innen, die zum »Schnuppern«<sup>1</sup> kommen,

1 In doppelte Anführungszeichen gesetzte Worte und Sätze markieren wörtliche Zitate aus dem Datenmaterial.

stellen sich normalerweise nur kurz vor und erleben eine Stunde mit, sodass sie selbst als auch die Gruppe für sich herausfinden, ob es »passt«. Diese Mitsprache ist für die Teilnehmer\*innen ein wichtiger Punkt, da der Tanzraum von einigen als einen »Freiheitsraum« und einen »Schutzraum« benannt wird.<sup>2</sup>

In den folgenden Kapiteln werden drei Praktiken diskutiert, die im rekursiv-iterativen Forschungsprozess diffraktiv ausdifferenziert wurden. Zunächst wird Improvisationstanz als tanzkulturelles Phänomen vorgestellt, um daran anschließend praxeographisch entlang der drei Praktiken Einblicke in die erforschte Improvisationspraxis zu geben. Dieser materialnahen Beschreibung der beobachteten und erfahrenen Praxisvollzüge folgt ein weiteres analytisches Kapitel, das sich durch die Länge und rekursiven Logik der empirischen Forschungsphase entwickelt hat: Die praxeographischen Beschreibungen werden darin transsituativ kontextualisiert und theoretisierend analysiert mit Blick auf die Körperlichkeit der Teilnehmer\*innen. Dies in Bezug auf das Konzept der Biographie als individuelle und kollektive Konstruktion, die sowohl diskursiv als auch als leib-körperliche Vollzugsgröße praktisch konstituiert ist.

### 3.1.2 Improvisationstanz – eine kurze Einführung

Tanzhistorisch ist Improvisation ein relativ neues Phänomen, das sich tanzkulturell erst im Laufe des 20. Jahrhunderts herausgebildet hat (vgl. Huschka 2002; Lampert 2007; Brandstetter 2010; Novack 1990), heute jedoch sowohl in professionellen (Ausbildungs-)Settings als auch in einer sehr heterogenen Kultur- und Bildungslandschaft allgegenwärtig ist. So finden sich altersspezifische und auch Altersstufen umspannende Angebote auf einem Spektrum zwischen Improvisationsphasen und -zugängen (z. B.: in Tanz-in-Schulen-Angeboten, in Tanzschulen oder professionellen Trainings oder choreographischer Arbeit) bis hin zu Kontaktimprovisation, welche sich als Tanzform in den 1970er Jahren entwickelt hat und heute Teil vieler Tanz(ausbildungs)kontexte ist.<sup>3</sup>

Die erforschte Gruppe bezeichnet sich selbst als Improvisationsgruppe, wobei es immer wieder auch Phasen gibt, in denen festgelegte Bewegungsabläufe eingeübt bzw. im Rahmen von Stunden erarbeitet werden oder aber mithilfe von »Scores« – verabredete Improvisationsaufgaben – ein Rahmen für die Improvisation gesteckt wird.<sup>4</sup> In

- 
- 2 Insbesondere die »Schnupperstunden« können das Selbstverständnis der Gruppe aufzeigen. So ist nicht nur die Forderung nach Mitspracherecht wichtig, das Herausfinden, »ob es passt« lässt sich auch in eigenständigem Ausfragen oder »Antanzen« beobachten, aber auch in nachträglichen Emails an mich oder alle Teilnehmer\*innen. Interessant ist zudem, dass die Gruppe bei Anfragen von männlich positionierten Interessenten anfangs diskutiert hat, ob sie das wollen, um in den letzten Jahren zu betonen, dass sie den Raum als »Frauen\*raum« schätzen und erhalten wollen. Diese Auseinandersetzungen setzen immer wieder ein und werden kontrovers diskutiert hinsichtlich Ein- und Ausschlüsse sowie geschlechtlich essentialisierender Annahmen und Zuschreibungen.
  - 3 Durch ein sich veränderndes Choreographieverständnis (Foster 2002; 1986) werden zudem Grenzbeziehungen (Komposition *oder* Improvisation) zunehmend porös und bilden vielmehr orientierende Pole, zwischen denen sich unterschiedliche Tanzformen und -praktiken oszillierend verorten und bewegen.
  - 4 Millard (2016) definiert Scores als ein Werkzeug für »real time composition in dance«, wobei sie auf eine Vielfalt an Begriffen verweist, die sich als »scores« fassen lassen: »plan, question, inspiration, (state of) play, structure, framework, libretto, (set of) tools, game (rules), substructure – in a range

diesem Sinne ist Improvisation nicht mit ›Neuschöpfung‹ gleichzusetzen; vielmehr bewegen sich Körper stets auch in und durch ihre habitualisierte Körperlichkeit wie auch das leibliche Empfinden von Bewegung in ästhetisch-ästhetischen Ausdrucksprozessen und -formen sozio-historisch und biographisch geprägt ist (vgl. Lampert 2007). Improvisierende Körper sind damit Kultur-Körper, die auch spezifische Wissensformen ausbilden (vgl. Gehm et al. 2007): »Das Wissen des Körpers ist in dieser kultursoziologischen Perspektive als ein habituelles, inkorporiertes Erfahrungswissen zu verstehen, das handlungsbezogene, sinnliche Erfahrungen umfasst, die man hat und die man macht« (Klinge 2019: o.S.). Dieses habituelle und inkorporierte Körperwissen bildet den Möglichkeitsraum, der in jeder Bewegungsaufforderung innerhalb der Stunden (ein Vorstellungsbild zum Bewegungseinstieg, ein leibliches Empfinden oder eine somatische Bewegungspraxis etc.) die Basis des Sich-Bewegens bildet und zugleich sind diese Aufforderungen (durch das Vorstellungsbild, andere Körper, die eigene Körperverfassung) durch Momente von ›Widerständigkeit‹ (vgl. Fritsch 2007) gekennzeichnet, in denen das Sich-Bewegen als Vollzug gegenwärtig wird. Diesem Erleben des eigenen Körpers in Bewegung als sinnlich-leibliche Erfahrung wird auch das Potential ›ästhetischer Erfahrung‹ zugesprochen und bildet einen zentralen Bezugspunkt aus der Perspektive Kultureller Bildung im Sinne eines Potentials der (Selbst-)Bildung (vgl. u.a. Brandstetter 2004; Klinge 2010; Stern 2014; Bietz/Heusinger von Waldege 2010).

In den folgenden Kapiteln wird zunächst Improvisation als Phänomen kulturwissenschaftlicher Forschung vorgestellt, um dann durch tanzwissenschaftliche Perspektiven vertiefend darzustellen. Dieser Vorstellung des Forschungskontextes folgt die Praxeographie des Improvisierens.

### 3.1.2.1 Improvisieren – eine Hinführung

Etymologisch leitet sich Improvisieren aus dem lateinischen ›improvius‹ ab, was »nicht->vor->sehen« (ebd.: 11) bedeutet. Dadurch entsteht ein Spannungsfeld zwischen einem Nichtwissen, wie es zukünftig weitergeht und dem Improvisieren aus dem gegenwärtigen Wissen(-sstand), das den Horizont des (zukünftig) Möglichen bzw. Planbaren erzeugt (vgl. Kurt/Näumann 2008: 10). Kulturwissenschaftlich betrachtet, löste der Begriff des Improvisierens im Deutschen erst im 19. Jahrhundert die »Stehgreifdarbietung« ab (vgl. Lampert 2007: 13), was in etwa heißt, augenblicklich so angemessen und schnell wie möglich auf sich situativ ergebende oder auferlegte Ansprüche zu antworten (vgl. Kurt/Näumann 2008: 13). Vor diesem Hintergrund wird der Begriff der Improvisation in unterschiedlichsten Disziplinen – u.a. in Tanz-, Theater-, Musikwissenschaft, Architektur – verhandelt, um »menschliches Handeln mit dem Vermögen zu improvisieren in [zu]Verbindung« bringen (2008: 10).<sup>5</sup> Als

---

of contexts from the generation of movement material to their use as support in performance«. Sie betont Scores als eine Möglichkeit, die vielfältigen Erfahrungsmöglichkeiten des tanzenden Körpers zu bemerken/wahrzunehmen und zu explorieren. Diese können sich auf choreographische Prinzipien beziehen oder auch verbale Vorschläge sein, die Bewegungen und Aufmerksamkeiten generieren im Sinne eines »being generative of movement and also ways of noticing [...] in the present« (ebd.).

- 5 Wohlgleich der Begriff der Improvisation vergleichsweise wenig zentral in sozialwissenschaftlichen Theorien vertreten ist, gibt es doch eine Reihe von praxeologischen Perspektiven, die hier

»kulturwissenschaftliche Kategorie« (Dahlhaus 1979: 23 in ebd.: 10) in ihrem sozio-historischen Kontext betrachtet, spielt sich Improvisation stets in spezifischen kulturellen Feldern und Praktiken ab. Damit ist die Fragerichtung weniger, was Improvisation ist, vielmehr interessiert aus dieser Perspektive, was in verschiedenen kulturellen Feldern und Praktiken theoretisch und praktisch darunter verstanden wird (vgl. ebd.). Dabei bewegt sich das Verständnis zwischen den Polen »freier Kombinatorik und der Unmöglichkeit, die jeweiligen Resultate genauestens *voraussehen* zu können« (Kozlarek 2008: 46f., Herv.i.O.) bzw. der habituellen Dispositioniertheit (vgl. Lampert 2007). Damit ist im Begriff der Improvisation ein analytischer Zugang gegeben, um die Ambivalenz von Kreativität und Kontingenz im Zusammenhang mit Ordnung(en) zu analysieren (vgl. Kozlarek 2008).

Erfahrungen des Improvisierens sind, so Kozlarek im Anschluss an Joas und Cassierer, durch das »leibliche Eingebundensein in die natürliche und soziale Umwelt« (ebd.: 54) fundiert, sie sind entsprechend an konkrete Situationen gebunden. Kulturwissenschaftliche Untersuchungen betrachten in dieser Perspektive Handlungsmöglichkeiten in ihrer körperlich-praktische Dimension, die im Angesicht der Kontingenz des situativ Möglichen auch auf einen »kalkulierten Kontrollverlust« (Kurt 2008: 31) verweisen: zwischen »Ichaktivität« und einer »Grenzerfahrung des passiven Geschehenlassens und Mittlerseins« (ebd.: 30). Es ist somit gerade die »Kontextsensitivität« (ebd.: 34), also die Offenheit für und Bezogenheit auf das Situative, durch welche sich Improvisation – in sozialen Ordnungen und *als* eine Form der Ordnungsbildung – entfaltet: »Die Situation steht uns dabei nicht als ein Objekt gegenüber, das erst sinnlich und verstandesmäßig zu erschließen wäre. Die Wahrnehmung der Situation beinhaltet bereits Reaktionspotentiale. Sie ist eine Art Auslöser für Antwortmuster, die auf früheren Erfahrungen beruhen« (Kurt 2008: 37). Damit ist die Kontingenz von Situationen angedeutet, die mögliche Handlungen beinhalten, aber auch die Bezogenheit auf Erfahrungen und habitualisierte Wahrnehmungsmuster. Improvisation beschreibt demnach den Zusammenhang von Situationen, dem Unvorhersehbaren und einer unmittelbaren *und* vermittelten Reaktion darauf (ebd.: 40). Dabei gestaltet sich dieser Zusammenhang bezogen auf Improvisierende unterschiedlich, weil diese biographisch und kulturell geprägt, wie auch sozial situiert sind – Improvisation vollzieht sich entsprechend einerseits auf individueller Ebene innerhalb eines Kontextes, übertragen auf größere Zusammenhänge ist Improvisation jedoch auch als Kulturtechnik zu verstehen. Damit ist Improvisieren

---

fruchtbar gemacht werden können. Insofern Sozialität über die Analyse sozialer Praktiken und Netzwerke in ihren (trans-)situativen Vollzügen erforscht und damit das menschliche Subjekt als souveräne\*r Handlungsträger\*in dezentriert wird, gewinnen bspw. Fragen nach der (In)Stabilität der Praxis (Hillebrandt 2013) Relevanz wie auch die Frage nach Bildungsprozessen immer wieder Momente der Emergenz, der Kollektivität und Kontingenz aufwirft. So macht bspw. Alkemeyer Momente des Misslingens (im Anschluss an Bourdieu) stark, die ein reflexives Nachspüren in situ auslösen (können) (vgl. Alkemeyer et al. 2013) und damit den Umgang mit Unsicherheit und Offenheit ausleuchten. Hier wird weniger auf die Routiniertheit sozialer Praktiken fokussiert, sondern auch die Transformationsfähigkeit des impliziten Wissens oder *stacit knowing* in sozialen Situationen. Die Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten sozialer Transformation und Momenten des Neuen wird immer wieder entlang des Begriffs der Improvisation diskutiert (vgl. Bormann et al. 2010).

nicht nur eine Frage der Haltung, »sondern auch eine Frage der sozialen Atmosphäre« (ebd.: 42), was wieder auf die sozialen und kulturellen Kontexte verweist, in denen Improvisieren praktiziert wird. Improvisieren entsteht dann in der Differenz zwischen Vorhergesehenem bzw. Bekanntem und dem Situativen. Dabei ist die Praxis durch das Verhältnis zwischen der »Reproduktion« von Bekanntem und der »Produktion von Variabilität und Veränderung« (Kurt 2008: 41) geprägt.

Aus einer anderen Perspektive wird vor allem die Normativität von Improvisation betont im Sinne eines »Wechselspiel[s] von Anspruch und Anerkennung« (Bertram 2010: 33). Auf Improvisation bezogen bedeutet das »Anschlussaktionen in einer Improvisation [...] als Praktiken [zu] begreifen, mittels derer Ausgangsaktionen anerkannt werden« (ebd.: 30). Die Normativität von Improvisation liegt Bertram zufolge darin begründet, dass das kontinuierliche »Sich-beziehen-auf« im Improvisieren jede Anschlusspraktik auch als eine Ausgangsaktion lesbar macht und damit jede »Re-Aktion« eine Form der Anerkennung darstelle (vgl. ebd.).<sup>6</sup> Zugleich – und dies ist die entscheidende Wendung seiner Argumentation – gehen Anerkennungspraktiken als normative Bindungen auch von dem »Anspruch« (ebd.: 32) aus, den eine Ausgangsaktion einfordert. Bertram bezieht sich dabei in seiner Argumentation auf Lévinas' alteritätstheoretisches Denken:

»Eine normative Struktur improvisatorischer Geschehnisse muss nach diesen letzten Überlegungen noch einmal umgezeichnet werden: Es handelt sich nicht nur um ein Ineinander von Ansprüchen und Anerkennungen. Vielmehr wird jetzt deutlich, dass ein improvisatorisches Geschehnis immer damit verbunden ist, dass die an ihm Teilnehmenden imstande sind, sich kommentierend zu einzelnen Aktionen zu verhalten und diese damit als gelingend oder misslingend auszuweisen« (ebd.: 34).

Bertram verweist demnach nicht nur auf das konstituierende Wechselspiel von Anspruch und Anerkennung im Improvisieren, seine Ausführungen eröffnen den Teilnehmenden innerhalb dieses Wechselspiels einen Spielraum sich dazu in Beziehung zu setzen. Er fasst dies als unbegrenzte Anerkennung von Teilnehmenden, die auf das Tun ihrer Mitimprovisierenden immer in irgendeiner Weise eingehen. Es gibt in diesem Sinne Improvisieren nur auf der Basis dieser normativen Relationalität qua Anerkennung, die sich als ein »In-Beziehung-setzen« oder auch als *Praktiken des Antwortens* konturieren lassen. So basiert Normativität insofern nicht auf Normen, als dass im Improvisieren als interindividuelle, intra-aktive Interaktion diese im Vollzug konstituiert und praktisch ausgehandelt wird:

»Wenn in einem improvisatorischen Spiel eine Teilnehmerin auf eine andere reagiert, dann sind ihre Praktiken Gegenstand der Anerkennung der jeweils anderen. Anerkennung basiert dabei auf Anschlussaktionen und kann grundsätzlich jederzeit als solche thematisiert werden. [...] Nicht nur wechselseitige Interaktionen im Sinne von Ansprüchen und Anerkennung gehören dazu, sondern auch Praktiken der Thematisierung« (ebd.: 37f.).

6 Bertram diskutiert die Normativität von Improvisieren auch hinsichtlich ge- oder misslingender Momente. Dies soll hier grundlegend durch den Bezug auf die Responsivität aufgegriffen und in Bezug auf Ahmeds phänomenologische Auseinandersetzung mit Orientierungen ausdifferenziert werden.

Insofern Bertram die Praktiken im Improvisieren als wechselseitige Praktiken des Anspruchs und der Anerkennung hervorhebt, wird hier die Relationalität der Praxis des Improvisierens in ihrer Ambivalenz zwischen situativem Ereignis und responsiver Normativität deutlich. Dies wird im Folgenden auch auf Tanzimprovisation bezogen und in der Analyse im Material aufgezeigt.

### 3.1.2.2 Tanzimprovisation als Tanzkultur

Im Tanz ist Improvisation ein Thema bzw. eine Praxis, über deren Formen und ihren Stellenwert im Bühnentanz vor 1900 wenig bekannt ist (vgl. Brandstetter 2010) und die sich vor allem im letzten Jahrhundert tanzkulturell entwickelt hat wie auch tanzwissenschaftlich zum Thema wurde (vgl. Huschka 2002; Novack 1990; Lampert 2007; Barthel 2017b: 230ff.).<sup>7</sup> So haben sich insbesondere seit den 1970er Jahren »prozessorientierte Praxen« (ebd.) im Tanz entwickelt, die auch zu einem erweiterten Choreographiebegriff (vgl. Foster 2011; Barthel 2017b) führten, der sich auf räumliche und zeitliche Bewegungsordnungen bezieht.<sup>8</sup> Im Spiel mit dem Unvorhergesehenen ist Improvisation »das Gegenstück zur ästhetischen kompositorischen Planung, das Gegenstück zu einem strukturierten und kontrollierten Verlauf von Bewegungen, Handlungen. Und sie ist das Gegenstück zu einer perfekt beherrschten, wiederholbaren Ausführung von vorgeschriebenen Körpertechniken« (ebd.: 186).

Historisch betrachtet beruhte Tanz auf festgelegten raum-zeitlichen Figurationen und rhythmischen Konstellationen von Körpern; in diesen geordneten Bewegungssystemen meinte Improvisation vor allem Variation (vgl. ebd.). Dies ändert sich in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts durch die Tanz-Moderne und der Entstehung von Freiem Tanz und Ausdruckstanz. Improvisation wird in diesem Kontext zur »Findekunst« (ebd.: 187):

»Die Begründerinnen des modernen Freien Tanzes brachen nicht etwa einzelne Regeln des Balletts. Loïe Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis stellten das Bewegungssystem, den Code und die Ästhetik des klassischen Tanzes insgesamt in Frage: mit einem Konzept von Tanz, der auf der Idee von nicht-codierten, »freien«, improvisatorischen Bewegung beruhte. Die Radikalität dieser Idee einer individuellen, authentischen »Bewegung durch Improvisation« (ebd.).

7 Zu beachten ist vor allem, dass die Ausführungen sich meist auf »westliche« Tanzkulturen beschränken und keine improvisatorischen Tanzformen anderer Kulturen berücksichtigen. Dies ist ein Kennzeichen vieler Veröffentlichungen im deutsch- und englischsprachigen Raum – somit sind Körperbilder, Körperwissen und -erfahrungen durch hegemoniale Diskurse und disziplinäre Wissensgefüge, sowie damit einhergehende blinde Flecken zu reflektieren. Für eine machtkritische Diskussion in Bezug auf (Kontakt-)Improvisation, vgl. Spahn 2020b; Wuttig 2020b. Auch im Diskurs Kultureller Bildung ist eine kritische Sensibilisierung zu beobachten – für eine historische Betrachtung, vgl. insb. Mörsch 2019; Durch eine Zunahme an Förderung in diesem Feld in der Begegnung mit heterogenen Gruppen und Akteuren ist zudem der Vermittlungsbegriff ein Referenzpunkt, an dem Spannungs- und Dominanzverhältnisse aufgegriffen werden (vgl. Henschel 2020; <https://www.kubinaut.de/de/themen/8-diversity-matters/>).

8 Barthel widmet sich der »Praxis zeitgenössischen Choreographierens«, für das sie als Strukturmoment »Explorieren/Improvisieren« herausgearbeitet hat (vgl. 2017: 231).

Insofern ist Improvisation tanzhistorisch als Bewegungsform eine Neuerung, weil darin die »individuelle Gestaltung der Körper-Bewegungen« (ebd.: 190) von Tänzer\*innen sowohl als Praxis vollzogen wird – und später als Element oder Sequenz geplant und dramaturgisch komponiert wieder Eingang in Aufführungsformate überführt wird – als auch zu einem performativen und kollektiven Kompositionsverfahren bzw. Aufführungsformat gewachsen ist, bspw. in der Kontaktimprovisation. Im Verlauf des 20. Jahrhunderts wurde zunehmend die (ästhetische) Normativität des Improvisierens thematisiert: Als Spiel mit Körpertechniken und -semiotiken, die sich jedoch im performativen Akt der Wahrnehmung und des Vollzugs auch »im Aufstand gegen das poetische, das soziale, das politische Gesetz« (ebd.: 184) oder im Bruch mit Regeln auf eben diese bezogen bleiben. Es ist entsprechend mehr als ein Ort der kontinuierlichen und re-aktiven Aushandlung zu verstehen.

Damit sind Improvisationsprozesse ein Gefüge zwischen *Entscheidungs-Spielräumen* und *Emergenz* im Rahmen kollektiver bzw. materieller Ko-Aktivität (vgl. ebd.: 192). Die Begriffe des Spielraums wie auch des Prozesshaften stellen heraus, dass in der Improvisation die Kontingenz des Moments selbst zentral wird, insofern in jedem Moment etwas auch anders sein oder entstehen werden könnte – von Bewegungen, über Raumformationen oder Kontaktformationen.

»Die Momente des Unbestimmbaren ergeben sich in Interaktion, kontingent oder aus der durch Regeln gegebenen explorativen Körper-Raum-Forschung [...] Der Zustand der Des-Orientierung, der Ent-Schichtung des Körpers (in der Konstellation zu anderen und in sich selbst) zeigt sich in einer Erhöhung, ja Vervielfachung der Komplexität; so gesehen ist Improvisation ein Modell für Effekte von Emergenz« (Brandstetter 2010: 193).

Der Begriff der Emergenz beschreibt das Bewegen von Moment zu Moment in einem offenen Prozess, dessen Entwicklung nicht determiniert oder vorhersehbare ist. Zugleich werden im Improvisieren Körper-Erfahrungen und Muster tanz- und bewegungstechnischer Schulung sowie ästhetische Kulturen präsent. So wird nicht nur die Ereignishaftigkeit von Improvisationspraktiken betont, sondern ihr Ereignis wird tanzwissenschaftlich auch reflektiert und befragt (vgl. Barthel 2017b). Dadurch tritt auch die Frage nach dem Körper in den Horizont bzw. die Frage danach, wie improvisierende Körper konzeptioniert werden.<sup>9</sup>

9 Brandstetter stellt in diesem Kontext auch die Frage, wie Improvisieren denn vermittelt werden könne, insofern es ein paradoxes Unterfangen ist, wie unmögliche, zufällige, spontane »Findung« von Bewegungen »erlernt« und vermittelt werden kann (vgl. Brandstetter 2010: 188).

### 3.1.2.3 Die Körper (in) der Improvisation

»Improvisation presses us to extend into, expand beyond, extricates ourselves from that which was known. It encourages us or even forces us to be ›taken by surprise‹. Yet we could never accomplish this encounter with the unknown without engaging the known.«  
(Foster 2003: 4 in Lampert 2007: 132)

Dieses Oszillieren zwischen Bekanntem und Unbekanntem greift vor allem Lampert in ihren Arbeiten auf.<sup>10</sup> Sie bemerkt pointiert, dass es sich beim Improvisieren zwar um unvorbereitete Situationen handle, »aber dennoch um vorbereitete Körper. Es sind trainierte, habituelle Körper« (ebd.: 37). Auch im augenblicklichen Bewegungen basiere die tänzerische Praxis entsprechend auf den biographischen und habitualisierten Erfahrungen, die sich darin körperlich materialisieren und aktualisieren (vgl. ebd.: 126). So treten Bewegungsgewohnheiten bzw. -wissen in Erscheinung, denn die »Geschichtlichkeit und Konstruiertheit« (ebd.) des Tänzer\*innenkörpers ist im Improvisieren nicht abwesend, sondern elementarer Bestandteil. Als generative Einflüsse müssen sowohl Körper-Diskurse Berücksichtigung finden, die Körper(-theorien) und den Umgang mit ihnen konfigurieren und die das Phänomen Tanzimprovisation als solches hervorbringen und formen, als auch verschiedene Tanztechniken und ästhetische Normen, die den improvisierenden Körpern einverleibt sind. So materialisiert sich im Improvisieren das,

»was an einverlebten Strukturen gespeichert ist. Dieses gespeicherte Bewegungsmaterial wird in der Tanzimprovisation durch Neu-Kombination und Verschiebungen der erinnerten Bewegungen stets aktualisiert. Der Habitus des Tanzenden ist somit wesentliches Element für die Formentstehung von improvisiertem Tanz. Mit jeder neuen tänzerischen Erfahrung aktualisiert sich der Tanzhabitus« (ebd.; vgl. 2010: 203).

So betrachtet, bilden sich Körper und ihre Bewegungsformen im Improvisieren im performativen Vollzug, d.h. praxisspezifisch und prozesshaft. Damit eröffnen sich immer wieder Momente, in denen sich habitualisierte Bewegungsmuster mimetisch verschieben und erneuern (können). Mit Blick auf die Möglichkeit der Entstehung von Neuem

<sup>10</sup> Sie differenziert zunächst zwischen Choreographie, verstanden als tänzerische Komposition, und Improvisation, verstanden als das Nicht-Festgelegte, das Unvorhersehbare und Nicht-Vorgeschiedene (vgl. 2010: 202), hinterfragt jedoch im Folgenden zunehmend die Gegenüberstellung von Choreographie und Improvisation, denn im Kunztanz und auch in der Vermittlung wird mit Strukturen und kompositorischen Techniken gearbeitet – nicht nur in der Erarbeitung von Kompositionen bzw. Choreographien, sondern auch als künstlerisches Element in Aufführungen. Brandstätter (2010) und auch Lampert beschreiben in dieser Gegenüberstellung freilich »Pole«, die eine weite Spanne an möglichen Kombinationen und Konstellationen zwischen Improvisation und Choreographie umfassen und gleichermaßen auf »Strukturen und Regelwerke« (2010: 203) rekurrieren. Novack argumentiert in ihren Ausführungen, dass die Spannungen und Gegenüberstellungen von »purposive action and spontaneity« (1990: 192) auch ein kulturell geprägtes Verständnis abbilden, das in anderen Improvisationstanzkulturen in dieser Form nicht existiert.

stellt Lampert »die Rolle des Zufalls, [...] auf einer Mikroebene der Bewegungswechsel zwischen Ordnung und Chaos [...] sowie das Fallen als Paradigma der Improvisation« (ebd.) heraus.

Ebenso betont Lampert tanzpraktische Aspekte, die ihr zufolge auf ein Handwerk in der Improvisation hinweisen (vgl. 2010: 201), da es einerseits auf erlernten und geübten Tanz- bzw. Bewegungstechniken beruhe; andererseits versteht sie Improvisation als »performative[...] Praxis« (2007: 126), die stets im Moment des Improvisierens selbst entsteht. Dieses paradoxe Moment des Unvorhergesehenen findet im »Vollzug des spontanen Komponierens, des Kombinierens von eingeschriebenem Bewegungsmaterial, des situativen Umgangs mit dem Raum, der Zeit und vor allem: dem Zufall« (2010: 203, Herv.i.O.) statt. Im Improvisieren ist der Zufall als schöpferisches Moment also gewollt und gesucht, weil sich in den emergenten Situationen und Konstellationen immer wieder Koinzidenzen ereignen. Improvisation ereignet sich nicht, wie die Ausführungen deutlich machen, in einem ›freien‹ Vakuum, vielmehr findet Improvisieren immer in Relation zu Bekanntem und eingekörpertem praktischem Wissen statt. Zugleich zeigt es jedoch darin auch dessen Grenzen auf und kann Momente des Unerwarteten und Noch-nicht-Bekanntens auslösen, die einen Umgang damit initiieren (vgl. ebd.: 203f.). Eben diese Grenzmomente beschreibt Wuttig auch als ›schwebende Zustände‹, als Möglichkeitsmomente *bevor* die nächste Bewegung(-entscheidung) entsteht: »Der unbekannte Moment ist der schwebende Zustand, eine Lücke in der allzu vertrauten Handlungskette, als ob die Zeit hier still steht: unendliche Koexistenz von Möglichkeiten, (noch) keine Entscheidung« (2014: 500).

Auf diesen Möglichkeitsmoment rekurriert auch Lampert, wenn sie Improvisation als »Kunst der Kombinatorik« (ebd.: 204) konturiert, welche auf habitualisiertem, körperlichem Können beruhe und sich zugleich erst im Vollzug in situativen Konstellationen ereigne. Improvisieren entstehe in diesem Vollzug aus »externalen (sichtbaren, fühlbaren, hörbaren) Bewegungsauslösern wie etwa die Bewegungen der anderen Personen, Musik, Berührung oder Material (wie z.B. Requisiten: Stuhl, Tisch, Kostüme etc.)« wie auch »internalen imaginierten Bewegungsauslöser[n]. Diese sind Vorstellungsbilder, Erinnerungen oder strukturelle Vorgaben (formal oder inhaltlich-emotional)« (2010: 208). Diese werden von Lampert eher als Kompositionsmittel benannt, sie betont dabei die Vielfalt und Komplexität von ›Bewegungsauslösern‹, die auf responsive Körper (Novack) treffen.

Folglich ist die leibkörperliche Responsivität hervorzuheben, die je situativ, kontextspezifisch und biographisch-habituell die Praxis des Improvisierens konstituiert. Aus der Reaktivität der Improvisierenden auf Impulse des eigenen Körpers, aus dem Bewegungsvollzug selbst, von anderen (menschlichen und materialen) Ko-Akteuren wie auch Vorstellungsbildern, Musik oder Fragestellungen etc. kann so eine (Eigen-)Dynamik entstehen. In der Improvisation zeichnet sich das Sich-Bewegen somit nicht dadurch aus, dass es vorab gekannt und sicher gekonnt ist, vielmehr bezeichnet das responsive Moment ein Tanzen des situativen Re-agierens. Dies bezeichnet Brandstetter auch als raum-zeitliche »Spur« (2010: 194) innerhalb von situativen Konstellationen.

Diese Gewichtung des Responsiven findet sich insbesondere auch in der Kontaktimprovisation, die sich Anfang der 1970er Jahre in den USA um die Gründungsfigur Steve Paxton entwickelt hat (vgl. Kaltenbrunner 1998; Novack 1990, Lampert 2007, Huschka

2012b) und als analytische Perspektive auf tänzerische Improvisationspraxis genutzt werden kann. Die Prinzipien der Kontaktimprovisation basieren, wie es die Bezeichnung nahelegt, auf zwei prägenden Momenten: Kontakt(formen) und Improvisation. In der Begegnung von zwei (oder mehr) sich bewegenden Körpern und anderen Material(ität)en. Bewegungsverläufe entstehen aus dem sich verändernden Kontaktpunkt, der zugleich zu einem geteilten Zentrum der beteiligten Körper bzw. Material(ität)en wird. Dabei ermitteln die Bewegenden im Prozess des gemeinsamen Bewegens fortlaufend ein Verhältnis zu Schwerkraft, Schwung, dem Boden, dem anderen und dem eigenen Körper oder den anderen Materialitäten, wobei die Aufmerksamkeit auf der Bewegung bzw. dem ›Bewegungsfluss‹ liegt, der sich über sich verändernde Kontaktpunkte oder -flächen entwickelt. Durch die konstitutive und dynamische Interaktion mit anderen (materiellen) Körpern oszillieren die Körper kontinuierlich zwischen Disbalance und Balance, sind in einer ständigen Bezogenheit auf andere/s in Bewegung.

Der Körper ist in dieser Bewegungsform »a sign in itself, replacing the image of the body dominated by an expressive inner self with the *responsive body* – mindful, feeling-filled and physical« (Novack 1990: 188, Herv. LS)<sup>11</sup>. Wie auch zuvor bereits formuliert, werden Körper als responsiv gedacht, die nicht unabhängig, sondern in einer Interdependenz mit anderen stehen: »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« (ebd.: 189, Herv. LS). Dieses Zwischen ist durch den Kontakt zugleich ein Grenzphänomen: Einerseits steht dieser Zwischenraum für ein konstantes Austarieren-in-Bewegung von zwei oder mehreren Körpern, in dem der eigene Körper bewusst wahrgenommen wird, weil er berührt wird und Gewicht (über-)trägt; andererseits können die Körpergrenzen auch verwischen, sich momenthaft auflösen in dem Bewegungsvollzug, in dem sich die unterschiedlichen Körper als *ein Bewegungskörper* durch und mit diesem Zwischenraum bewegen. In diesem Sinne ist Kontaktimprovisation auch »dance-making as collective action« (ebd.), in dem sich das Kollektiv aus Körperteilen, Gewichtpunkten, Blicken, Boden und Wänden etc. beständig transformiert und als physisch-materielles Bewegungsgebilde re-agiert.

Vor diesem Hintergrund kommt die ›Arbeit‹ mit Bewegungsmustern in den Blick – als Wahrnehmungssensibilisierung der Involvierten, die zugleich auch im Sinne einer Gestaltungsfähigkeit in sozio-materiellen Konstellationen funktioniert. Dies materialisiert sich als eine komplexe Wahrnehmungsfähigkeit der Improvisierenden: die Wahrnehmung der eigenen Bewegung im Vollzug des Bewegens, das spürende Wahrnehmen von Kontaktpunkten – sei es der Boden, andere Körper, Dinge etc. – wie auch eine Koordination des eignen Körpers im Raum, durch die die Selbstwahrnehmung in Relation mit dem aktuellen Körper-Raum-Gefüge gesetzt wird (Brandstetter 2010: 193). Anschaulich wird dies in der Beschreibung einer improvisierten Komposition, in der die Improvisierenden eine simultane »Aufmerksamkeit für die eigene Position im Raum, die der anderen. Raumebenen: Boden, Mitte, obere Ebene (Stand), Proxemie, kinästhetische, energetische und taktile Verbundenheit, Blick(e)« (Wuttig 2014:

11 Novack hebt jedoch auch hervor, dass dieses Körperverständnis übereinstimmte mit »obsessions of the larger culture with the body as an object of display and as a functional instrument for fulfilling tasks, even aesthetic tasks« (1990: 188).

502) entwickeln (sollen). Im improvisierenden Bewegen ereignen sich damit immer wieder Momente des Zufalls, die in Jetzt-Zeit gestaltet werden; im Aufeinandertreffen unterschiedlicher Körper und/oder Materialitäten ereignen sich dabei immer wieder auch Momente der Überraschung – oder, wie Foster und Gere formulieren, »[one is] taken by surprise« (2003). Den ›Zu-Fall‹ bindet Lampert dabei auch an Momente des Fallens allgemein – sowohl als physisches Fallen, als auch im Sinne eines ›Un-Falls‹ (vgl. 2007: 142). Improvisieren ist damit auch durch eine affirmative Haltung gegenüber Momenten des Scheiterns gekennzeichnet, was im empirischen Teil dieser Arbeit wieder aufgegriffen wird.<sup>12</sup>

In Bezug auf das Wahrnehmen von Improvisationstanz, ist zunächst historisch betrachtet, die Position der Zuschauer\*innen eine andere: Sie rezipieren weniger eine zuvor eingeübte, sich wiederholende und gleichbleibende Choreographie, sondern sind Teil einer emergenten Situation, in der sie Bewegungsgestaltungen und -vollzüge im Moment ihrer Entstehung und Entwicklung miterleben. Dies gilt gleichermaßen für Teilnehmende, deren Praxis fundamental durch Wahrnehmen konstituiert und vollzogen wird. Mit Waldenfels unterscheidet Brandstetter zwei Arten der Aufmerksamkeit, dem ›wiedererkennendem Sehen‹ und dem ›sehendem Sehen‹ (vgl. Waldenfels 1999 in: Brandstetter 2010: 196):

»Der Spalt zwischen Sehen und Wissen richtet sich aus an einem Wiedererkennen, das semantisch definiert ist, und einem Sehen, das sich – ästhetisch – auf das ›Wie‹ des Wahrgenommenen richtet. Während der wieder-erkennende Blick – im Sinne der Orientierung, des Wissens (der epistemischen Klassifikation) und der Semantisierung – der Risiko-Vermeidung dient, riskiert das ›sehende Sehen‹ eine Wahrnehmung, die Des-Orientierung, Lücken, Frustration (des ›Nicht‹-Muster-Erkennens), Langeweile als Möglichkeiten einschließt« (ebd.).

Das, was zum Gegenstand der Wahrnehmung wird, steht in einem Verhältnis zu der Responsivität des Wahrnehmenden und kann im Sinne ästhetischer Erfahrung auch den Wahrnehmungsvollzug selbst zum Gegenstand haben. Wahrgenommenes kann demnach nicht in einer Dichotomie von ›richtig‹ oder ›falsch‹ rezipiert und bewertet werden, es kann vielmehr vielfältige »raum-zeitliche, kulturelle, narrative oder abstrakte Kontexte« (ebd.: 195) verknüpfen – und damit verweist das leibkörperliche Erleben mit seinen spezifischen Wahrnehmungsfoki, Sinn- und Bedeutungszuschreibungen, Affek-

12 Während Lampert Scheitern in künstlerischen Kontexten spontan verwandelt und zur Schau gestellt sehen will – und dies sicher auch als spannungsreiche Bewegungsmomente Einsatz finden kann –, ist zugleich im Blick zu behalten, dass tänzerisch habitualisierte Körper je spezifische ›Risikobereiche‹ haben. Wenn dieses Postulat auf nicht-professionelle oder gar alltägliche Bewegungspraktiken übertragen wird, evozieren Momente des ›Un-Falls‹ und des Scheiterns auch Momente körper-leiblicher Verletzlichkeit – körperlich wie auch in Bezug auf soziale Partizipations- und Inklusions(un)möglichkeiten gedacht. Gerade in nicht-professionellen Kontexten ästhetisch-kultureller Praxis und Vermittlung ist die Performanz von Bewegungsvollzügen nur ein Aspekt der Praxis, denn die Involvierten sind nicht nur als improvisierende Tänzer\*innen beteiligt, sondern in einem sozialen Setting mit spezifischen sozialen Ordnungen und Subjektivierungsformen positioniert.

ten etc. auf die Teilnehmer\*innen als historisch-kulturell situierte Ko-Kreierende der Situation.

Sich-Bewegen vollzieht sich im Improvisieren zwar mit dem ›könnenden Körper‹ und dem ›empfindenden Leib‹, das Prinzip des Responsiven ordnet dies jedoch einem Verlauf unter, der durch permanentes Um-Orientieren gekennzeichnet ist und ›der sich in gewisser Weise des Erlernten, des Mechanisierten zu entledigen sucht – ohne noch ein Anderes in die Leere dieser Momente des Zögerns zu setzen‹ (ebd.). Dies beschreibt eine paradoxe Situation, in dem Gekonntes nicht zur Aufführung gebracht wird, sondern von Moment zu Moment wieder-entdeckt bzw. ver-(er)-lernt wird.<sup>13</sup> Gerade dieser Aspekt des Improvisierens als leib-körperliche Praxis des Er- und Verlernens wird im Weiteren forschungsbezogen betrachtet.

### 3.1.3 Bezug zum Forschungskontext: Improvisation als Somatisierung des Selbst?<sup>14</sup>

Während die meisten Quellen sich auf Improvisieren im künstlerischen Tanz beziehen, sind die Tänzer\*innen der beforschten Gruppe keine professionellen Tanzkünstler\*innen. Sie treffen sich wöchentlich in ihrer Freizeit, um dieser spezifischen Tanzpraxis in einer festen Gruppe nachzugehen. Es geht den Teilnehmer\*innen also nicht nur um »neue[s] tanztechnische[s] Wissen« (Lampert 2010: 214), vielmehr entsteht die Frage danach, welches Wissen (re-)produziert wird und auf welche diskursiven Kontexte die Teilnehmer\*innen rekurren (bspw. auf welche Körperkonzepte und -bilder sie zurückgreifen), welche Bewegungsqualitäten gesucht bzw. kultiviert werden und wie dies in der materiell-diskursiven Praxis zu Ausdruck kommt. Es geht mithin um die analytische Auseinandersetzung mit diesen Differenzierungs- und Aushandlungsprozessen.

Grundsätzlich hat sich in den Beobachtungen und Materialanalysen gezeigt, dass die Teilnehmer\*innen im Improvisieren (Sich-)Bewegende und (Sich-)Wahrnehmende sind. Und dennoch ist Wahrnehmung, wie bereits deutlich wurde, die sinnlich-leibliche Responsivität, nicht frei. Vielmehr, so kann körpersoziologisch und leibtheoretisch argumentiert werden, ist Wahrnehmen ein Vollzugsgeschehen, dass durch soziohistorische, kulturelle und biographische Sinn(es)-Ordnungen konstituiert und orchestriert ist (vgl. Göbel/Prinz 2017; Reckwitz 2017). So verweist insbesondere das, was als ästhetisch ansprechend oder wünschenswert bzw. herausfordernd oder irritierend erlebt wird auf eben diese (normative) Einbettung und Orientiertheit hin, ebenso wie auf einen (Gruppen-)Habitus, der im Bewegungs-Vollzug praktisch und diskursiv (re-)produziert und verhandelt wird. Gerade Differenzen in Bezug auf Wahrnehmungsweisen oder im Erleben werden immer wieder im Improvisieren selbst beobachtbar als auch Gegenstand von Austauschprozessen, in denen das Erlebte individuell und kollektiv

13 Brandstetter bezieht sich hier auf Walter Benjamins Frage, »wie sich das Gehen-Können noch einmal erlernen (und das heißt: vergessen) ließe« (ebd.: 194); Vgl. dazu auch Meyer-Drawe (1982).

14 Ich beziehe mich hier auf die Formulierung von Antony, der neben der Körperbezogenheit vor allem eine »leibliche Selbstbezüglichkeit« (2019: 321) als Produktion von »Innerlichkeit« (ebd.: 320) als zeitgenössische Selbstverhältnisse in einer Untersuchung von Atemarbeit praxeologisch zum Gegenstand macht.

artikuliert wird. Dabei sind aus forschender Perspektive gerade die Bezugshorizonte und sprachlichen Ausdrucksprozesse – oft ein Ringen und Suchen nach den ›richtigen‹ Worten – besonders interessant, um zu re-konstruieren, was von den Teilnehmer\*innen adressiert wird, was für sie von Relevanz ist oder nicht, welche Interpretationen und Erlebensweisen leichter oder schwerer Anerkennung finden, welche Bewegungsaufgaben sinnhaft scheinen oder wie sie ›gelöst‹ werden.

Das Potential von Improvisation »festgeschriebene Muster aufzuweichen und neue Bewegungsräume zu erobern« (Lampert 2010: 213), zeigt sich in der Gruppe in ambivalenter Weise: In Bezug auf Bewegungskönnen oder tanztechnische Fertigkeiten und auch als Metapher für biographische und körper-leibliche Prozesse ist es immer ein vermittelter Prozess, der sich in Relation zu epistemischen Referenzrahmen zeigt und bildet (vgl. Kleinschmidt 2018: 238-245). Improvisation ist zugleich wie ein ›Deckname‹ des Angebots zu verstehen, denn im Forschungsprozess zeichnete sich ein ganzes Mosaik von Referenzen ab, die sich in den Praktiken beobachten lassen und die diese Treffen auch als einen Ort biographisch-leiblicher Selbstthematization und Subjektivierung kennzeichnen. So zeigte sich in der empirischen Erforschung der Improvisationspraxis, dass die Treffen ritualisiert verliefen, die Teilnehmer\*innen immer wieder Bezüge zur eigenen Biographie herstellten und sich als fragende und forschende Subjekte positionierten wie die Prozesse auch durch einen Wechsel zwischen Bewegungsphasen und Sprechformaten gekennzeichnet waren.

Was passiert in den wöchentlichen Treffen? Wie kann es beschrieben werden mit einem ethnographisch-phänomenologischen Zugang? Was wird durch die Teilnehmer\*innen selbst zum Thema gemacht? Welche Rolle spielen das Sich-Bewegen und die Körper? Und wie stehen Körperlichkeit und dessen Erleben zueinander im Verhältnis? – dies waren zentrale Fragestellungen, um teilnehmend und analysierend in die Situationen und das generierte Material einzutauchen. Entlang dieser Fragen entwickelte sich die Praxeographie um die Phänomene: LeibKörper – Bewegung – Alter(n).

Wie bereits dargestellt, waren es drei Momente, die ich forschungspraktisch und -methodologisch als zentral erachte: meine leibliche Verstrickung bzw. Verwicklung als (leitende) Mittänzer\*in, die Dauer meiner Präsenz im Feld, durch die vor allem transsituative Prozesse und Dynamiken zugänglich wurden und der analytische Wechsel von Perspektiven, der sich im Prozessverlauf durch verschiedene Erhebungsmodi und Datensorten entwickelte. In der Verschränkung einer ethnographischen Haltung des Befremdens mit der zirkulär-iterativen Logik der Grounded Theory und praxistheoretischen Perspektiven auf die soziale Praxis des Improvisierens wurden Körper(lichkeit) und subjektiv erlebter Leib als korporale Differenz relevant. Dies erforderte phänomenologische bzw. leib-theoretische Konzeptionen, die diese Differenz(-ierung) begrifflich und analytisch auffächern, wie auch neu-materialistische Denkangebote einzu beziehen, die die Improvisationspraxis als intra-aktives Geschehen zugänglich machten. Dadurch wurden die beobachtbaren materiell-diskursiven Vollzüge und ihr leibliches Erleben als Subjektivierungs- und Selbstbildungsprozesse analysierbar. So kam die Improvisationspraxis insbesondere durch die Zeitspanne des Forschungsprozesses als relationaler und dynamischer, durchaus ambivalenter Raum des ›Werdens‹ in

den Blick – und zwar als und vermittelt der individuell-biographischen, kollektiven und leib-körperlichen Praxis.

Feministisch-phänomenologische Diskussionen und insbesondere Ahmeds »queer phenomenology« (2006) haben dabei als heuristisches Werkzeug gedient, um die beobachteten Praktiken mit Blick auf leibliche Erlebensdimensionen und deren Orientiertheit zu analysieren: Durch die Aufmerksamkeit auf Momente der (Des-)Orientierung, die sowohl die normative Gerichtetheit von Praktiken wie auch das Potential ihrer Veränderung anzeigen. Ein weiteres analytisches Werkzeug war, wie eben bereits angedeutet, der Begriff der »korporalen Differenz« (Bedorf 2017), um die Praktiken und besonders die Praxis des Improvisierens in ihren situativen Körperlichkeiten und ihrer subjektiven und kollektiven (Zwischen-)Leiblichkeit aufzuschlüsseln, die beide als Dualität immer historisch-kulturell und materiell-diskursiv eingebettet sind. Gerade wenn die Situativität von Praxis in den Horizont ihres Gewordenseins und Werdens gestellt wird, können Praktiken ausdifferenziert werden. Dabei verweisen die Äußerungen der Teilnehmer\*innen immer wieder auf die Ambivalenz leibkörperlichen Erlebens, indem sie die Brüchigkeit des habituellen Erlebens aufzeigen. Hier zeigt sich ein wichtiger Punkt, denn wengleich Bedorf epistemologisch die Unauflöslichkeit der leibkörperlichen Verschränkung betont (vgl. 2017: 68), ist es empirisch spannend diese Unauflöslichkeit in ihrer Ambivalenz und in ihrem wechselseitigen Verweisungscharakter zu analysieren, insbesondere wenn »mein Körper« sich entgegen meiner Wünsche, Vorstellungen und Ansprüche verhält. Dadurch gewinnt neben der Analyse der Improvisationspraktiken und ihrem leibkörperlichen Erleben die Dimension des Somatischen eine Relevanz. Wengleich Körper, mit Butler gesprochen, immer auch diskursiv konstituiert sind, ist ihre Materialität nicht gänzlich durch das Diskursive zu fassen. Diese Wendung, auch den Eigen\_sinn (Gregor) körperlicher Materialität in die Analyse einzu beziehen, markiert einen weiteren Theoriebezug dieser Arbeit: (neu-)materialistische Konzeptionierungen verweisen auf die vitale Agentialität von Materialität und ihrem kontinuierlichen Prozess des Werdens als phänomenale Re-Konfigurationen (vgl. Barad 2003). Bezogen auf die Analyse der Improvisationspraxis erscheinen LeibKörper nicht nur als Vollzugkörper und -leiber mit einem reflexiven Potential bzw. praxisspezifische Subjekte, sondern zudem als sich verändernde, somatische Materialitäten. Dieser Bezug auf die körperlichen Materialitäten löst eine analytische Wendung aus, die auch die Temporalität und damit Endlichkeit von LeibKörpern in den Blick nimmt.

Während Butler betont, wie Materialisierung die machtvolle Wirkung von Diskursen ist (vgl. 2019b: 259f.), berücksichtigt die materialistische Perspektive die agentielle Macht von Materie und Körpern, die nie vollkommen im Diskursiven aufgehen und sich produktiv und eigen\_sinnig als soziale Akteure bemerkbar machen (können). Zwar kann (und wird) körperliche Materialität gestaltet, Körper sind in vielerlei Hinsicht »machbar«, zugleich sind dieser Machbarkeit Grenzen gesetzt (vgl. Abraham 2010). Indem sich körperliche Materialität immer wieder diskursiven Bestimmungen und praktischen Handhabungen entlang hegemonialer Ideale und Normen widersetzt, kann auch hier ein Zündungsmoment für Kritik liegen: Körper verändern sich – von zellulären Prozessen, über Reaktionen auf Wärme oder Erkrankungen oder affektiven Reaktionen auf Stimmungen, die sich als Gänsehaut oder ein Gefühl der Schwere äußern, hin zu Alterungsprozessen. Diese Veränderlichkeit zeigte sich als ein performativ-produk-

tives Moment der Selbstverhältnisse und Selbstbildungen, das über den Verlauf des Forschungsprozesses zunehmend Einfluss nahm.

Wenngleich die Analyse von (Improvisations-)Praktiken auf ihrer Wiederholbarkeit bzw. Routiniertheit beruht, sind es vor allem immer wieder Momente der Differenz, die einen Einblick in ›doing biography‹ geben – und zwar als eine Prozessfigur, in der Disparität und Differenz in Selbstverhältnisse und Selbstbildungsprozesse eingelassen sind. ›Doing biography‹ wird entsprechend als soziale Praxis untersucht – dies insbesondere mit Blick auf die Dimension der Körperlichkeit. Dabei findet sowohl das leiblich-affektive Erleben Beachtung als auch die somatische Dimension mit ihrem Fokus auf körperliche Materialität.

Während zunächst die Routiniertheit von Praktiken – die erst durch Wiederholungen als solche (an-)erkennbar werden – Betrachtung fand, wurde im Verlauf der Analyse vermehrt die Dynamik zwischen Stabilität und Instabilität, Routine und Transformation in den Blick genommen (vgl. Schäfer 2013, 2015; tanzspezifisch: Kleinschmidt 2018; Hardt/Stern 2019). Es sind »Momente der Irritation und der Reflexion oder der kreativen Handlungsanpassungen an Situationen, [...] ebenso wie die aus der Reflexion resultierenden Wissensobjekte« (Lüken 2017: 249), die dadurch praxeologisch analysierbar werden. Damit sind menschliche Körper nicht nur ›skilled bodies‹, sondern als verletzbare, reflexive und eigen\_sinnige Akteure in Praktiken situiert, wie sie auch leiblich erlebt werden – und damit auch im Sinne eines leiblich-affektiven und somatischen Resonanzraums affizierbar.

Die korporale Differenz kann als analytisches Werkzeug eben diese (Un-)Stimmigkeiten einholen, dadurch dass die leib-körperlichen Akteure in vielfältigen Praktiken involviert sind und die darin (aus-)gebildeten Subjektivitäten unterschiedlich zueinander im Verhältnis stehen können – von Passungen bis hin zu Widersprüchen.<sup>15</sup>

---

15 Einen Anschlusspunkt, der auch in Kap. 4 wieder aufgegriffen wird, ist das Konzept des ›doing difference‹, dessen »ethnomethodologische Grundannahme ist, dass jede soziale Differenzierung praktiziert werden muss, also Teil einer Vollzugswirklichkeit ist, wobei Individuen weder als Akteure noch als Träger von Identitäten, sondern als bloße Vermittler sozialer Praxis betrachtet werden« (Hirschauer/Boll 2017: 11.). Das ›doing‹ verweist jedoch gleichermaßen auf das potentielle ›undoing‹ oder ›not doing‹, in dem praktisch auf etwas nicht oder anders Bezug genommen wird: Differenzierungen »können gezogen oder zurückgezogen, aufrechterhalten oder unterlaufen werden« (ebd.), so Hirschauer und Boll. Diese Ambivalenz ist ihr theoretischer Ausgangspunkt: »Die Zugehörigkeit zu Humankategorien als eine vermeintlich mehr oder weniger dauerhafte ›Eigenschaft‹ von Individuen erscheint so als temporäre Aktualisierung einer Differenz, mit der Personen mehr oder weniger stark identifiziert werden. Der ambivalente Ausdruck un/doing differences versucht vor diesem Hintergrund, einen stets flüchtigen Schwebezustand begrifflich festzuhalten, einen fragilen Moment der Ununterschiedenheit, in dem Prozesse des doing oder undoing einsetzen« (ebd.: 11f.). Sie erachten diese Differenzen grundsätzlich als prozesshaft – mikrologisch in situativen Praktiken und biographischen Narrationen oder makrologisch in politischen und institutionellen Bestimmungen (ebd.: 12). Die Ambivalenz des ›Un/doing‹ war den folgenden praxeographischen Analysen und Darstellungen ein orientierendes Geländer. Festzuhalten bleibt, dass die generierten Praktiken nicht auf einzelnen (menschlichen) Akteuren, ihren Wissensakten oder Handlungsentschlüssen beruhen, sondern »die Aktionen ihrer verschiedenen Teilnehmer[\*innen] als kollektive Verflechtungsgeschehen« (Brümmer 2014: 54) überspannen.

Die hier hervorgehobenen Praktiken des Differenzierens und Aushandelns praxeologisch einzuholen, war ein zentraler Aspekt der hier vorliegenden Arbeit; damit wird ein subjektivierungstheoretischer Einschub notwendig, um reflexive Momente leibkörperlicher Akteure im Praxisvollzug analytisch zugänglich zu machen.<sup>16</sup> Wie bereits aufgezeigt, kann die ›korporale Differenz‹ hier wegweisend sein, da sie die Involviertheit menschlicher Körper nicht nur in ihrer öffentlichen Zeigefunktion einzuholen vermag, sondern gleichermaßen das Erleben leiblicher Selbste zentral stellt und fragt, wie sie die Praktiken, in die sie involviert sind, zugleich performativ mitgestalten und verändern können.

Soziale Praktiken verweisen damit immer auch auf spezifische Formen von Sozialität, die in Relation zu historischen und diskursiven Erzeugungskontexten stehen. Die beobachtete Praxis der Tanzimprovisation zeichnet sich durch eine praktisch-diskursive Vollzugslogik aus, in der Teilnehmer\*innen in ein relationales Beziehungsgefüge eingelassen sind und dieses zugleich performativ mit hervorbringen, reproduzieren und verändern. Werden Praktiken als »über verschiedene körperliche und materielle Knotenpunkte verteilte Aktivität, Emergenz und Kräftezirkulation« (vgl. Schmidt 2012: 65) verstanden, wird durch die Teilnehmer\*innen ein »feldinternes und damit personen- und kontextgebundenes Erfahrungs- und Fachwissen« (ebd.) generiert.<sup>17</sup>

Vor dem Hintergrund der methodologisch-methodischen Anlage dieser Arbeit und der phänomenologischen und materialistischen Analyseperspektiven auf soziale Praktiken werden im Folgenden die drei Praktiken – KREUZEN, KREISEN, SPÜREN – entlang des Materials ausdifferenziert. Dabei werden Praktiken als materiell-diskursive Ensembles verstanden, die genealogisch zu ihren historischen, kulturellen und diskursiven Erzeugungslogiken relationiert werden müssen und die sich durch eine verteilte Teilnehmer\*innenschaft auszeichnen.

### 3.2 KREUZEN II – oder: Die Konstitution des Tanzraums

Kreuzen bedeutet im Rahmen dieses Kapitels eine analytische Perspektive auf die Konstitution des Tanzraums durch aktive Teilnahme über mehrere Jahre, durch Feldnotizen, Erinnerungen, die aufgeschrieben oder unaufgeschrieben sind, durch Be-

16 Dies wird nach den ersten beiden Analyse kategorien KREUZEN II und KREISEN II geleistet.

17 Mit Bezug auf Tanz, sind in den letzten Jahren einige Forschungsarbeiten entstanden, die fruchtbare Anschlussstellen bieten: So erforscht Husemann (2009) künstlerische choreographisch Arbeitsweisen, Barthel (2017a) widmet sich choreographischer Vermittlungspraxis, Kleinschmidt (2016; 2018) analysiert Probenprozesse im Kontext künstlerischer Forschung, Hardt (2016) betrachtet die tänzerische Vermittlungspraxis und Rode (2020) forscht zu Tanzvermittlung in der Lehrer\*innenbildung. Zudem hat der Forschungsverbund »Kulturelle Bildungsforschung im Tanz« das Feld Kultureller Bildungsangebote im Tanz untersucht und auf dieser Basis ein Analysemodell entwickelt (Hardt et al. (2020). Vgl. auch den Sammelband von Klein und Göbel (2017) »Performance und Praxis«, darin insbesondere die Beiträge von Lünen, Huschka, Vujanović und Leopold.