

## **Building Bodies – Parallel Practices**

Ein Bericht aus der choreographischen und  
tanzwissenschaftlichen Forschung

---

*Rosalind Goldberg und Anne Schuh im Dialog*

In Vorbereitung auf die Tagung der *Gesellschaft für Tanzforschung* (GTF) im November 2015 zum Thema *Practice as Research* fragten wir uns, inwiefern dieser Ansatz, dem wir uns als Choreographin (Rosalind Goldberg) und Tanzwissenschaftlerin (Anne Schuh) verbunden und verpflichtet fühlen, relevant für unsere jeweiligen Arbeiten ist. Im vorliegenden Dialog stellen wir drei Projekte aus unseren beiden Tätigkeitsbereichen in wechselseitiger Befragung vor. Diese sind nicht originär im Bereich von künstlerischer Forschung verortet, lassen sich aber, so glauben wir, zum Teil in Bezug dazu setzen. Unser Dialog soll dazu dienen, jene Bezugspunkte auszuloten und frei zu legen. Wie bei jeder Suchbewegung bleiben dabei manche Beobachtungen notwendig unbestimmt oder haben den Charakter einer behauptenden Aneignung. Gerade dadurch aber öffnen sich interpretative Räume, um zu fragen, was dieser Forschungsansatz konkret für uns bedeutet, wie und ob wir ihn umsetzen, bzw. wie unsere Projekte davon beeinflusst sind.

Drei theoretische Zugänge zu künstlerischer Forschung haben sich für uns als besonders relevant und fruchtbar herausgestellt. Sie bilden auch den Rahmen für unser Gespräch:

1. Demokratisierung und Enthierarchisierung. Gemeint sind damit jene Diskussionen, die künstlerische Forschung zwischen Wissenschaft, anderen Wissensformen, wie z.B. der Kunst, und Gesellschaft bzw. Alltagspraktiken verorten.<sup>1</sup>

---

**1** | Vgl. hierzu etwa das Vorwort in Peters (2013) sowie den im gleichen Band enthaltenen Beitrag von Gesa Ziemer und Inga Reimers. Letzterer hat uns u.a. zu diesem Gespräch inspiriert.

2. Die Situiertheit und Materialität von Wissen: Erkennen und Verstehen ist immer auch ein physischer und sinnlicher Prozess, der in einer spezifisch sozialen und kulturellen Situation stattfindet. Der Titel unseres Beitrags – *Building Bodies* –, der an eines der hier vorgestellten Projekte angelehnt ist, spielt auf diese Situiertheit und Materialität von Wissen an und meint gleichzeitig den *body of work*, das, was sich während der Arbeit herstellt, das womit man zu tun hat.
3. Subjektivität, Fiktion, Spekulation, die als Gegenmomente eines zu rigiden, modernen Wissenschafts- (und Wahrheits-)Verständnisses gelten können. Dieses Wissenschaftsverständnis hat lange Zeit das Denken über Forschung geprägt, auch wenn, wie die Wissenschaftsgeschichte und die *Science and Technology Studies* inzwischen eindrücklich gezeigt haben, wissenschaftliche Forschung immer schon heterogen war und sich nicht auf Objektivität reduzieren lässt – eine Objektivität, die selbst kulturell und historisch situiert ist und von materiellen Kulturen abhängt.<sup>2</sup>

Dass wir das vorliegende Gespräch miteinander geführt haben, hängt größtenteils damit zusammen, dass wir befreundet sind und gemeinsame Interessen haben, die diese Freundschaft prägen. Anders gesagt: Unser Gespräch ist nicht zuvorderst institutionell motiviert. Im Hinblick auf das Thema *Practice as Research* scheint uns dies erwähnenswert, da die Beachtung der sozialen und persönlichen Dimension von Forschungssettings gerade für eine Methode wie diese fruchtbar gemacht werden kann. Das in den Diskursen über *Practice as Research* viel beschworene *andere* Wissen wollen wir dabei nicht idealisieren, gar frei von Disziplinierung verstanden wissen oder es einseitig der Kunst und der Praxis zuschreiben.<sup>3</sup> Vielmehr betrachten wir das sogenannte andere Wissen stets als Teil und als Resultat einer verantwortungsvollen und neugierigen Forschung.

## CHOREOGRAPHIE

ANNE SCHUH (AS): *Bodybuilding* ist ein choreographisches Projekt, das Du, Rosalind, derzeit zusammen mit Stina Nyberg und Sandra Lolax durchführst, zwei Choreographinnen, mit denen Du schon länger zusammenarbeitest. Drei Arbeitsphasen haben bereits stattgefunden, Ende November 2015 startet nun

---

**2** | Aus der breiten Literatur zu den drei genannten Punkten empfanden wir die Einleitung zu Burri/Evert/Peters/Pilkington/Ziener (2014) sowie den darin enthaltenen Beitrag von Sibylle Peters als besonders hilfreich. Für einen weiterreichenden Überblick zum Thema vgl. Beckstette/Holert/Tischer (2011).

**3** | Zur Kritik am anderen Wissen des Tanzes vgl. etwa Hardt/Stern (2014: 146f.).

eine vierte, wozu ihr auch den Theoretiker Tom Engels und mich für eine Woche gemeinsamer Produktionsresidenz eingeladen habt. Das Projekt *Bodybuilding* basiert auf der Idee vom parallelen Praktizieren – Ihr sprecht von *parallel practices*. Was ist damit gemeint?

ROSALIND GOLDBERG (RG): Thematisch geht es uns in diesem Projekt um den sozial und politisch konstruierten Körper und seine Gesundheit. Ausgehend von der Tatsache, dass wir in einer Welt leben, die auf Produktivität ausgerichtet ist und in der ein gesunder Körper als Kapitalanlage gilt, fokussieren wir auf die nicht-produktiven und vergänglichen Teile des Lebens – Krankheit, Verfall und Trägheit. In *Bodybuilding* nähern wir uns Choreographie durch eine Vielzahl von Wissenspraktiken, die *parallel* zueinander platziert werden. Konkret heißt das, dass wir z.B. während einer Arbeitsresidenz unterschiedliche physische und intellektuelle Praktiken wie tanzen, lesen oder schreiben verfolgen, diese aber erst einmal nichts miteinander zu tun haben. Aus diesem Grund sprechen wir von *parallel*. Der Begriff funktioniert für uns eher bildhaft, assoziativ. Entstanden ist dieses Bild am Beginn des Projekts als wir uns gegenseitig auf den aktuellen Stand der jeweiligen Interessen gebracht haben und dafür Trainingsprogramme miteinander geteilt und Leselisten erstellt haben, Filme und Audiofiles geteilt und Medien bestimmt haben, mit denen wir gerne arbeiten. Im Ergebnis zeigte sich ein Interesse an großen soziopolitischen Themen und der Wunsch, eine Vielfalt von Zugängen zu integrieren. Da wir nicht wussten, wie wir diese Vielzahl von Themen und Zugängen mit Choreographie verbinden wollten, haben wir beschlossen, unsere Zeit dafür zu nutzen, uns diesen Interessen separat aber kontinuierlich – daher der Begriff *parallel* – zu widmen. Wir wollten uns Zeit und Raum geben, um die Zugänge zu praktizieren und im Tun Verknüpfungen zu finden.

AS: Wie sieht das konkret aus? Wer kommt da wie zusammen, wie werden Tage strukturiert, wie Entscheidungen getroffen? Praktiziert Ihr alle gemeinsam eine Sache oder jede für sich neben den anderen her?

RG: Generell sind unsere Tage meistens so strukturiert, dass morgens jede ihr individuelles, tägliches Training durchführt. Danach arbeiten wir gemeinsam an *Scores* und Aufgaben, die jede vorbereitet, um sie mit den anderen zu teilen. Wir arbeiten also meistens alle gemeinsam an einer Sache. In Bezug auf die Entscheidungen gibt es Konsensentscheidungen, die im gemeinsamen Gespräch entstehen, wie man das auch aus anderen Arbeits- und Alltagszusammenhängen kennt. Oft stellen wir uns aber auch Aufgaben, inszenieren Situationen, durch die wir zu unseren Entscheidungen kommen bzw. die ein Thema kanalisieren. Beispielsweise haben wir während der letzten Arbeitsphase zum Teil über Skype miteinander kommuniziert, obwohl wir uns in

einem und demselben Raum aufhielten. Wir wollten durch die vereinfachte Sprache des Chats einige Gedanken *runterkochen*. Wir saßen um einen Tisch und haben Fragen an die Person zu unserer rechten gestellt und die Fragen der Person links von uns beantwortet. Der Skype-Chat diente uns in mehrfacher Hinsicht: Es ging darum, die zu Ende gehende Arbeitswoche zusammenzufassen, eine Richtung für die kommende Phase zu finden und das Skypen als Schreibpraxis zu nutzen.

AS: Mir scheint, als sei dies, was Ihr *parallel practices* nennt, heute generell üblich: Im tänzerisch-choreographischen Probenprozess wird eben nicht nur körperlich gearbeitet, sondern auch gelesen und geschrieben, es werden Filme geschaut, Tondokumente gehört, Selbsterfahrungsexperimente gemacht, man spricht mit Experten, geht zusammen feiern etc. Kurz: Man versucht möglichst viel Zeit mit interessierten Menschen zu verbringen und in einer Art gemeinsamem Selbststudium Neues zu entdecken. Der Begriff *parallel practices* benennt also erst einmal etwas, was Tänzer-Choreographen sowieso tun. Indem ihr dafür ein Bild findet, das, was sonst stillschweigend passiert, artikuliert, scheint mir, als würdet Ihr in der *Banalität* dessen, wie ihr Eure Zeit verbringt, nach Potenzialen für Forschung suchen.

RG: Ich denke, dass gerade in dieser *Banalität* ein Anknüpfungspunkt zum Aspekt der Enthierarchisierung liegt. Denn dieses Parallelführen von Praktiken bedeutet, dass wir diese alle als gleich wichtig betrachten, auch wenn wir nicht zu allen den gleichen Bezug haben. Die Methode *parallel practices* ist geprägt vom Gedanken der Unübersetzbarkeit. Wir gehen davon aus, dass es unterschiedliche Wissensformen gibt, diese aber nicht hierarchisch zueinander stehen. Sie sind verschieden im Verhältnis zu Körperlichkeit, Geschichte, Geschlechternormen etc. und zwangsläufig gehen Dinge in der Übersetzung zwischen ihnen verloren. Anstatt nach Übersetzungen und Verbindungen zu suchen, wollen wir sie nebeneinander stellen, ihnen Raum geben. Indem wir parallel praktizieren, versuchen wir zwischen den verschiedenen Praktiken zu de-hierarchisieren. Wir wollen ihnen erlauben, in einem gemeinsamen Zusammenhang aufzutauchen, ohne dass wir schon wissen, was sie miteinander tun. Wir wollen ein Milieu schaffen, das uns in Komplexität eintauchen lässt. Das ist ein Weg, wie wir Choreographie durch Tanzen, Erzählen, Zuhören, Schreiben, Bewegen, Diskutieren etc. denken.

AS: Ihr lasst also erst einmal offen, wie sich diese Praktiken zueinander verhalten und wie dies alles mit Choreographie verknüpft ist. Dahinter steht kein großer theoretischer Überbau, sondern die Tatsache, dass ihr einfach nicht wisst, *wie*. Stimmt das? Das ist ja auch ein Klischee, wenn es um Kunst geht: Die Kunst hält etwas offen, ist frei, muss sich nicht festlegen usw. Trotzdem

und genau deswegen würde ich gerne wissen: Was ist Deine Hoffnung, Idee, Ahnung, was dieses Offenhalten und parallele Praktizieren tun kann?

RG: Diese Methode benutze ich ja nicht zum ersten Mal, sie ist schon lange Teil meiner künstlerischen Praxis. Außerdem geht es nicht nur um das Offene: Ich bilde zugleich Rahmen und konstruiere Strukturen. Ich mache das, um mich auf Besonderheiten zu konzentrieren. Dabei geht es mir nicht um die Rahmen selbst, sondern um die Nebenprodukte, die dabei entstehen. Beispielsweise war während meiner Schulzeit das Format der Tanzklasse eine der ersten Strukturen, die ich für mich herauskristallisieren konnte, als eine Struktur, die in Beziehung zu meiner Wahrnehmung auf mich wirkte. Damals war Tanz ein *Extra*, etwas, das nicht Teil meines alltäglichen Lebens war, wie z.B. essen, schlafen, zur Schule gehen. Darum ist es als Struktur herausgestochen und ich konnte diese in Beziehung dazu setzen, wie ich ansonsten Dinge wahrgenommen habe. Bei *Bodybuilding* ist das ganz ähnlich. Diese Praktiken funktionieren wie ein Rahmenwerk, das unsere Wahrnehmung und Erfahrung modelliert. Indem wir verschiedene Praktiken parallel ausüben, werden Interessen geformt und kristallisieren sich heraus. Wenn sich ein Interesse herausdifferenziert, schauen wir, wie die Praktiken sich verändern und ihrerseits modelliert werden müssen, um dem Interesse wiederum zu dienen.

AS: Hier kommt der Begriff des *Parallelen* dann auch an seine Grenzen, denn die Praktiken fangen an, sich gegenseitig zu berühren ...

RG: ... oder besser: durchzukneten. Wir haben z.B. verschiedene Bücher zum Thema Krankheit und Körpernormierung gelesen (Karin Johannisson, Susan Sontag), die Filme *Black Power Mix Tape* und *About Violence* (Göran Olsson) gesehen und verschiedene tänzerische Trainingsprogramme durchgeführt. Dadurch wurde die schwache Seite des Körpers immer mehr zum Zentrum unseres Interesses. Die *parallel practices* haben insofern unser Thema geformt. Die Methode hat einen plastischen Effekt, der durch das Tun entsteht und der Fokus im Projekt liegt eben genau darauf: Sensibel dafür zu werden, was die Dinge tun, die man tut, und diesem Tun zu folgen. Es geht dabei am Ende nicht bloß um ein Offenhalten, das Offenhalten ist im Grunde eher ein Zwischenschritt, was wiederum nicht heißt, dass wir das Offenhalten bloß instrumentalisieren.

AS: Gerade weil Ihr von so Vielem ausgeht, stelle ich mir einen solchen Arbeitsprozess mühsam und aufreibend vor. Gibt es denn problematische Momente bei den *parallel practices*? Was sind Reibungspunkte und wie geht Ihr mit diesen um?

RG: Da wir nicht sagen können, auch nicht wollen, wozu die *parallel practices* uns am Ende führen, hatten wir Probleme bei der Bewerbung um Finanzierung. Denn Förderinstitutionen, Theater und Produktionshäuser gehen das Risiko eines so offenen Projekts, ohne absehbares Endprodukt, nur selten ein. Dies führte dazu, dass das Budget für *Bodybuilding* klein ist. Wir müssen darum besser finanzierten Projekten den Vorrang geben, wodurch viel Produktionszeit blockiert wird. Für *Bodybuilding* treffen wir uns nur in großen Abständen. Trotzdem haben wir in den Phasen dazwischen viel Zeit für unsere raumgreifende Methode, denn natürlich geht *parallel practices* quer durch alle anderen Projekte hindurch, an denen wir beteiligt sind. Das einseitige Finanzierungssystem geht hier paradoxerweise ganz gut mit unserer Methode zusammen. Für mich stellt sich dennoch die Frage, wie man ein Tun stattfinden lassen kann, ohne dass es eine nachvollziehbare Produktivität gibt. Ich möchte mich hier gar nicht über Förderbedingungen beklagen, denn mir persönlich ist es immer sehr wichtig, dass man die eigene Arbeit mit der Öffentlichkeit teilt und am Ende eine Art Produkt steht. Ich denke bloß, dass es von Finanzierungsseite her eine Flexibilität geben müsste, um Projekte durchführen zu können, die nicht in erster Linie kulturpolitische Ziele erfüllen.

## TANZWISSENSCHAFT

RG: Du, Anne, schreibst derzeit an einer tanzwissenschaftlichen Dissertation. Deine Perspektive auf Tanz ist dabei eine, die man als qualitatives Bewegungsverständnis umschreiben könnte, wie es, im Anschluss an Henri Bergson, in den letzten Jahren vor allem durch die kanadischen Philosophen Brian Massumi und Erin Manning in die Tanzwissenschaft eingeführt wurde.<sup>4</sup> Kannst Du näher beschreiben, um was es Dir geht?

---

4 | Vgl. hierzu exemplarisch Massumi (2002), besonders die Einleitung, sowie Manning (2009). Während ein quantitatives oder extensives Bewegungsverständnis Bewegung vornehmlich als messbare Ortsverlagerung eines Körpers im Raum, also von A nach B, denkt, betrachtet ein qualitatives Bewegungsverständnis Bewegung von den Übergängen und dem Dazwischen her. Bewegung wird dabei als dynamisches Relationsverhältnis gedacht, bei dem auch die Koordinatenpunkte A und B als relational und bewegt verstanden werden. Dabei steht nicht der menschliche Körper mit einer festen Form im Vordergrund, sondern größere Praxiszusammenhänge und Kräftefelder im Sinne von Ökologien oder Milieus.

AS: Mir geht es in meiner Arbeit um eine bestimmte Blickeinstellung auf Tanz, die die Praxis des Bewegens, den Vollzug, das Kinästhetische<sup>5</sup>, oder, um den Begriff noch einmal zu benutzen, das Qualitative, ins Zentrum der Beobachtung rückt. Mich interessieren jene Bereiche an Tanz, die schwer zu sehen, schwer zu beobachten sind, wie z.B. Mikrobewegungen oder die Reibung verschiedener Stofflichkeiten in der Bewegung. Wenn man so will, die Tiefenstruktur von Bewegung, wobei mir mit dieser Umschreibung nicht wohl ist, da sie eine Dichotomie von Oberfläche und Tiefe impliziert. Erin Manning benutzt die Formulierung: »How movement moves« (Manning 2009: 6, 76). Das trifft es sehr gut. Es geht mir um das, was sich oft leichter in Metaphern sagen lässt als in konkreten Beschreibungen oder detaillierten Analysen.

RG: Ähnlich wie wir mit *parallel practices* hast Du es in Deinen Recherchen mit unterschiedlichen Zugängen zu tun. Was sind das für welche und warum ist das für Dich wichtig?

AS: Gerade wenn es um dieses Schwer-Fassbare an Bewegung geht, scheint mir eine multiperspektivische Herangehensweise wichtig. Ich arbeite daher mit verschiedenen Ansätzen: Es gibt die eigene Bewegungserfahrung, die in Notizen, oft in Bildern (sprachliche Bilder oder Zeichnungen/Skizzen) festgehalten ist. Es gibt tanzwissenschaftliche Texte und Theorietexte, Praktikertexte wie z.B. Handbücher zu einzelnen Techniken, Interviews, Transkriptionen von Gesprächen, Notizen aus Workshops oder Trainings- und Aufführungsnotizen. Es gibt also das klassische Forschungssetting der Schreibtischarbeit, aber auch die teilnehmende Beobachtung im Feld, wo mein Körper auf andere Weise als am Schreibtisch involviert ist: Ich bin bei Produktionen dabei, mache bei Workshops mit, schaue mir Trainings an.

RG: Bisher hast Du Dir vorwiegend somatische Bewegungsansätze, kurz: Somatics, angeschaut. Warum gerade Somatics?

AS: Techniken wie Body-Mind Centering oder Klein Technique haben eine Aufmerksamkeit für die schwer sichtbaren Bewegungsbereiche, um die es in meiner Arbeit geht. Somatics machen also bestimmte Aspekte von qualitativer

---

**5** | Eine hilfreiche Formulierung zur Kinästhesie findet sich bei Bernhard Waldenfels: »Mit der Annahme einer Kinästhesie wird der Versuch gemacht, die Bewegung zunächst mit einer Empfindung von der Bewegung zu verbinden. Husserl hat diesen Gedanken dann allerdings viel radikaler gefaßt: Kinästhesie heißt nicht: ›da bewegt sich etwas, und es wird zudem noch empfunden‹, sondern das Sichbewegen, das er Kinästhesie nennt, bedeutet ein ›ich bewege mich‹ und ein ›ich kann mich im Raum bewegen‹.« (Waldenfels 2000: 40).

Bewegung sichtbar, erfahrbar. Anders gesagt: Sie stellen Bewegung als qualitative her. Tatsächlich schaue ich mir Somatics nicht nur an, sondern praktiziere sie auch selbst, d.h. mein Blick ist informiert durch die Bewegungs- und Trainingserfahrung. Es macht für mich Sinn, *mit* dem Sensorium dieser Techniken oder *durch* diese Techniken auf Tanz zu schauen, dieses Körperwissen für das Schreiben zu nutzen. Hier überschneiden sich empirische Verfahren der Wissenschaft mit dem Vorgehen der künstlerischen Forschung. Dabei geht es immer auch um die Frage, wie ich eine Mystifizierung meines Gegenstandes verhindern kann. Das scheint mir gerade dann wichtig, wenn man durch Somatics schaut, da diese stark von Ideologien durchzogen sind. Manchmal ist das eine Gratwanderung: Wie kann ich das Praxiswissen aus der Bewegungsarbeit vermitteln bzw. dieses zum Ausgangspunkt für weitere Überlegungen machen, ohne solche Selbstbilder unreflektiert weiterzuschreiben.<sup>6</sup>

RG: Du arbeitest also mit vielen verschiedenen Zugängen parallel, weil Du hoffst, dem Gegenstand damit näher zu kommen. Wie bringst Du die verschiedenen Wissensformen in deiner Forschung zusammen?

AS: Über ein Beschreibungsverfahren. Ich suche einen Beschreibungsansatz für das Bewegungspraktische, eine Sprache, die selbst heterogen ist und analytisch wirksam werden kann, indem neue Wissenszusammenhänge hergestellt werden können. Es geht mir darum zu beschreiben, wie sich Bewegung bewegt und dafür Sprache zu benutzen.

RG: Wie sieht das konkret aus? Wie vermittelst Du zwischen diesen unterschiedlichen Zugängen?

AS: Beispielsweise habe ich in meiner Masterarbeit für die Analyse von Jeta van Dinthers Choerographie *Kneeding* ein Verfahren ausprobiert, das ich *informiertes Spekulieren* genannt habe. Es war ein Versuch, ein Verfahren zu entwickeln, das es, trotz aller Schwierigkeiten hinsichtlich der Rezeption der qualitativen Ebene von somatisch geprägtem Tanz, ermöglicht, über die spezifische Art von Bewegung in solchen Stücken wissenschaftlich zu sprechen. Konkret sah das so aus, dass ich die Aufführungs- und Inszenierungsanalyse erweiterte, indem ich einzelne Bewegungsereignisse durch den Spiegel von Techniken wie *Body-Mind Centering* oder *Ideokinese* beschrieben und diese Bewegungsszenen zudem theoretisiert habe, wofür ich mich vor allem auf Erin Manning bezog. Die Theoretisierung war dabei Teil der Bewegungsbeschrei-

---

**6** | Einige phänomenologische Herangehensweisen bleiben gegenüber den Ideologien, die den Praktiken inhärent sind, unkritisch. Für eine Kritik an phänomenologischen Zugängen zum Thema der *Somatics* vgl. die Einleitung in George (2014: 34ff.).

bung – so, wie ich überhaupt versucht habe, die beschreibenden und theoretisierenden Zugänge eng ineinander zu verschränken. Mir ging es darum, dass sich die verschiedenen Stimmen auf sprachlicher Ebene berühren und eine Erzählung generieren. Der Begriff des *informierten Spekulierens* war durchaus ambivalent gedacht: Spekulativ war dieses Verfahren insofern, als eben gerade produktionsästhetische Aspekte, d.h. Erläuterungen zur Generierung und zur Funktionsweise der beobachteten Bewegung, notwendig spekulativ bleiben mussten, denn ich selbst war an der Produktion von *Kneeding* nicht beteiligt. Mein Verfahren lieferte kein *objektiv* abgesichertes Wissen im Sinne eines *richtig, so war es*. Und dennoch, so meine ich, ließen sich produktionsästhetische Aspekte bestimmen und aufzeigen, da die Spekulation nicht beliebig, sondern eben informiert war. Informiert insofern, als der fachliche Blick die Analyse und Anschauung anleitete. In meiner aktuellen Forschung erweitere ich dieses Vorgehen durch Beschreibungen und Analysen aus der teilnehmenden Beobachtung, die auch als Korrektiv – wir sprachen eben schon von Mystifizierung – funktionieren kann.

RG: Deine eigene Bewegungserfahrung dient Dir also nicht nur als, sagen wir, tiefergehender Blick, sondern auch als Korrektiv? Wie entsteht ein solches Korrektiv durch die Praxis?

AS: Mir fällt dazu der *Dancemaker Workshop* mit Peter Pleyer und Eszter Gal ein, der im Frühjahr 2014 in der Tanzfabrik Berlin stattfand und sehr somatisch ausgerichtet war. Es gab da eine Situation, in der ich bewegungsmäßig für mich nicht weiterkam. Wir waren in einer Bewegungsimprovisation, jeder mit dem Fokus nach innen gerichtet und wir sollten uns frei durch den Raum bewegen. Offenbar haben sich die Teilnehmer von außen betrachtet wenig oder eintönig bewegt, denn die Workshopleiter gaben die Anweisung, dass wir verschiedene Raumrichtungen ausprobieren sollen; sie ermutigten uns, mehr Diversität in die Bewegung zu bringen. Ich fühlte mich träge, besonders weil es anstrengend war in mir zu suchen, was Bewegungsimpulse sein könnten. Ich hatte den Eindruck, dass mir sehr viel Verantwortung übertragen wurde und ich immer in einem Zustand des Wissen-Wollens sein musste, um dem Somatischen gerecht zu werden. Viel lieber hätte ich in diesem Moment eine Bewegung nachgemacht, kopiert. Früher habe ich solche sperrigen Erlebnisse oft unbeachtet gelassen. Ich habe die Langeweile zensiert. Irgendwie passte diese nicht zu meiner Vorstellung von einer Bewegung im *Flow*. Das Misslingen schien nicht zum Bewegungsereignis selbst zu gehören, ich hatte vielmehr den Eindruck, dass ich das Bewegungsereignis aufgrund meines fehlenden Interesses oder meiner fehlenden Tanzausbildung verpasst hätte. Hinzu kamen Momente der Irritation, denn zu merken, dass mich dieses somatische Tanztraining zum Teil sehr langweilt, hat auch mein Forschungsthema in Fra-

ge gestellt. Ich wollte über etwas forschen, das spannend ist und mich begeistert. Also habe ich solche Störfaktoren in meiner Forschung kaum beachtet. Ich denke, es ist wichtig, solche Momente eines scheinbaren Misslingens, die durch die Konfrontation mit der Praxis entstehen, in die Beobachtung mitaufzunehmen, quasi als kritische Lektüre.

RG: Was sagt Dir ein solcher Moment des Misslingens über die Art der Bewegung?

AS: In Bezug auf den Workshop lässt sich feststellen, dass dieses Spüren, das der somatischen Bewegungspraxis zugrunde liegt, nicht unmittelbar *da* ist, nicht universal verfügbar. Es muss vielmehr hergestellt werden. In der Bewegungsbeschreibung sollte also auftauchen, wie etwa die Gedanken zwischen durch abschweifen, sich Widerstand regt, welche Rolle die Stimme des Lehrers spielt, um die Aufmerksamkeit wieder zu fokussieren und welche Ideen von *Flow* man bereits mitbringt. Das gehört mit hinein in eine Beschreibung darüber, wie sich Bewegung bewegt.<sup>7</sup>

RG: Wenn ich es richtig verstehe, sitzt Du aber bei Deinem *informierten Spekulieren* trotzdem alleine herum und spekulierst. Gerade in Bezug zum Thema Enthierarchisierung scheint jedoch der Aspekt von Kollektivität wichtig. Sibylle Peters hat ein Buch zu künstlerischer Forschung mit dem Titel *Das Forschen aller* (2013) herausgegeben und Gesa Ziemer spricht darüber, dass sich in kollektiven Forschungsprozessen die Rollen zwischen Forschenden und Beforschten vertauschen. Künstlerische Forschung macht etwa andere Experten zu aktiv »Mitforschenden«, so dass diese auch an der Entwicklung des Forschungsformats und -themas sowie an der Präsentation der Forschungsergebnisse beteiligt sind. Dann wird man als Forschende »rückbeforscht« und in Frage gestellt.<sup>8</sup> Was wären Momente einer solchen Umkehrung der Verhältnisse in Deiner Forschung?

AS: Mein Zugang ist ethnographisch oder praxeologisch inspiriert. Eine Rückbeforschung, wie Gesa Ziemer sie beschreibt, findet nicht statt. Künstlerische Forschung ist da radikaler.<sup>9</sup> Als Du, Stina Nyberg und Sandra Lolax mich 2011 als sogenanntes *outside eye* für das Projekt *Fake Somatic Practices* eingeladen habt, gab es eventuell so einen Moment von Rückbeforschung. Euer kritischer

---

7 | Vgl. in diesem Zusammenhang Hardt/Stern (2014, besonders: 145-149), die für eine praxeologische Perspektive plädieren, um »die konkreten Formierungsprozesse von Tänzern« (146) zu untersuchen.

8 | Ziemer/Reimers (2013: 49f., 54, 59. Die Zitate befinden sich auf den Seiten 60 und 49).

9 | Vgl. in diesem Zusammenhang ebd.: 50.

Blick auf euer eigenes Tanztraining hat mich einerseits ermutigt, selbst kritische Momente zuzulassen, aber auch, der Sache nachzugehen und sie nicht bloß als New Age-Quatsch ab zu tun.

RG: Dein Zugang des *informierten Spekulierens* erinnert mich übrigens auch an unser Projekt damals. Unsere Motivation für *Fake Somatic Practice* war, uns kritisch mit den Wahrheitsbehauptungen, der Idee eines gesunden Körpers oder einer *richtigen* Bewegung, sowie mit dem Aspekt der Ökonomisierung in den Somatics auseinanderzusetzen. Gleichzeitig fragten wir uns aber auch, was diese Praktiken, die wir jahrelang trainiert hatten, in künstlerischer Hinsicht für uns tun können. Für drei Choreographien haben wir *fake somatic practices* entwickelt: Ihnen fehlte der Teil von somatischen Praktiken, der behauptet wahr und gut zu sein. In Bezug auf ihre politische, physische und choreographische Kapazität haben wir unsere Praktiken aber durchaus ernst genommen. Dieses *Faken* und Erfinden, das Zulassen von Imagination und Fantasie erinnert mich an Deinen Zugang des *Spekulierens*. Das fast schon Anmaßende, Überbordende, das darin liegt, finde ich interessant ...

AS: ... dieser Aspekt des Rumspinnens, sich etwas ausdenken, das ist ja etwas, was man aus Freundschaften kennt ...

## LITERATUR

- Beckstette, Sven/Holert, Tom/Tischer, Jenni (Hg.) (2011): Vorwort, in: *Texte zur Kunst (Sonderausgabe Artistic Research)*, Heft 82, S. 4-37.
- Burri, Regula Valérie/Evert, Kerstin/Peters, Sibylle/Pilkington, Esther/Ziemer, Gesa (2014): Versammlung, Teilhabe und performative Künste – Perspektiven eines wissenschaftlich-künstlerischen Graduiertenkollegs. Einleitung, in: Regula Valérie Burri/Kerstin Evert/Sibylle Peters/Esther Pilkington/Gesa Ziemer (Hg.), *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeit und performative Künste*, Bielefeld: transcript, S. 7-20.
- George, Doran (2014): *A Conceit of the Natural Body: The Universal-Individual in Somatic Dance Training*. Dissertation an der University of California, Los Angeles, vgl. <http://escholarship.org/uc/item/2285d6h4> (letzter Zugriff: 20.5.2016).
- Hardt, Yvonne/Stern, Martin (2014): Körper und/im Tanz. Historische, ästhetische und bildungstheoretische Dimensionen, in: Diana Lohwasser/Jörg Zirfas (Hg.), *Der Körper des Künstlers. Ereignisse und Prozesse der Ästhetischen Bildung*, München: kopaed, S. 145-162.
- Manning, Erin (2009): *Relationescapes: Movement, Art, Philosophy*, Cambridge, London: MIT Press.

- Massumi, Brian (2002): *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham, London: Duke University Press.
- Peters, Sibylle (2013): Das Forschen aller – ein Vorwort, in: Sibylle Peters (Hg.), *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld: transcript, S. 7-21.
- Peters, Sibylle (2014): Das Wissen der Versammlung. Versammeln als Forschungsverfahren einer beteiligten Wissenschaft, in: Regula Valérie Burri/Kerstin Evert/Sibylle Peters/Esther Pilkington/Gesa Ziemer (Hg.), *Versammlung und Teilhabe. Urbane Öffentlichkeit und performative Künste*, Bielefeld: transcript, S. 215-229.
- Waldenfels, Bernhard (2000): *Das leibliche Selbst. Vorlesung zur Phänomenologie des Leibes*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ziemer, Gesa/Reimers, Inga (2013): Wer erforscht wen? Kulturwissenschaft im Dialog mit Kunst, in: Sibylle Peters (Hg.), *Das Forschen aller. Artistic Research als Wissensproduktion zwischen Kunst, Wissenschaft und Gesellschaft*, Bielefeld: transcript, S. 47-61.