

# **Aufmerksamkeitsgeschehen in der Bewegungsimprovisation**

*Eine Betrachtung des Underscore von Nancy  
Stark Smith nach der Phänomenologie der  
Aufmerksamkeit von Bernhard Waldenfels*

Diplomarbeit  
im Rahmen des Studiengangs  
künstlerisch-pädagogische Ausbildung  
Rhythmik / Musik und Bewegung  
der Fakultät Musik  
der Universität der Künste Berlin

vorgelegt  
von  
Eva Schorndanner  
aus  
Dietenhofen, Deutschland

GutachterInnen: 1. Frau Prof. Dorothea Weise  
2. Frau Dr. Viola Cäcillia Hofbauer

<b>Inhaltsverzeichnis</b>	<b>2</b>
<b>Einleitung</b>	<b>4</b>
<b><u>1. Aufmerksamkeit: Definitionen, Theorien, Beispiele</u></b>	<b>5</b>
<b>1.1 Aufmerksamkeit aus neuropsychologischer Perspektive</b>	<b>5</b>
<b>1.2 Eine phänomenologische Betrachtungsweise:</b>	<b>7</b>
<b>Der Begriff der Aufmerksamkeit nach Bernhard Waldenfels</b>	
1.2.1 Was ist Aufmerksamkeit? - eine philosophische Annäherung	9
1.2.2 Weiterführende Aspekte der Aufmerksamkeit	12
<b>1.3 Aufmerksamkeit in der Bewegungspraxis</b>	<b>17</b>
1.3.1 Aufmerksamkeit in der sensomotorischen Erziehung - eine Betrachtung aus der Rhythmik nach Gudrun Schäfer	17
1.3.2 Aufmerksamkeit in der Tanzpraxis von Nita Little - ein Beispiel aus der Kontaktimprovisation	19
<b><u>2. Bewegungsimprovisation</u></b>	<b>21</b>
<b>2.1 Begriffsklärung: Bewegung - Tanz</b>	<b>22</b>
2.1.1 Was ist Bewegung? - eine Annäherung	22
2.1.2 Was ist Tanz? - eine Annäherung	24
<b>2.2 Bewegungsimprovisation</b>	<b>29</b>
2.2.1 Bewegungsimprovisation als Kunst des Moments	31
2.2.2 Bewegungsimprovisation als Übergang zwischen Bekannt und Unbekannt	32
2.2.3 Bewegungsimprovisation als Praxis der Aufmerksamkeit	33
<b><u>3. Die Kontaktimprovisation als eine Form der</u></b>	<b>35</b>
<b><u>Bewegungsimprovisation</u></b>	
<b>3.1 Definitive Verortung: Was ist Kontaktimprovisation?</b>	<b>35</b>
3.1.1 Kontaktimprovisation als sich entwickelndes Bewegungssystem	35
3.1.2 Kontaktimprovisation als Kommunikation zwischen zwei oder mehreren sich bewegenden Körpern	37
3.1.3 Kontaktimprovisation als Bewegung im physischen Kontakt und im Spiel mit den Kräften der Physik	40

<b>3.2 Historischer Kontext und wichtige Einflüsse</b>	<b>43</b>
3.2.1 Ausdruckstanz und Moderner Tanz	43
3.2.2 Postmoderner Tanz	44
3.2.3 Bewegungskultur und Zeitgeist	48
<b>3.3 Entstehung und Entwicklung der Kontaktimprovisation</b>	<b>49</b>
<b>3.4 Nancy Stark Smith und das Improvisationsmodell des Underscore</b>	<b>52</b>
3.4.1 Nancy Stark Smith	52
3.4.2 Entstehung und Entwicklung des Underscore	53
3.4.3 Struktur und Phasen des Underscore	54
<b><u>4. Eine Betrachtung des Underscore nach der</u></b>	<b>60</b>
<b><u>Phänomenologie der Aufmerksamkeit von Bernhard Waldenfels</u></b>	
<b>Schluss</b>	<b>66</b>
<b>Literatur- und Quellenverzeichnis</b>	<b>67</b>

## **Einleitung**

„movement improvisation is an attentional practice. The specific physical actions in an improvisation could look and feel identical to any other moving. The difference is the nature of the attention to what is happening in the moment“ (de Spain 2014: 167).

So beginnt das abschließende Kapitel des Buches „Landscape of the now. A Topography of Movement Improvisation“ von Kent de Spain. Als letztendlich definierendes Merkmal für die Bewegungsimprovisation, als herausragenden Unterschied zu anderen Bewegungspraktiken benennt de Spain hier die Aufmerksamkeit: eine Aufmerksamkeit, die so beschaffen ist, dass sie vollkommen auf den momentanen Augenblick gerichtet ist. Er beschreibt einen Prozess der Aufmerksamkeit, der es ermöglicht den eigenen Körper und Geist in einen Zustand der Gegenwart zu versetzen, welcher der erstrebenswerte Grundzustand ist, in der Improvisation stattfinden soll und definiert Bewegungsimprovisation als Aufmerksamkeitspraxis.

In dieser Arbeit wird sich die Frage gestellt, welche die Merkmale dieses Aufmerksamkeitsgeschehens sind, wie es sich beschreiben, einordnen und definieren lässt und auf welche Weise die Praxis der Bewegungsimprovisation davon geprägt und bestimmt wird. Des Weiteren wird der Frage nachgegangen, inwiefern Bewegungsimprovisation als Aufmerksamkeitspraxis definiert werden kann.

In Teil 1 werden wichtige Konzepte und Begriffe, die mit der Aufmerksamkeit in Zusammenhang stehen aus psychologischer und philosophischer Perspektive sowie aus Sicht der Bewegungslehre geklärt und beschrieben werden. Dies dient dem Überblick zum Begriff der Aufmerksamkeit in unterschiedlichen Anwendungsfeldern. Der Schwerpunkt liegt dabei auf der phänomenologischen Betrachtungsweise von Bernhard Waldenfels, welche als Grundlage dienen wird, um den Begriff der Aufmerksamkeit auf ein konkretes Improvisationsmodell anzuwenden. Die Perspektiven aus der Bewegungslehre sollen hier als Beispiele dienen, wie Aufmerksamkeit im Kontext von Wahrnehmung, Bewegung und Tanz rezipiert und in praktischer Bewegungsarbeit angewendet wird.

Teil 2 ist dem Begriff der Bewegungsimprovisation gewidmet. Die Konzepte Bewegung und Improvisation werden getrennt voneinander betrachtet und definiert, um dann in ihrer Gesamtheit verstanden werden zu können. Ebenso werden die möglichen Definitionen der Begriffe Tanz und Bewegung diskutiert und voneinander abgegrenzt beziehungsweise Überschneidungen der Konzepte kritisch besprochen.

In Teil 3 liegt der Fokus auf der Kontaktimprovisation als spezifische Praxis der Bewegungsimprovisation, wobei grundsätzliche Merkmale der Kontaktimprovisation aufgezeigt werden. Die Strömung wird im zeitlich - historischen Kontext betrachtet, um den Hintergrund ihrer Entstehung zu verdeutlichen und das konkrete Beispiel in Teil 4 verstehen und einordnen zu können. Im letzten Abschnitt von Teil 3 wird auf das Schaffen von Nancy Stark Smith als Improvisateurin eingegangen werden und ihr Improvisationsmodell The Underscore ausführlich beschrieben und dargestellt werden.

Auf Grundlage des in Teil 1 ausführlich beleuchteten theoretischen Modells zur Aufmerksamkeit von B. Waldenfels, werden im abschließenden Teil 4 der Arbeit die Zusammenhänge von Aufmerksamkeit und Bewegungsimprovisation an dem Beispiel eines konkreten Improvisationsmodells aufgezeigt. Die Betrachtungsweise der Aufmerksamkeit nach Waldenfels wird auf den Underscore nach N. Smith angewendet. Anhand von praktischen Beispielen aus dieser Bewegungspraxis wird den oben genannten Fragen konkret nachgegangen.

## **1. Aufmerksamkeit: Definitionen, Theorien, Beispiele**

### **1.1 Aufmerksamkeit aus neuropsychologischer Perspektive**

„Aufmerksamkeit, attention, allgemeine Bezeichnung für einen Zustand der gesteigerten Wachheit (Vigilanz) und Anspannung, welcher der selektiven Orientierung von Wahrnehmung, Denken und Handeln zugrunde liegt“  
(Vaas 2000: 123).

Anders formuliert benennt Büttner in seinem Buch „Diagnostik von Konzentration und Aufmerksamkeit“ ähnliche Aspekte in seiner Begriffsdefinition:

„Die Aufmerksamkeit kann damit als das selektive Beachten relevanter Reize oder Informationen definiert werden. Sie wird damit als ein wahrnehmungsnahes Phänomen konzipiert“ (Büttner 2004: 5).

So wird die Aufmerksamkeit einerseits durch Einflüsse und Reize aus der Umgebung unwillkürlich erregt, andererseits kann sie auch unter der Berücksichtigung eigener Bedürfnisse oder Interessen willentlich auf etwas ausgerichtet werden. Dabei ist der Aufmerksamkeitsumfang ebenso wie der Bewusstseinsumfang beschränkt, weshalb das Prinzip der Selektion in den psychologischen Modellen als definierendes Merkmal genannt wird. So bedingt eine Zuwendung zu einem Sachverhalt die Abwendung von einem anderen, auf welchen die Aufmerksamkeit und somit die Wahrnehmung bisher fokussiert waren. Es kommt zum Aufmerksamkeitswechsel. Aufmerksamkeit kann aber auch von längerer Dauer sein, - dies wird als Daueraufmerksamkeit bezeichnet - oder sich auf unterschiedliche Aktivitäten zur gleichen Zeit beziehen, was mit dem Begriff verteilte Aufmerksamkeit bezeichnet wird.

Bezüglich der in der Aufmerksamkeit stattfindenden Selektion herrschen zwei Theorien vor: Die Filtertheorie und die Dämpfungstheorie. Erstere wird auch Kapazitätstheorie genannt und geht von der Annahme aus, dass unser System der Informationsverarbeitung nur eine limitierte Kapazität besitzt. Sensorische Impulse werden für kurze Zeit im sensorischen Gedächtnis abgespeichert, dort gefiltert und dann als selektierte Information weitergeleitet. Verbleibende Informationen gehen verloren oder bleiben in einer Art Zwischenraum bis auf weiteres zurück. Diese Theorie ist eine Mangeltheorie der Wahrnehmung und wird u.a. von Massaro (1989) und Posner (1986) vertreten. Nach der Dämpfungstheorie hingegen werden alle Impulse weitergeleitet, wobei sie vorher in ihrer Intensität differenziert werden (Vaas 2000: 123ff.; Ansorge, Leder 2017: 10). Somit wird Aufmerksamkeit als eine Fähigkeit betrachtet, welche zur Verarbeitung von sensorischen und motorischen Informationen dient. Hierbei wird oft der Vergleich mit einem Scheinwerfer herangezogen, welcher subjektiv interessante Vorgänge ins Licht rückt und somit für die Wahrnehmung zugänglich macht. Dieser Vorgang kann bewusst oder unbewusst geschehen. Grundlage für Aufmerksamkeitsprozesse jeder Art ist eine unspezifische Erregung im Gehirn. Diese wird von sensorischen Impulse ausgelöst und führt zu einer allgemeinen Aktivierung der Großhirnrinde. Aus neuropsychologischer Perspektive beschränkt sich die Funktion der Aufmerksamkeit nicht auf eine spezifische Region im Gehirn, sondern kann unterschiedliche anatomische Bereiche betreffen. Sie schafft aber die Möglich-

keit einzelne Komponenten aus dem Strom an Informationen, welche über die Sinnesorgane ins Nervensystem gelangen, auszuwählen. Diese werden dann weiter verarbeitet und somit kann relevantes von weniger wichtigem differenziert werden. Die Nervenzellen wiederum verstärken ihre Aktivierung in den als wichtig ausgewählten Bereichen (Vaas 2000: 123 ff).

## **1.2 Eine phänomenologische Betrachtungsweise:**

### **Der Begriff der Aufmerksamkeit nach Bernhard Waldenfels**

Der im Jahre 1934 geborene deutsche Philosoph Bernhard Waldenfels ist der wichtigste zeitgenössische Vertreter der Phänomenologie<sup>1</sup> im thematischen Kontext der Aufmerksamkeit. In seinem 2004 erschienenen Buch „Phänomenologie der Aufmerksamkeit“, befasst er sich tief gehend mit dem Begriff und steht mit seinem erkenntnistheoretischen Ansatz in der Tradition von E. Husserl und M. Merleau-Ponty (Müller, Nieseler, Rauh 2016: 17).

Auch wenn laut Waldenfels die Aufmerksamkeit nicht zu den verbreiteten Themen der westlichen Philosophie gezählt werden kann, wird sie bereits seit der Antike immer wieder von Philosophen zum Untersuchungsgegenstand gemacht. Oft tritt sie im Zusammenhang mit dem Phänomen der Wahrnehmung oder der Willensabsicht auf oder gespalten in einen Dualismus zwischen Aktivität und Passivität (Waldenfels 2016: 26). Schon Aristoteles beschäftigte sich in seiner Lehre von den Sinnen „De sensu“ mit der Frage, wie mehrere Sinnenreize zeitgleich wahrgenommen werden können und welche Rolle hier die Aufmerksamkeit spielt. „Stets verdrängt [...] die größere Bewegung die geringere“ (Aristoteles in Waldenfels 2004: 17), schlussfolgerte er. Hier deutet sich bereits die Problematik von Aufmerksamkeitskonflikten an, welche in der heutigen Zeit die Debatte um den Begriff im sozialen und psychologischen Bereich weitgehend dominieren. In der frühchristlichen Tradition bei Augustinus stand der Aspekt der Willensausrichtung (*intentio voluntatis*) im Mittelpunkt. Durch die willentliche Ausrichtung der Aufmerksamkeit auf spezifische

---

<sup>1</sup>Phänomenologie bezeichnet eine philosophische Strömung in der Erkenntnistheorie des 20. Jahrhunderts (vgl. Altgriechisch: *phainómenon*=Sichtbares, Erscheinung). Durch die Beschreibung und Auseinandersetzung mit den Erscheinungen, den Phänomenen, eines bestimmten Gegenstandes nähern sich die VertreterInnen dieser philosophischen Schule dem Erkenntnisgewinn an. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde die Phänomenologie durch die Arbeiten von E. Husserl weitreichend geprägt.

Sinneseindrücke oder Ereignisse wendet sie sich bestimmten Dingen zu und von anderem Gegenwärtigem ab. Durch das Eingreifen des Willens in den Vorgang der Sinneswahrnehmung und des Gedächtnisses wird das, was sich nicht im Fokus der Aufmerksamkeit befindet, gelöscht. So können relevante Inhalte oft nicht abgespeichert werden, was wiederum Frustration erzeugt und dem Willen nur die Duldung der Informationsredundanz als Lösung lässt (Waldenfels 2004: 17f). Mit Beginn der Neuzeit wurde die Welt aus philosophischer Betrachtung in „eine mentale Innenwelt und eine physische Außenwelt“ (ebd.: 20) geteilt. Diese Teilung umfasst auch den Begriff der Aufmerksamkeit. So begriff sie Descartes ähnlich wie Augustinus einerseits als Willensakt und somit Ausdruck bewusster innerer Interessen an äußeren Vorgängen, andererseits wird sie durch Reize von außen bedingt. Er verband sie mit dem Begriff der Verwunderung (*admiration*) und beschrieb sie so als eine

„plötzliche Überraschung der Seele, die bewirkt, daß sie sich dazu gebracht sieht, mit Aufmerksamkeit (*avec attention*) die Objekte zu betrachten, die ihr als selten und außerordentlich erscheinen“ (Descartes in ebd.: 20).

Diese Zweischneidigkeit, das Changieren zwischen ihrer objektiven und subjektiven, ihrer aktiven und passiven Gestalt, bleibt von nun an erhalten: „Wenn man die Ideen, die sich von selbst darbieten, beachtet und sie gleichsam im Gedächtnis registriert, so ist das Aufmerksamkeit“ (Locke in ebd.: 21). Hierbei kann sie sich als tief gehendes Beschäftigen mit einer Sache manifestieren, was dann „[...] intention oder study genannt wird [...]“ (ebd.) oder sie kann die Form einer andauernden Betrachtung annehmen.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts veränderte sich der Fokus der Fragestellung in neueren Perspektiven. Der Dualismus von Innen und Außen, von Eigenaktivität und Fremdeinwirkung rückte in den Hintergrund, da die Frage nach dem Objekt und Subjekt der Erfahrung mit der Frage nach der Art der Erfahrung verknüpft wurde. „Wie wird etwas erfahren?“ (ebd.: 25) stand von nun an im Mittelpunkt der Betrachtungen, wodurch den Möglichkeiten des Erfahrungsspektrums an sich eine vollkommen eigene Bedeutung zugemessen wird. Zu dieser Umorientierung haben maßgeblich William James, Henri Bergson und Edmund Husserl beigetragen, welche das Phänomen der Aufmerksamkeit im Zentrum der menschlichen Erfahrung situ-



ierten (Waldenfels 2016: 26). Merleau-Ponty, der sich vorrangig mit dem Phänomen der Wahrnehmung beschäftigte<sup>2</sup>, schrieb diese Betrachtungsweise kritisch fort. Er ging „aus von einer leiblichen Situierung im Wahrnehmungsfeld und begreift die Aufmerksamkeit als schöpferische Transformation des perzeptiven oder mentalen Feldes, als einen immer wieder neu zu erwirkenden Übergang vom Unbestimmten zum Bestimmten, der Neues hervorbringt“<sup>3</sup> (Waldenfels 2004: 26f). In dieser Tradition steht nun Waldenfels selbst. Seine Perspektive zur Aufmerksamkeit soll im folgenden Abschnitt detailliert beleuchtet werden (ebd.: 15 - 31).

### 1.2.1 Was ist Aufmerksamkeit? - eine philosophische Annäherung

In seiner „Phänomenologie der Aufmerksamkeit“ unternimmt Waldenfels somit den Versuch maßgebliche Grundmotive der Aufmerksamkeit innerhalb einer leiblich orientierten, responsiven Phänomenologie aufzuzeigen, welche von alltäglichen sowie außergewöhnlichen Erfahrungen ausgeht. Zunächst werden grundlegende Überlegungen zur Aufmerksamkeit angestellt, um im Anschluss daran spezifische Aspekte zu beleuchten.

„Alles dreht sich um dreierlei, nämlich darum, *dass* überhaupt etwas in der Erfahrung auftritt, *dass vielmehr dieses* auftritt und nicht etwa jenes und *dass es vielmehr so* auftritt und nicht etwa anders“ (Waldenfels 2016: 27).

Als erstes Merkmal definiert Waldenfels die Aufmerksamkeit in Anlehnung an Husserl als „Urtatsache“. Sie ist somit Ausgangspunkt für philosophische Fragen, ohne dass daraus direkt Schlussfolgerungen abgeleitet werden könnten. Als Beispiel nennt er Ereignisse, die unsere Aufmerksamkeit plötzlich und unerwartet erregen, die uns aus einem Zustand heraus reißen und uns in einen anderen versetzen. Dies kann eine herabfallende Sternschnuppe sein, eine plötzliche Idee, welche uns in den Kopf kommt, ein unerwartetes Schmerzempfinden, ein Knall in der Umgebung oder eine inspirierende Eingebung.

„Was es auch sein mag, das unsere Aufmerksamkeit weckt, erst nachträglich stellt sich die Frage, was uns denn auf so außergewöhnliche Weise aus der Fassung gebracht hat“ (ebd.: 28).

---

<sup>2</sup> vgl. Merleau-Ponty 1966.

<sup>3</sup> Leib ist für Merleau-Ponty die vermittelnde Instanz zwischen Geist und Körper.

Dies ist der erste zentrale Punkt in Waldenfels Betrachtungsweise: Die Aufmerksamkeit soll hier nicht als Doppelpunkt fungieren für das, worauf sie bezogen wird oder das, wovon sie erregt wird. Vielmehr wird die Erfahrung des Momentes, in dem subjektive Aufmerksamkeit geweckt wird, beschrieben und untersucht. Der Moment des außergewöhnlichen Ereignisses stellt sich als „Doppel- und Zwischenereignis“ (ebd.: 29) dar. Doppelereignis in dem Sinn, dass im Erfahrungsmoment, in welchem die Aufmerksamkeit aktiviert wird, ein zweiteiliger Prozess innerhalb kürzester Zeit abläuft: Der erste Teil besteht aus dem Widerfahrnis oder Pathos. Mit diesen Begriffen wird der Moment des Ereignisses erfasst, in welchem dem Subjekt etwas widerfährt, etwas geschieht, „dass mich trifft, berührt, affiziert“ (ebd.: 29). Sieht eine Person auf der Straße einen Unfall oder wird nach dem Weg gefragt, ist sie bereits Teil eines Geschehens, doch noch nicht in der Position des Subjekts, sondern vorerst als Objekt von Handlungen anderer Personen oder Geschehnissen. Im mündlichen Sprachgebrauch spiegelt sich dieser Zustand in Ausdrücken wie „Ich weiß nicht, wie mir geschieht“ wieder. Der zweite Teil innerhalb dieses Doppelereignisses wird nun durch die Antwort, welche zugelassen oder verwehrt werden kann, geformt. Hierbei ist zu beachten, dass das Ereignis des Antwortens nicht gleichzusetzen ist mit dem Geben einer inhaltlichen Antwort:

„Im Falle der leibhaftigen Aufmerksamkeit besteht das Antworten eben darin, dass ich auf das, was mir auffällt, aufmerke, dass ich mich darauf einlasse, dabei verwandelt sich das, *worauf ich aufmerke, in etwas, dass ich bemerke*“ (ebd.: 29).

Ich sehe, höre, fühle oder schmecke etwas, nehme mit meinen Sinnen etwas wahr, was meine Aufmerksamkeit erregt. Dieses etwas kann mich anziehen oder abstoßen, ich kann diesem Impuls folgen oder ihn vorbei ziehen lassen. In dem Ereignis des Auffallen selbst jedoch, liegt die „Magie“ des Augenblicks:

„Für einen kaum merklichen Augenblick hält die Welt den Atem an; denn ich könnte ja auch achtlos vorbeischaun und vorbeihören, das Erfahrungsangebot bliebe dann zurück wie ein nicht abgeholtes Geschenk (oder eine nicht gezündete Bombe)“ (Waldenfels 2004: 67).

Dieser Moment des Schwebens, des Übergangs, des kaum merklichen Innehaltens, des Aufmerkens und Bemerkens stellt sich als Schwelle dar. Diese kann nicht achtlos

und schnell übergangen werden, um vom Ereignis, von der Erfahrung der Gegenwart an sich, zur Frage nach der Deutung nach dem „was ist es?“, das sich aufgedrängt, über zu gehen. Das Widerfahrnis mit der folgenden Verwandlung in eine Response geschieht bevor das Ereignis inhaltlich in Deutungsstrukturen eingeordnet werden kann (ebd.: 66 f). In diesem Moment der Schwelle zeigt sich wieder der Charakter der Aufmerksamkeit als Zwischen- oder Doppelereignis. Sie fungiert zugleich als verbindendes und trennendes Element zwischen dem wahrnehmenden und bemerkenden Subjekt sowie dem Ereignis des Widerfahnisses. Die Schwelle verbindet, da das Widerfahrnis nicht ohne ein Subjekt, welchem etwas zustößt oder widerfährt, existieren kann. Ebenso wenig gäbe es eine Antwort, wäre da nicht etwas worauf man antworten könnte. Die Trennung besteht in einer Kluft, die sich auftut, da Pathos und Response nicht voneinander abgeleitet werden können. „Was *auf mich zukommt* ist durch eine Kluft getrennt von dem was *von mir ausgeht*“ (Waldenfels 2016: 30). Nur durch diese Trennung, durch die Unabhängigkeit von Widerfahrnis und Antwort, von Pathos und Response wird die Erfahrung als neue Erfahrung erlebbar (ebd.: 30). Diese Kluft oder Trennung bezieht sich aber auch auf die erlebende Person selbst. Das Subjekt spaltet sich auf „in einen *Patienten* im weiteren Sinne dieses Wortes und einen *Respondenten*.“ (ebd.: 30) Durch die spezifischen Antworten der handelnden Person, der etwas widerfährt, wird sie zu sich selbst. Somit enthält das Phänomen der Aufmerksamkeit „eine radikale Selbstüberraschung“ (ebd.: 31). Durch die Trennung zwischen Ich und Mich, zwischen dem Mich als im Ereignis verwickeltes Objekt und dem Ich als antwortendes, handelndes Subjekt, kann die Erfahrung in ihrer überraschenden Neuheit im Subjekt Wirklichkeit werden und das handelnde Subjekt neu in ihr (ebd.: 30 f). Wie oben bereits angedeutet beinhaltet das Phänomen der Aufmerksamkeit eine zeitliche Dimension, die das Ereignis des Aufmerkens, des Affiziertwerdens vom Ereignis des Antwortens trennt. Waldenfels belegt diesen zeitlichen Abstand mit dem Begriff *Dias-tase*.

„Was uns widerfährt, kommt jeweils zu früh, unsere Antwort kommt jeweils zu spät. Diese originäre *Vorgängigkeit* und *Nachträglichkeit* ist kein Mangel der Erfahrung, sie gehört zu deren Essenz. Erfahrung kommt nie ganz ohne Überraschung aus, solange sie nicht erstarrt“ (ebd.: 31).

So lässt sich zusammenfassend sagen, dass sich das Phänomen der Aufmerksamkeit nach Bernhard Waldenfels durch folgende grundlegende Merkmale auszeichnet: Als Urtatsache beschreibt sie den Moment einer Erfahrung in der Gegenwart. Sie zeichnet sich als Doppelereignis zwischen Widerfahrnis und Response aus, welches zur Verwandlung von Aufmerken in Bemerken führt. Die beiden Ereignisse sind zeitlich voneinander getrennt. Somit lassen sie Neues entstehen und schließen Selbstüberraschung mit ein. Damit lässt sich der Kreis zum ersten Zitat schließen: Es geht um die gegenwärtige Erfahrung, „[...] *dass* überhaupt etwas in der Erfahrung auftritt“. „[...] *dass vielmehr dieses* auftritt“: im Aufmerksamkeitsgeschehen geht es immer um ein bestimmtes Ereignis, ein bestimmtes Widerfahrnis, welches zu einer Response führt. „[...] *dass es vielmehr so* auftritt“: Etwas zeigt sich auf eine spezifische Weise und verwandelt sich durch eine individuelle Antwort so und eben nicht anders vom Auffallen in ein Bemerken.

### 1.2.2 Weiterführende Aspekte der Aufmerksamkeit

Im folgenden Abschnitt sollen nun nach dieser grundlegenden Definition spezifische Einzelaspekte des Phänomens Aufmerksamkeit in den Blickpunkt gerückt und in ihrer Bedeutung erläutert werden.

#### *Aufmerksamkeit als Selektion*

„Offensichtlich gibt es keine Aufmerksamkeit ohne Selektion, [...]. Sich einer Sache zuwenden bedeutet zugleich, sich von einer anderen abwenden“ (ebd.: 32).

Die Selektivität ist ein in unterschiedlichen Disziplinen viel benannter und diskutierter Aspekt der Aufmerksamkeit. Bereits Aristoteles beschrieb sie als zentrales Merkmal der Aufmerksamkeit (vgl. 1.2.1) und in den psychologischen Diskursen steht sie häufig an erster Stelle. Der dabei oft angewendete Vergleich der Aufmerksamkeit mit der Funktion eines Scheinwerfers, der lediglich dazu dient verborgenes ins Licht zu rücken, wird jedoch bereits von den Vorgängern von Waldenfels Aron Gurwitsch und Merleau-Ponty ebenso wie von ihm kritisch abgelehnt. Setzt man die Aufmerksamkeit mit einem Scheinwerfer gleich, so würde das Finden von neuen Erfahrungen zu einem bloßen Wiederfinden degradiert werden. Friedrich Nietzsche veranschaulicht dies folgendermaßen: „Wenn jemand ein Ding hinter einem Busch

versteckt, es ebendort wieder sucht und auch findet, so ist an diesem Suchen und Finden nicht viel zu rühmen“ (Nietzsche in Waldenfels 2016: 27). Im Sinne der Phänomenologie manifestiert sich die Selektion aber nicht als konstituierendes Merkmal der Aufmerksamkeit, sondern als ein Teilaspekt, welcher der Erfahrung, die die Welt und somit uns selbst verändert, nicht im Wege steht (ebd.: 27). So wirken in der Aufmerksamkeit die Kräfte, die zur Anziehung oder Abstoßung bezüglich etwas Auffälligem führen können bzw. solche, welche die aufmerkende Person dazu bringen, sich etwas zu- oder sich von etwas abzuwenden. Es kann sein, dass ein Ereignis starke Faszination ausübt und das Subjekt davon in all seinen Sinnen mitgerissen wird oder sich dem jeweiligen Phänomen zu oder abwendet. Für den Selektionsprozess, welcher hier abläuft, verwendet Waldenfels den Begriff der Reliefbildung. Anstelle von Aussonderung und somit Fokussierung auf ein selektives Ereignis unter der Bedingung des Verschwindens der Restinformation, organisiert sich die Erfahrung dadurch, dass, „einiges *hervortritt*, anderes *zurücktritt*, wie bei einem Relief“ (Waldenfels 2004: 101). So bildet sich durch die Aufmerksamkeit ein Relief mit einem zentralem, hervorgehoben Thema im Mittelpunkt und anderen Nebenschauplätzen am Rand. Im Gegensatz zum Auslöschen der Umgebung, welche nicht im Licht des Scheinwerfers erscheint und somit im Dunkeln verbleibt, konstituiert sich die Erfahrung hier in einem vielschichtigen Wahrnehmen (ebd.: 99ff):

„Tatsächlich sehen wir stets mehr als das, worauf wir unseren Blick lenken, so wie wir stets mehr hören als das, dem wir Gehör schenken. Sehen enthält mehr als das Hinsehen, Hören mehr als das Hinhören“ (ebd.: 32).

#### *Aufmerksamkeit als kreative Antwort*

Somit ist die Wirkung der Aufmerksamkeit nicht darauf reduziert, spezifische Inhalte zu selektieren, sondern zeigt sich vielmehr in ihrer Art Erfahrungsweisen zu schaffen. Diese sind weder in der äußeren Welt der Dinge noch in der inneren Welt der mentalen Zustände zu finden, sondern entstehen aus der Organisation unseres Erfahrungsfeldes.

„Kreative Wahrnehmung besagt: Man sieht und hört Neues, indem man neu sieht und neu hört. Im Durchgang durch den Prozess einer kreativen Antwort verwandelt sich das *wovon* wir affiziert sind und *worauf* wir antworten, in *etwas*, das wir erfahren und das wir *als etwas* meinen [...]“ (ebd.: 34).

Das neue in der Erfahrung entsteht somit durch die Verwandlung, welche durch die Response, durch das Geben von Antworten auf ein Widerfahrnis kreiert wird.

### *Verkörperte Aufmerksamkeit*

Die Aufmerksamkeit strukturiert aber nicht nur ein Ereignis des Augenblicks, welches punktuell die Erfahrung prägt, vielmehr ordnet sie sich in ein Ganzes von Strukturen und Gewohnheiten ein. Rücken Objekte ins Blickfeld einer Person, entdeckt diese Auffälligkeiten, spezifische Merkmale, die immer wieder ihre Aufmerksamkeit auf besondere Weise erregen. Somit ist sie von einer Welt umgeben, welche unter bestimmten Bedingungen innerhalb spezifischer Strukturen „[...] Merkzeichen und Wirkzeichen entstehen [...]“ (ebd.: 35) lässt. Betrachtet man die handelnden Subjekte, sind diese von unterschiedlichen Gewohnheiten und Neigungen geprägt, welche „[...] eine differenzierte *Aufmerksamkeitsbereitschaft* erzeugen“ (ebd.: 35). Waldenfels leitet hieraus die Differenzierung in eine primäre und eine sekundäre Aufmerksamkeit ab. Erstere bezieht sich auf Ereignisse, welche in Erstaunen oder Entsetzen versetzten, welche überraschen oder in ihrer Neuheit fremd sind. Mit den Worten von Descartes würde sich diese primäre Aufmerksamkeit so beschreiben lassen: „Der wahre Name für die Aufmerksamkeit hieß nicht Vorwegnahme, sondern Erstaunen“ (Descartes in Waldenfels 2004: 139). Die sekundäre Aufmerksamkeit hingegen betrifft Phänomene, welche bekannt sind und somit in bestimmte Reaktionsmuster eingeordnet werden können. So verfügt jeder über bestimmte „[...] Praktiken, Techniken und Medien“ (Waldenfels 2016: 36), welche den eigenen Aufmerksamkeitsstil prägen und diesem je nach persönlicher Disposition und kultureller Verankerung eine individuelle bzw. kollektive Form geben. Diese „[...] Einstellungen und Gewohnheiten sind in unserem Leib verwurzelt“ (ebd.: 36). Eingepägt in die eigene Körperlichkeit als Verwebung zwischen Körper und Geist sind bestimmte Verhaltensstrukturen, welche den Verlauf der Aufmerksamkeit bestimmen. Diese manifestieren sich als Körpertechniken und ziehen ein gewisses Maß an Automatisierung nach sich. Ohne diese würde schnell eine allgemeine Überforderung um sich greifen, „[...] wären wir der augenblicklichen Situation hilflos ausgeliefert, gleich einem Tausendfüßler, der versuchen würde, Bein um Bein zu bewegen“ (Waldenfels 2004: 140). Trotz des Grades der Automatisierung geht das

Menschliche, das Neue der Erfahrung nicht verloren, da der zeitliche Zwischenraum (vgl.o.) „[...] Fragen und Zweifel, Zögern und Zaudern ihren Platz [...]“ (ebd.: 140) einräumt.

### *Polarisierte und blockierte Aufmerksamkeit*

Betrachtet man abweichende Formen oder Anomalien der Aufmerksamkeit, rückt das Verhältnis der pathischen und responsiven Komponenten in den Blick. Grundsätzlich halten sich diese beiden Anteile selten die Wage, vielmehr überwiegt meist das eine oder das andere. Somit steckt im Kern der Aufmerksamkeit bereits eine Polarisierung. Auf der einen Seite existiert die oft dominante Neigung unsere „[...] Sinne, Gedanken und Wünsche herumschweifen [...] zu lassen“ (Waldenfels 2016: 37). Dies zeigt sich in einem losen vor sich hin Träumen, Ideen vorbeiziehen oder Gedanken durch den Kopf rauschen lassen, losgelöst von jeglicher Intention oder Planung. Dem gegenüber steht die Konzentration, welche sich auf etwas Bestimmtes fokussieren möchte und alles andere hierbei in den Hintergrund rücken lassen will. „Allgemein betrachtet, oszilliert unser Verhalten zwischen Zerstreung und Sammlung, [...]“ (ebd.: 38). Gewinnt aber eine der beiden in übersteigerter Weise die Oberhand, führt dies zu pathologischen Störungen. Zu viel Konzentration tötet jede Kreativität und Flexibilität und reduziert auf fixe Ideen, zu viel Zerstreung lässt jede Idee zum Ungreifbaren verflüchtigen und paralyisiert das Subjekt in Handlungsunfähigkeit. Es kann zu einer Blockierung der Aufmerksamkeit kommen. Entfernen sich die beiden Komponenten der Aufmerksamkeit - Widerfahrnis und Response - zu weit voneinander, erstirbt jegliche Reaktion. Einerseits kann die handelnde Person durch einen Schock, durch ein unerwartetes Ereignis in ihrer Handlungsfähigkeit gelähmt sein oder in ihrem Blick in völliger Faszination von etwas gefesselt werden. Beide Zustände verhindern jede Antwort auf ein Ereignis. So findet zwar ein Widerfahrnis statt, bei dem es aber zu keinerlei Response seitens des Subjektes kommt. Andererseits kann es auch eine Tendenz zur Response geben, ohne dass dem Subjekt wirklich etwas widerfahren wäre. Tritt dies ein, reagiert es nur noch innerhalb von festgefahrenen und erstarrten Mustern, welche aller Unruhe und Suche entbehren und in keinem authentischen Verhältnis mehr zu den gegenwärtigen Impulsen der Umgebung stehen.

### *Dirigierte Aufmerksamkeit*

Der hier beschriebene Ausgangspunkt für die Aufmerksamkeit ist das Pathos, ein Ereignis, das dem Subjekt widerfährt und seine Aufmerksamkeit anzieht oder abstößt. Etwas fällt ihm auf, wird bemerkt und das Subjekt dadurch aufmerksam. Im sozialen Kontext, welcher einen Großteil des Alltags ausmacht, besteht des Weiteren die Möglichkeit, dass jemand durch andere auf etwas aufmerksam gemacht wird: „Jemand lenkt jemandes Aufmerksamkeit auf etwas, das es anzusehen oder anzuhören gilt“ (ebd.: 40). Dieser Prozess betrifft innerhalb der sozialen Dimension jegliche Sparten des gesellschaftlichen Lebens, wie Familie, Schulbildung, Werbung, Politik, Religion, ect.. Hierbei wird der Prozess der Aufmerksamkeit von Machtstrukturen<sup>4</sup> geprägt, welche an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden sollen.

### *Aufmerksamkeit und Achtung*

Der Begriff der Aufmerksamkeit beinhaltet in unterschiedlichen Sprachen verschiedene Konnotationen und macht somit eine Aussage über die Interaktionsform zwischen den beiden Subjekten oder dem Subjekt und dem Objekt, unter welchen die Aufmerksamkeit ausgetauscht wird. „Der deutschen Wendung *Aufmerksamkeit schenken* stehen Ausdrücke wie *to pay attention*, *faire attention* oder *prestare attenzione* gegenüber“ (ebd.: 41). Im Deutschen sind auch das Verb achtgeben sowie die Nomen Achtung und Achtsamkeit eng mit dem Begriff der Aufmerksamkeit verbunden, welche wiederum auf eine Form des Respekts verweisen. Jemandem Aufmerksamkeit oder Beachtung schenken, jemanden bemerken oder beachten, birgt auch ein gewisses Maß an Respekt für den anderen oder die Umgebung. Somit enthält der Prozess der Aufmerksamkeit ebenfalls eine ethische Komponente, welche sich im Unterschied zwischen „Akten des *Hinsehen* und *Hinhörens*, die sich deutlich vom *Wegsehen* und *Weghören* beziehungsweise vom *Übersehen* und *Überhören* abheben“ (ebd.: 42) zeigt. Doch auch das Wegsehen oder Weghören macht wiederum einen Anteil des Sehens oder Hörens aus und stellt damit die andere Seite der Medaille dar. Waldenfels vergleicht dieses Phänomen mit Prozessen in der Kommunikation und

---

<sup>4</sup> Vgl. zu unterschiedlichen Machtbegriffen Max Weber oder Michel Foucault.



verweist auf die kommunikative Falle nach Paul Watzlawick<sup>5</sup>. Ebenso wie man nicht nicht kommunizieren kann, kann man auch nicht nicht wahrnehmen - unsere Aufmerksamkeit ist und bleibt stets aktiv (ebd.: 41ff).

### **1.3 Aufmerksamkeit in der Bewegungspraxis**

Nachdem nun der Begriff der Aufmerksamkeit in Kürze aus neuropsychologischer Perspektive definiert und beschrieben wurde und ausführlicher unter der phänomenologischen Betrachtungsweise Waldenfels, widmen sich die folgenden zwei Unterkapitel dem Begriff der Aufmerksamkeit in der Bewegungspraxis. Zunächst wird auf die Rolle der Aufmerksamkeit in der sensomotorischen Erziehung nach Gudrun Schäfer eingegangen. Anschließend wird als konkretes Beispiel aus der Tanzpraxis die Arbeit mit der Aufmerksamkeit in der Kontaktimprovisation bei Nita Little beleuchtet.

#### 1.3.1 Aufmerksamkeit in der sensomotorischen Erziehung - eine Betrachtung aus der Rhythmik nach Gudrun Schaefer

Gudrun Schaefer ist 1942 geboren und absolvierte ein Rhythmikstudium in Hannover sowie ein Studium mit dem Schwerpunkt Schauspiel in Stuttgart. Des Weiteren bildete sie sich in den Fächern Erziehungswissenschaften, Psychologie und Soziologie fort. In ihrem 1992 erschienenen Buch „Rhythmik als interaktionspädagogisches Konzept“ legt sie ein eigenes fachdidaktisches Konzept für die Unterrichtspraxis der Rhythmik vor und leistet somit einen wichtigen Beitrag für die didaktischen Grundlagen des Faches. Die sensomotorische Erziehung ist ein wichtiger Aspekt ihrer Bewegungslehre. Im Zentrum der sensomotorischen Erziehung steht der Zusammenhang von Bewegung und Wahrnehmung. Die Vermittlung dieser sinnlichen Erfahrung findet hierbei auf zwei Ebenen statt: Einerseits vollzieht sie sich als Erfahren des eigenen Körpers, wobei der eigene Leib in seiner Struktur und Funktionsweise an sich zum Objekt der Erfahrung und Erkenntnis wird. Andererseits dient der Leib als Mittel und Werkzeug, um über die Sinne die Umgebung zu erfahren und zu erkennen. Somit kann sensomotorische Erziehung

---

<sup>5</sup> Vgl. Watzlawick (1969).

„[...] also zunächst bestimmt werden als eine in umfassendem Sinne zu verstehende Leibeserziehung, die die Ausbildung und Schulung von Körper- und Bewegungsfunktionen mit der Differenzierung von Wahrnehmungsleistungen koordiniert“ (Schaefer 1992: 78).

Das Ziel der sensomotorischen Erziehung ist somit die Wahrnehmung zu schulen, um so eine differenziertere Bewegungssprache zu erreichen. Allerdings stellt eine funktionierende Wahrnehmung einerseits die Bedingung sowie andererseits das Resultat der sensomotorischen Erziehung dar. Das heißt, dass nur ein funktionierender Körper mit gut arbeitendem Wahrnehmungs- und Sinnessystem differenzierte Wahrnehmung praktizieren kann. Andererseits ist diese wiederum die Voraussetzung für eine gelungene Interaktion zwischen einem Individuum und seiner Umwelt. Hier stellt sich nun die Frage, wie unsere Wahrnehmung grundsätzlich funktioniert. Im Wörterbuch der Psychologie wird sie definiert als

„Prozeß des Informationsgewinnes aus Umwelt- und Körperreizen... einschließlich der damit verbundenen emotionalen Prozesse und der durch Erfahrung (Lernen) und Denken erfolgende Modifikationen“ (Drever 1974: 302).

Der Informationsfluss der Sinne speist sich somit einerseits aus der Umgebung, das heißt den Reizen, welche außerhalb unseres Körpers über die Exterozeption wahrgenommen werden, andererseits über die Reize, welche innerhalb des eigenen Körpers über die Propiozeption Informationen übermitteln. Da ein Ereignis, meist von verschiedenen Sinnesorganen gleichzeitig registriert werden kann und so eine komplexe Information aus definierenden Reizkombinationen für ein spezifisches Ereignis an das Nervensystem geleitet wird (Schaefer 1992: 76-83), sind „Wahrnehmungsprozesse [...] demnach nicht einfach Reaktionen auf einzelne Reize, sondern komplexe Aktivitäten des Individuums in natürlichen Reizsituationen“ (Gibson 1973: 63).

Welche ist nun aber die Rolle der Aufmerksamkeit in diesem Zusammenspiel aus Bewegung und Wahrnehmung? Wie in 1.1 in der psychologischen Definition von Büttner benannt, wird die Aufmerksamkeit als wahrnehmungsnahes Phänomen konzipiert. Aus seiner Perspektive ist sie das selektive Beachten relevanter Reize. Das heißt Aufmerksamkeit funktioniert als ein Filter, welcher die über die Sin-

neskanäle einströmenden Informationen selektiert. Ganz in diesem Sinne lässt Schaefer innerhalb der sensomotorischen Erziehung ebenfalls der Aufmerksamkeit ihre Rolle zukommen:

„Die Informationsentnahme ist nun allerdings nicht nur von den äußeren Reizbedingungen und den darauf ausgerichteten Tätigkeiten der Wahrnehmungssysteme abhängig, sondern ebenso auch von dem allgemeinen Aktivierungszustand des Individuums (Motivation, Neugier), dessen Bewußtseinskomponente als Wachsamkeit oder Aufmerksamkeit (Reaktionsbereitschaft) bezeichnet wird“ (Schaefer 1992: 80).

Auch in der phänomenologischen Betrachtung von Waldenfels steht die Aufmerksamkeit in der Nähe der Wahrnehmung, doch liegt sein Fokus auf dem Erfahrungsmoment des Aufmerksamkeitsgeschehen an sich. Bei Schaefer steht eher in der psychologischen Tradition der Wahrnehmungsprozess im Zentrum, welcher zwar mit der Aufmerksamkeit verbunden ist, sich jedoch auf das „was“ und „wer“ und weniger auf das „wie“ der Erfahrung konzentriert. Eine andere Herangehensweise zeigt die Konzeption der Aufmerksamkeit in der Tanzpraxis von Nita Little, welche im folgenden Abschnitt als Beispiel aus der Kontaktimprovisation beleuchtet werden soll.

### 1.3.2 Aufmerksamkeit in der Tanzpraxis von Nita Little - ein Beispiel aus der Kontaktimprovisation

Nita Little ist Tänzerin und Entwicklerin der Kontaktimprovisation der ersten Generation (vgl. 3.2; 3.3). Heute arbeitet sie sowohl als Lehrerin als auch als Performerin im Bereich Tanz- und Kontaktimprovisation. Auf theoretischer Ebene beschäftigt sie sich mit Zuständen der Körperlichkeit besonders im Hinblick auf Improvisation, Aufmerksamkeit und unterschiedlichen Formen von Intelligenz. Sie promoviert zum Thema „Creative Actions of Attention in Dance Practices“<sup>6</sup>. Im Folgenden wird eine Übung aus ihrem Unterricht zitiert, welche als Veranschaulichung ihrer Arbeit mit dem Phänomen der Aufmerksamkeit dienen soll. Sie nennt die Praxis „attention to attention“ (Little 2014: 248):

---

<sup>6</sup>vgl. <http://nitalittle.com/about>

„I begin by asking them to extend themselves, their send of self, outward spatially - attending to their attention as they each move in contact with another dancer - feeling the coming moment, the moment that just was, and the moment they are currently in. Because they are extending themselves into their partner, they may feel the repercussions of their actions in their embodiment. They may simultaneously be tracking their somatic sensations, since these are important means by which we feel the impact of our actions. As the dancers feel these sensations, I ask them to keep track of the future, past and present, which demands more and more of their attention as they attend to the different spiraling durations of a head, a hand a torso twisting with their partner's weight in to the ground, and more“ (ebd.: 250).

Diese Praxis, welche die Aufmerksamkeit auf räumliche, zeitliche, somatische und interaktive Aspekte des Tanzes gleichzeitig lenkt und somit mehr als das real mögliche abverlangt, steigert unsere simultane Aufmerksamkeit exponentiell, bis ein Punkt erreicht ist, an welchem die TänzerInnen aussteigen. Martin Keogh beschreibt den erreichten Zustand der Öffnung als „[...] dilating time and space, where they stretch their attention [...]“ (Keogh 2001). Durch das andauernd schnelle Oszillieren des Aufmerksamkeitsfokus gelangen die TänzerInnen in einen Zustand der „peripheral attention“ (Little 2014: 250). Dies hat erstens den Effekt, dass die Bewegungen der TänzerInnen ein höheres Tempo erreichen und detaillierter ausgeführt werden können. Zweitens verändert sich die Zeitwahrnehmung: „[...] the durations of experience become fine slices of attention occurring in rapid succession“ (ebd.: 250). Diese Mikrozeiteinheiten, welche die Bewegenden nun erleben, führen zu einer Zeitlupenerfahrung ähnlich wie etwa die Zeitwahrnehmung bei einem Autounfall. Somit kreierte der willentlich rasche Wechsel der Aufmerksamkeit auf so viele Aspekte wie möglich eine veränderte Zeitwahrnehmung in Mikroeinheiten. Dies eröffnet ein Reich an neuen Handlungsmöglichkeiten im Tanz. So nehmen die TänzerInnen beispielsweise einen gemeinsamen Fall nicht als ein einheitliches zeitliches Ereignis wahr, welches kompakt und rasch vorbei rauscht - wie es bei AnfängerInnen meist der Fall ist. Vielmehr erleben sie den Fall als „[...] a series of cascading potentials, in which one can attend to many possibilities and many actions within each of those possibilities:“ (ebd.: 250). Dadurch dass der zeitliche Verlauf in der Wahrnehmung in unendlich vielen kleinen Stücken erscheint, birgt auch jeder dieser einzelnen zeitlichen Momente das Potential eine Entscheidung zu treffen, welche den Tanz neu

definiert und in eine andere Richtung lenkt. Um auf das Beispiel des Fallens zurück zu kommen. Dieser ist somit keine geschlossene Bewegung an sich, sondern eine Folge von “[...] retracting hands, twisting torsos, shifting weight, tilting heads, bringing landing pads out and extending limbs“ (ebd.: 250). Beherrschen die TänzerInnen die Fähigkeit jede dieser einzelnen Bewegungskomponenten in ihrer Aufmerksamkeit wahrzunehmen, ist auch jede eine Einladung in dem jeweilig gegenwärtigen Moment darauf zu antworten. „These abilities allow them to be *response-able*“ (ebd.: 251). Die Aufmerksamkeit der TänzerInnen reicht über ihren eigenen Körper hinaus in den Raum sowie über die Berührung in den Körperraum der/s Anderen. In dieser Verbindung nehmen sie selbst minimale Entscheidungen des/r anderen TänzersIn vorzeitig wahr. Sie reagieren nicht länger auf eine Bewegung des anderen, sondern sind in einer Aktion verbunden:

„We are in communion a more immediate state than response. We are no longer reacting to our partner, on longer even responding to our partner. While communing, we function *as* our partner“ (ebd.: 256).

Little vergleicht diesen Zustand der Verbundenheit mit der Handlung mit zwei Händen eine Tonschale zu formen. Beide Hände bewegen sich individuell, sind aber Teil der gleichen Bewegungsaktion, untrennbar verbunden. Das gleiche Prinzip findet im Tanz statt:

„So when our Partner moves, we are already moved, not by making the decision to move, that decision has already been made - but, rather, through our embodied attentional practices we share in their attention“ (ebd.: 256).

So lässt sich abschließend sagen, dass die Arbeit mit der künstlich gesteigerten Aufmerksamkeit die Zeitwahrnehmung sowohl wie die Verbindung zum/r TanzpartnerIn erweitert und vertieft und die Handlungs- und Entscheidungsmöglichkeiten innerhalb des Tanzes exponentiell erweitert (ebd.: 248-260).

## **2. Bewegungsimprovisation**

Nachdem in Kapitel 1 der vorliegenden Arbeit der Begriff der Aufmerksamkeit von unterschiedlichen Seiten beleuchtet wurde, wird es im Folgenden um die Bedeutung von Tanz- und Bewegungsimprovisation gehen. Zunächst möchte ich die Begriffe

Tanz und Bewegung getrennt betrachten und differenzieren, um ihre Unterschiede sowie Überschneidungen hervor zu heben. Anschließend steht der Begriff der Improvisation in seiner Essenz und seinen auszeichnenden Merkmalen im Vordergrund. Abschließend werden beide Begriffe zusammen geführt, um Klarheit über den Gegenstand der hier vorliegenden Arbeit bezüglich der Bewegungsimprovisation im Allgemeinen zu erlangen. Diese wird im weiteren Verlauf der Arbeit auf die Strömung der Kontaktimprovisation bis hin zum Improvisationsmodell des Underscore eingegrenzt, um letztendlich an dessen konkreten Beispiel den Zusammenhang mit dem Phänomen der Aufmerksamkeit zu untersuchen.

## **2.1 Begriffsklärung: Bewegung - Tanz**

### 2.1.1 Was ist Bewegung? - eine Annäherung

Befragt man das Wörterbuch der deutschen Sprachen (DUDEN), findet sich zur Wortbedeutung von Bewegung folgende Begriffssammlung:

„das [Sich]bewegen von jemandem durch Veränderung der Lage, Stellung, Haltung; das [Sich]bewegen von etwas; inneres Bewegtsein, innere Bewegtheit, Ergriffenheit, Rührung, Erregung; politisch, historisch bedeutendes gemeinsames (geistiges oder weltanschauliches) Bestreben einer großen Gruppe; größere Anzahl von Menschen, die sich zur Durchsetzung eines gemeinsamen [politischen] Zieles zusammengeschlossen haben“  
(<http://www.duden.de/rechtschreibung/Bewegung>).

So reicht die Bedeutung des Wortes Bewegung von rein physischen Aspekten, über emotionale bis hin zu politisch-historischen. Im Kontext dieser Arbeit beziehe ich mich mit dem Begriff Bewegung auf die ersten drei im DUDEN aufgeführten Punkte: „Veränderung der Lage“ / „bewegen von etwas“ sowie „inneres Bewegtsein“: Weise fasst diese Aspekte wie folgt zusammen:

„Bewegung als menschliche Aktivität beschreibt das Ereignis der Veränderung des Körpers oder einzelner Körpersegmente im Raum. Der Terminus ist zunächst frei von Ansprüchen an Leistung, Ästhetik und Erscheinungsform. Bewegung tritt in unendlich vielen Formen und Varianten physischer Aktivität auf und ist individuell“ (Weise 2013: 15).

Zur großen Anzahl der physischen Bewegungsbandbreite nennen Blom und Chaplin in ihrem Buch „The Moment of Movement - Dance Improvisation“: „reflexes, gestures, accommodating maneuvers, posturings, precise complex articulations, random

actions, and practical and aesthetic patterns“ (Blom 2000: 3). Die physischen Bewegungen können sowohl äußerlich, als auch innerlich stattfinden. Sie sind entsprechend visuell deutlich wahrnehmbar für Außenstehende oder nur für die betreffende Person in ihrer Eigenwahrnehmung (Propiozeption) bewusst oder unbewusst erfassbar (ebd.: 3). Allerdings kann auch eine innere Bewegung Auswirkung auf die äußerlich sichtbare haben, wenn die Aufmerksamkeit des/r Betroffenen darauf gelenkt wird oder die physische Alteration entsprechend stark ist:

„Eine Veränderung der Gefühlslage, die Anpassung der Vitalfunktionen wie Atmung, Herzschlag und Muskeltonus, die Entstehung einer Assoziation oder einer Imagination bilden innere Zustände von Bewegtheit, welche wiederum die Charakteristik einer sichtbaren Bewegung prägen [...]“ (Weise 2013: 13).

So fließen innere und äußere Bewegungen ineinander: Der Körper befindet sich in einem stetigen Kreislauf aus internen und externen Signalen, welche über die fünf traditionellen Sinne, sowie den kinästhetischen und vestibulären Sinn<sup>7</sup> wahrgenommen werden und in Reaktion darauf Bewegungen entstehen lassen (Blom 2000: 3).

Dieser Kreislauf wird sensomotorischer Funktionskreis genannt und bezeichnet

„[...] das Ineinanderwirken der sensorischen und motorischen Systeme des Organismus; es beruht auf dem komplexen Regelmechanismus des Nervensystems, das durch die Sinne aufgenommene Reize unmittelbar mit Bewegungsimpulsen koppelt (Afferenzen) und dadurch wiederum auf die Tätigkeit der Sinne zurückweist (Efferenzen)“ (Schaefer 1992: 76).

Der sensomotorische Funktionskreis arbeitet andauernd und organisiert unterhalb unserer Bewusstseinsgrenze das Zusammenspiel von Wahrnehmung und Bewegung sowie von Umwelt und Individuum. Beispielsweise reguliert er automatisch unser Gleichgewichtssystem, unsere Aufrichtung in der Vertikalen oder spezifische feinmotorische Bewegungsabläufe wie Schreiben oder Musizieren (Klöppel 1993: 206). Ein kontinuierlicher Informationsfluss verbindet das Innen und Außen eines Individuums und übermittelt eine Flut von Informationen an das sensorische Nervensystem, wo diese selektiert werden und nach der entsprechenden Auswahl die entsprechende Rückmeldung bezüglich der Bewegungsausführung geben können

---

<sup>7</sup> Zur ausführlichen Beschreibung der Funktionsweisen der Sinne vgl. ELIOT, Lise (2001): *Was geht da drinnen vor? Die Gehirnentwicklung in den ersten fünf Lebensjahren*, 2. Auflage. Berlin (Berlin Verlag).

(ebd.: 39). „Bei jeder Bewegung hingegen, sei sie noch so klein, ist ständiger Informationsaustausch von Welt und Gehirn notwendig“ (Eliot 2001: 377). Neben diesen beiden daran beteiligten Systemen - dem Nervensystem und dem motorischen System mit dem kompletten Muskelapparat - ist für die Erzeugung von Bewegung noch das Skelett als Stützsystem notwendig. Somit kann Bewegung als neuro-muskuloskeletärer Vorgang beschrieben werden. In Folge der Informationsübertragung durch das Nervensystem an die Muskeln ziehen sich diese entsprechend zusammen oder dehnen sich aus und verändern somit die Stellung des Skeletts und dadurch eines bestimmten Körperteiles im Raum (Bernhard 2011: 19). Dies führt uns wieder zurück zu den beiden erst genannten Definitionen (nach DUDEN und Weise), die Bewegung als Veränderung der Lage des Körpers im Raum beschreiben.

An dieser Stelle wird somit auch der kurze Überblick zu der Frage „Was ist Bewegung?“ beendet. Sicherlich kann dieser Frage in wesentlich weitreichender Tiefe nachgegangen werden, doch für die hier zu untersuchende Fragestellung sollen die beschriebenen Merkmale ausreichend sein.

So kann abschließend zusammengefasst werden, dass der Begriff Bewegung die physische Aktivität einer Person beschreibt, welche den Körper in seiner Position im Raum zu Veränderungen bringt. Innere und äußere Bewegungen fließen hierbei im Informationsfluss des sensomotorischen Funktionskreises und im Zusammenspiel mit dem Stützsystem des Skeletts zusammen und führen in einer komplexen Interaktion auf mehreren Mikroebenen zur Realisierung einer sichtbaren physischen Körperbewegung.

### 2.1.2 Was ist Tanz? - eine Annäherung

Nach der Annäherung an den Begriff Bewegung wird nun der Tanzbegriff eingegrenzt und davon abgegrenzt werden. Befragt man zu der Frage „Was ist Tanz?“ ebenfalls die Quelle des DUDEN, um der Wortbedeutung auf die Spur zu kommen, erhält man folgende Antworten:

„[geordnete] Abfolge von Körperbewegungen, die nach einem durch Musik oder eine andere akustische Äußerung (wie Schlagen, Stampfen o. Ä.) hervorgebrachten Rhythmus ausgeführt wird; Musikstück, zu dem getanzt werden kann; Veranstaltung, auf der getanzt wird; (umgangssprachlich) heftige, durch Verbissenheit gekennzeichnete Auseinandersetzung, in die jemand ei-



nen anderen aus Verärgerung o. Ä. verwickelt“ (<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Tanz>)

Der Begriff Tanz umfasst demzufolge Bewegung, welche im Zusammenspiel mit Rhythmus realisiert wird, der durch Musik oder Klang organisiert ist. Ebenso benennt Tanz den raumzeitliche Rahmen, in welchem dieser Aktivität nachgegangen werden kann. In der Umgangssprache kommt der Aspekt der streithaften Auseinandersetzung hinzu, der aber für den hiesigen Zusammenhang keine Rolle spielt. Diese archaische Verknüpfung zwischen Klang und Bewegung, Musik und Tanz entspringt rituellen Praktiken und ist tief im Wesen des Menschen verwurzelt. Spontane Bewegungsreaktionen beim Erklingen von Musik manifestieren sich oft auf unmittelbare Art in einer Weise, in welcher der Körper von der Musik regelrecht physisch bewegt wird (Weise 2013: 9). Diese einerseits „magische“, andererseits festgeschriebene Verbindung zwischen Musik und Tanz, die zudem Jahrhunderte lang in einer einseitigen Abhängigkeit des Tanzes von der Musik - diese konnte ohne ihn existieren, er aber nicht ohne sie - besteht, ist bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts bindend. Auch heute bleibt sie in vielen Tanzpraktiken von Gesellschaftstänzen, Volkstänzen, aber auch in Ballett und in Strömungen des zeitgenössischen Tanzes erhalten (Weise 2013: 9 ff)<sup>8</sup>. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden mit der Gründung der Balletts Russes in Paris die festen, formalen Strukturen des Balletts aufgeweicht und es wurde die Idee verfolgt, den Tanz auf die gleiche Ebene wie die Musik zu erheben (vgl. Bellow 2013; Dömling 2002). Etwa zeitgleich entstand in Hellerau unter Émil Jacques-Dalcroze die Strömung der rhythmisch-musikalischen Erziehung, welche den Grundstein für eine bis heute andauernde körperliche sowie wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Wechselwirkungen zwischen Musik und Bewegung und der Vielfalt ihrer Bezugsmöglichkeiten legte (vgl. Danuser-Zogg 2009; Lanfranconi 2008; Scheiblauer 1984; Schäfer 1992 u.a.). Ebenfalls in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entwickelte sich aus der Ablehnung des Balletts heraus der deutsche Ausdruckstanz unter der Prämisse von Rudolf von Laban „Jeder Mensch ist ein Tänzer“. Diese Entwicklung entsprang der Lebensreformbewegung und den Einflüssen der Arbeit Dalcrozés (vgl. u.a. Weise 2014: 316). Diese Knospen der Veränderung

---

<sup>8</sup> vgl. auch allgemeine Tanzgeschichte, z.B. Schmidt (2002).

fürten dazu, dass sich der Tanz in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts in bestimmten Ausprägungen des modernen und postmodernen Tanzes radikal von der Musik zu emanzipieren begann und sich von der festen Bindung - Klang steuert die Bewegung, Musik erzeugt den Tanz - löste<sup>9</sup>. Stille begann sich als Teil der Musik zu etablieren<sup>10</sup> und Tanz als eigenständige Kunstform ohne Musik auf der Bühne zu existieren (Weise 2013: 15 f). So entledigte sich der Begriff des Tanzes eines seiner bis dato wichtigsten Merkmale, als geordnete Abfolge von Bewegung ausgeführt zu einem Rhythmus, welcher von Musik oder allgemeinen akustischen Äußerungen bestimmt ist (vgl. oben). Was wegfiel, war die Festlegung des Rhythmus, welcher die Tanzbewegung durch die Musik ordnete. Die Strukturierung der Bewegung durch einen musikalischen Rhythmus, als „[...] Metrum [, das] einen zeitlichen Ablauf fest[legt]“ (Jourdain in Danuser-Zogg 2009: 33) wurde aufgelöst. Die Merkmale, die für einen weiter gefassten Rhythmusbegriff ausschlaggebend sind, wie „Periodizität oder Wiederkehr von Ähnlichem, Struktur oder Ordnung, Polarität oder Variabilität“ (Danuser-Zogg 2009: 33), bleiben als mögliche Strukturierungselemente für den Tanz durchaus erhalten. So beziehen sich unterschiedliche Tanzströmungen, welche ohne oder vorrangig ohne Musik arbeiten, auf der Bewegung inhärente Rhythmen. Es kann beispielsweise mit den inneren Körperrhythmen wie Atmung, Herzschlag oder Blutzirkulation gearbeitet werden, wie im Body Mind Centering<sup>11</sup>, oder mit Rhythmen, die durch das Wirken physikalischer Gesetze auf die Bewegung entstehen, wie in der Kontaktimprovisation.<sup>12</sup>

Löst man somit den Tanzbegriff von seiner Verflechtung mit der Musik, kann zunächst festgehalten werden: „[...] Jeder Tanz besteht aus Bewegungen, aber nicht jede Bewegung ist Tanz“ (Weise 2013: 15). Körper und Bewegung sind somit Medien, durch welche sich der Tanz als solcher manifestiert (Novack 1990: 13). Das heißt, dass Tanz aus Bewegungen eines oder mehrerer Körper besteht, welche nicht

---

<sup>9</sup> Eine ausführliche Darstellung der Entwicklung des modernen und postmodernen Tanzes und ihrer Neuerungen, sowie ihres Einflusses auf die Kontaktimprovisation findet sich in Kapitel 3.2.

<sup>10</sup> Das wohl berühmteste und radikalste Beispiel hierfür ist das Stück 4.33 von John Cage.

<sup>11</sup> vgl. Cohen 2008.

<sup>12</sup> Zur tragenden Rolle dieser Elemente in der Kontaktimprovisation vgl. 3.1.3 Kontaktimprovisation ist Bewegung im physischen Kontakt und im Spiel mit den Kräften der Physik

durch einen musikalischen Rhythmus, wohl aber durch allgemeine rhythmische Prinzipien im weitesten Sinn geordnet sind.

Nun stellt sich die Frage, welche weiteren Kategorien bestehen, die den Begriff Tanz vom Begriff Bewegung abgrenzen. Für den Tanz als Bühnentanz<sup>13</sup>, als künstlerisches Ereignis, benennt Weise folgende Aspekte: „Wille zum Ausdruck [...], Abstraktion und Gestaltung, [...] Bewusstsein für Wirkung [...], sowie Technik“ (Weise 2013: 15f). So ist Tanz als künstlerische Ausdrucksform unabdingbar an die Wahrnehmung, an das Betrachten von Zusehenden gebunden. Nur so kann er seine Wirkung im künstlerischen Ausdruck entfalten. Dabei muss das sich Ausdrücken des/r TänzerIn nicht unbedingt eine explizite inhaltliche oder dramatische Aussage beinhalten, sondern kann auch schlicht durch die formale physische Körperlichkeit eines Menschen in Bewegung auf der Bühne entstehen. Alleine durch die Präsenz eines menschlichen Körpers in Bewegung transportiert Tanz Inhalte und stellt implizit Bezüge zu thematischen Assoziationen her. Gleichzeitig ist Tanz als Kunstform von einer hohen Formalität geprägt. Wie in der Musik kann das tänzerische Material über rhythmische, zeitliche und dynamische Prinzipien, wie in der bildenden Kunst über Prinzipien von Raum, Volumen, Gewicht und Textur organisiert werden. Die Aktionen sind im Gegensatz zur Literatur oder zum Theater nonverbal und organisieren sich über die genannten kompositorischen Mittel. Der bewusste und geübte Umgang mit diesen Gestaltungsmitteln ebenso wie eine Bandbreite in der zur Verfügung stehenden Bewegungssprache haben einen großen Einfluss auf die „[...] Übereinstimmung zwischen Aussage und motorischem Akt [...]“ (ebd.: 16). Auch das Beherrschen und Geübtsein in einer oder mehreren Techniken differenziert den Tanz von der Bewegung. Die Technik kann sich hierbei an spezifischen ästhetischen Vorstellungen orientieren oder von natürlichen Bewegungen des Körpers ausgehen. In jedem Fall beinhaltet das Beherrschen einer Technik jeweils spezifische Fähigkeiten, die über das reine Bewegen hinausgehen. So kann es sein, dass das verwendete Bewegungsmaterial weder virtuos, noch spezifisch als künstliche Tanzbewegungen zu erkennen ist, son-

---

<sup>13</sup> Tanz als Kunstform innerhalb des Bühnentanzes ist vorrangig Gegenstand dieser Arbeit. Wie weiter unten jedoch gezeigt wird, sind die Grenzen innerhalb der Tanzform der Kontaktimprovisation fließend und eine definitive Abgrenzung zum Tanz als soziales Ereignis kann nicht festgestellt werden (vgl. 3.2.3).

dem vielmehr aus Alltagsbewegungen besteht - wie es im zeitgenössischen Tanz oft praktiziert wird - die Technik aber trotzdem von Nöten ist, um in den einfachsten und alltäglichsten Bewegungen beispielsweise Leichtigkeit, Effizienz, Weichheit oder eine spezifische Form der Artikulation herzustellen (Weise 2013: 16; Novack 1990: 13ff). Die hier aufgeführten Kriterien zur Definitionsfindung von Tanz im Kontext des künstlerischen Bühnentanzes schaffen mehr Klarheit um den Begriff Tanz zu definieren und vom Begriff Bewegung abzugrenzen.

So lässt sich künstlerischer Tanz als Bewegung von Körpern beschreiben, die - organisiert nach rhythmischen Prinzipien im weitesten Sinn sowie geprägt von einem oder mehreren technischen Zugängen - bewusst in ihrer Wirkung gestaltet ist und einem Publikum mit der Intention von Ausdruck entgegen tritt. Im Gegensatz zum oben definierten Bewegungsbegriff, der sich rein auf die physische Motorik bezieht, manifestieren sich im Tanz somit auch Ansprüche an Leistung, Ästhetik und Erscheinungsform. Interessanterweise gibt es in der Literatur trotz dieser nun scheinbar klaren Abgrenzungen Vermischungen der Begriffe und teilweise eine synonyme Benutzung von Bewegung und Tanz im künstlerischen Kontext vor allem im Bereich der Improvisation. So beschreibt Weise im folgenden Abschnitt des hier bereits mehrfach zitierten Textes „Musik ist Bewegung ist Musik“ mit plausiblen Argumenten, warum in der Strömung der Rhythmik der Begriff Bewegung von Anfang an verwendet wurde und sich beispielsweise im Gegensatz zum Ausdruckstanz der Tanzbegriff nicht etabliert hat (Weise 2013: 16). Die von ihr definierten Kategorien für den künstlerischen Tanz treffen aber in ihrer Gesamtheit auch auf die künstlerische Praxis der Rhythmik in höchster Relevanz zu. Auch Oesterhelt-Leiser - ebenfalls Rhythmikerin - arbeitet mit dem Begriff der Bewegungsimprovisation als Form künstlerischer Gestaltung und grenzt diesen von der Tanzimprovisation ab:

„Obwohl Tanz- und Bewegungsimprovisation den Körper als Instrument im Sinne eines Ausdrucksträgers verstehen, unterscheiden sie sich in ihrer Extremform voneinander. Tanzimprovisation ruft dabei ein durch Training verfügbares Bewegungsvokabular ab, Bewegungsimprovisation in ihrem Extrem setzt bei der Freiheit des individuellen Ausdrucks einer Person an“ (Oesterhelt-Leiser 2014: 231).

Diese Trennung nach den benannten Kriterien kann allerdings heute nicht mehr aufrecht erhalten werden, da sich sowohl Bewegungsimprovisation als auch Tanzimprovisation zwischen freier Bewegung wie auch technischer Virtuosität bewegen können (ebd.: 232). Lampert hingegen, die sich in ihrer Dissertation ebenfalls mit dem Phänomen der Improvisation im Kontext von Tanz und Bewegung beschäftigt, wählt den Begriff der Tanzimprovisation (vgl. Lampert 2007). Sie selbst ist ursprünglich Balletttänzerin und Theaterwissenschaftlerin. Kent de Spain hingegen - Künstler im Bereich Bewegung und Multimedia - tendiert wiederum zum Begriff der Bewegungsimprovisation:

„Many people refer to it as „dance improvisation,“ but after more than thirty years of intense practice I have found that improvisation spills over the traditional art/life boundaries that tend to define dance in Western culture, so I lean toward the more open possibilities that „movement improvisation“ provides“ (De Spain 2014: 5).

Diese Beispiele legen die Schlussfolgerung nahe, dass die Begriffe Bewegung und Tanz in bestimmten zeitgenössischen Kontexten von künstlerischer Improvisation oder Performance den gleichen Gegenstand bezeichnen und je nach der Ausbildung oder Tradition der/s AutorIn sowie ihrer persönlichen Prägung oder Vorliebe verwendet werden. Nachdem die hier vorliegende Arbeit das thematische Feld der Bewegungs- bzw. Tanzimprovisation zum Gegenstand hat, bin auch ich als Autorin vor die Entscheidung der Begriffswahl gestellt. Nach den hier angestellten Überlegungen, werde ich vorrangig mit dem Begriff Bewegungsimprovisation - inklusive ihrer unter der Kategorie Tanz beschriebenen Merkmale - arbeiten, ebenso wie die Begriffe von Tanz und Bewegung in bestimmten Kontexten synonym verwenden. Ob diese Entscheidung nun meiner Ausbildung als Rhythmikerin oder einfach einer persönlichen Neigung zu schreiben ist, soll an dieser Stelle nicht weiter ausgeführt werden. Wohl aber bedarf der Begriff der Improvisation an sich sowie im Zusammenhang mit dem Begriff Bewegung noch einer näheren Betrachtung.

## **2.2 Bewegungsimprovisation**

Der Begriff der Improvisation stammt aus dem Lateinischen und setzt sich aus dem Verb *providere* = vorhersehen und dem Präfix *in* = nicht, ohne, un- zusammen,

woraus sich die wörtliche Bedeutung unvorhergesehen, unerwartet, unvermutet ergibt (vgl. Lampert 2007: 13; [https://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_lateinischer\\_Präfixe](https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_lateinischer_Präfixe); <http://www.duden.de/rechtschreibung/improvisieren>). In Bezug auf die Improvisation in Musik und Wort herrschte bis zum 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum noch der Ausdruck aus dem Stegreif dichten oder Stegreifdarbietung vor, welcher im Laufe der Zeit durch das Wort improvisieren/Improvisation aus dem Französischen ersetzt wurde (Eilert 2000: 140).

In Musik und Theater weist die Improvisation im Gegensatz zum Tanz eine lange Geschichte auf. In der Musik sind improvisatorische Praktiken bereits ab dem 9. Jahrhundert verbreitet (Oesterhelt-Leiser 2014: 231) und im Theater seit der Antike (Lampert 2007: 14). Im künstlerischen Bühnentanz begann sie erst mit Anfang des 20. Jahrhunderts zunehmend an Relevanz zu gewinnen. „Das Zufällige, Transitorische und Flüchtige als Kennzeichen der Moderne wird im modernen Tanz mit dem Begriff der Improvisation verbunden, [...]“ (Lampert 2007: 15). In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Rahmen der Entwicklung des modernen Tanzes (vgl. 3.2) wurde Improvisation vor allem als Mittel für Bewegungsfindung im Kurationsprozess einer Choreografie verwendet. Ab den fünfziger Jahren fand sie als zentrales gestalterisches Element zunehmend direkten Eingang in den Bühnentanz (ebd.: 15). So wird seitdem Improvisation als Methode und Werkzeug praktiziert, um ganz unterschiedliche Zielsetzungen zu verfolgen:

„[...]warming up; creating specific movement for choreography, bonding groups of people together, exploring new movement qualities, achieving a particular somatic state, creating a performance, having fun“ (De Spain 2003: 27).

Der Gegenstand dieser Arbeit bezieht sich aber nicht auf Improvisation als Methode, sondern als Tanz- und Bewegungspraxis, wie sie in Tanzaufführungen des postmodernen und zeitgenössischen Tanzes auf der Bühne wie auch in sogenannte Jams<sup>14</sup> der Kontaktimprovisation, insbesondere in deren fokussierter Form wie dem Underscore praktiziert wird. Durch welche Merkmale zeichnet sich diese Praxis der Bewegungsimprovisation nun aus?

---

<sup>14</sup> vgl. 3.3 und 3.4.3.

„Movement improvisation is an attentional practice. The specific physical actions in an improvisation could look and feel identical to any other moving. The difference is the nature of the attention to what is happening in the moment“ (de Spain, 2014: 167).

Somit manifestiert sich Bewegungsimprovisation in physischen Aktionen, ist eine Kunst des Moments, welche kontinuierlich zwischen Bekanntem und Unbekanntem changiert und ist geprägt durch die Prozesse unserer Aufmerksamkeit.

### 2.2.1 Bewegungsimprovisation als Kunst des Moments

Im Gegensatz zu choreografiertem Tanz mit festgelegten Bewegungsfolgen ist eine improvisatorische Aufführung in ihrer Einzigartigkeit nur in der Gegenwart existent. Sie verbindet Vergangenheit und Zukunft im gegenwärtigen Moment: „Improvisation is the alchemy of giving form to the present moment“ (Handman in De Spain 2014, o. Seitenzahl). Sie formt den Moment in der Art, dass Kreation und Ausführung einer tänzerischen Idee zeitgleich stattfinden. Die TänzerInnen generieren ihr Material im selben Moment, wie sie es vor den Augen des Publikums performen. „It is a way of [...] allowing spontaneous and simultaneous exploring, creating and performing“ (Bloom 2000: 6). Deshalb werden für improvisatorische Tanzaufführungen auch die Begriffe „Moment-Choreographie“ oder „strukturierte Improvisation“ oft synonym verwendet (Lampert 2007: 40). Lampert veranschaulicht die Verdichtung des kreativen Schaffensprozesses in der Improvisation auf den gegenwärtigen Moment durch das Gespräch zwischen zwei Musikern:

„I [...] asked him to describe in fifteen seconds the difference between composition and improvisation. He answered: [...] the difference [...] is that in composition you have all the time you want to decide what to say in fifteen seconds, while in improvisation you have fifteen seconds“ (ebd.: 41).

Die so entstehende Choreografie des Augenblicks währt auch nur die Dauer eines solchen und zeichnet sich somit durch die spontanen Entscheidungen der PerformerInnen und deren Offenheit aus und ist ein in ihrer Einzigartigkeit nicht wiederholbares Ereignis (ebd.: 35). Brandstetter bezeichnet dies als „[...] extempore-Performance eines unwiederholbaren Prozesses“ (Brandstetter u.a. 2010: 7).

### 2.2.2 Bewegungsimprovisation: Eine Erfahrung zwischen Bekannt und Unbekannt

Dieser Prozess formt sich aber nicht nur aus völlig unbekanntem Bewegungsmaterial und ausschließlich unvorhersehbaren Faktoren. „What it means is that you´re either playing a little bit with the unknown or you´re totally playing with the unknown“ (Ruth Zaporá in Kask 2012 o. Seitenzahl). In der realen Praxis ist es immer etwas dazwischen. Improvisierende changieren ständig zwischen Bekanntem und Unbekanntem, Neuem und Altem, Vorhersehbarem und Überraschendem. Obwohl es die Bezeichnung freie Improvisation<sup>15</sup> in der Bewegung gibt, lässt sich keine Situation schaffen, die nicht durch minimale Bedingungen vorab definiert ist. Allein dadurch, dass Improvisation an einem Ort - sei dies ein Theater mit traditioneller Bühne, eine Kunstgalerie, auf offener Straße, an einem spezifisch gewählten Platz im öffentlichen Raum oder umgeben von freier Natur - stattfindet, entstehen für die jeweilige Performance bedingende Faktoren, welchen sich kein/e ImprovisateurIn entziehen kann. Sicherlich improvisieren viele TänzerInnen in einem spezifischen Raum zum ersten Mal und Teil ihrer Exploration und somit choreografisch-ästhetischen Entscheidungen wird sich auf die Erkundung der unbekanntenen Umgebung beziehen, doch gibt es selten den Fall, dass die TänzerInnen nicht wissen, in welcher Art von Raum ihre Improvisation stattfinden wird.

Auch der Faktor Zeit ist maßgeblich. Selbst wenn kein zeitlicher Rahmen für die Improvisation im Vorhinein festgelegt ist oder es sich um eine Langzeitperformance über mehrere Stunden handelt, ist das unaufhaltsame Voranschreiten der Zeit eine Bedingung, welche einen strukturellen Rahmen für die Improvisation vorgibt. In der Praxis der freien Improvisation ist die zeitliche Dauer tatsächlich meist im Vorhinein festgelegt und allen Beteiligten sowie dem Publikum bekannt. So kann beispielsweise durch das Klingeln eines Weckers, das Ende der Improvisation abrupt herbei geführt werden. Auch im Format des Underscore ist die Dauer von Anfang an festgelegt und wird kurz vor Ende nochmals von einer der beteiligten Personen verbal angekündigt.

---

<sup>15</sup> Freie Improvisation entbehrt jeglicher vorher festgelegten Struktur oder Regeln noch richtet sie sich nach bestimmten Bewegungsprinzipien.



Neben Raum und Zeit ist der Körper eines/r jeden/r TänzersIn Bedingung und Grenze der improvisatorischen Freiheit. Erlernete Techniken, verinnerlichte Bewegungsmuster, persönliche Vorlieben und Reaktionsweisen lassen Bewegungen entstehen, welche aus dem Spiel mit dem Unbekannten geboren werden und sich dem Bekannten doch nicht vollkommen entledigen können. So ist Improvisation einerseits physische Selbstüberraschung, in welcher ohne Vorankündigung durch das Sein im Moment für den/die Ausführenden völlig neue Bewegungen entstehen können. Andererseits konfrontiert die Praxis der Improvisation jeden/r TänzerIn unentwegt mit eigenen, bekannten Bewegungsmustern (Foster 2003: 3 f).

Zu den drei beschriebenen Aspekten Raum, Zeit und körperliche Disposition, welche weitgehend, aber nie vollkommen unbekannt sein können, kommt nun der Faktor der Regelmäßigkeit hinzu. Abgesehen von der freien Improvisation beinhalten die meisten Improvisationssettings einen durch Regeln bestimmten Verlauf (ebd.: 4; Lampert 2007: 34). So können beispielsweise bestimmte physische Bewegungsprinzipien wie in der Kontaktimprovisation vorab festgelegt sein. Oder es kann eine spezifische dramaturgische Verlaufsstruktur wie etwa „Improvisation in drei Phasen“ oder die Vorgabe bestimmter Interaktionskonstellationen, wie drei Phasen: „Duo - Solo - Gruppe“ festgelegt sein. Hier sind den Möglichkeiten keine Grenzen gesetzt und je nach ästhetischem Hintergrund und inhaltlicher Intention der TänzerInnen und Choreografinnen definieren sich die spezifischen Regeln in größerer Offenheit oder Geschlossenheit.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Bewegungsimprovisation eine physische Praxis ist, welche den Zustand der Gegenwart sucht und im Spiel mit dem Unbekannten entsteht, ohne sich je vollkommen vom Einfluss bekannter Faktoren zu lösen:

Mark Tomkins: „[...] what is actually interesting in an improvised performance, is to not know... that I can keep the spontaneity, this state of being in the unknown, of risk, of playfulness and of surprise“ (Tomkins 1997: 213).

### 2.2.3 Bewegungsimprovisation als Aufmerksamkeitspraxis

„Improvisation, as I understand it, is an attentional practice: the more you attend to movement and memory and sensing and intention, the more you play (improvise) with all of the elements. [...] You sense that your attention is both selecting and forming your experience in real time, but that what is being selected and formed is not completely of your choosing, because the world is

improvising too;“(de Spain 2003: 37).

Wie de Spain hier zum Ausdruck bringt, ist die Arbeit mit der Aufmerksamkeit eine grundlegende Voraussetzung für das improvisatorische Schaffen. Dabei ist sowohl die willentlich gerichtete Aufmerksamkeit, die beispielsweise unsere eigenen Bewegungen, unsere aktuellen Empfindungen, Gedächtnisbilder oder unsere Intentionen in den Fokus unserer Wahrnehmung rückt, relevant ebenso wie Aufmerksamkeit als Bewusstheit oder Gewahrsein (awareness), welche ermöglichen, unerwartete Impulse wahrzunehmen und darauf zu reagieren. Hier zeigt sich das handelnde Subjekt gleichzeitig als „Patient“ und „Respondent“, wie es Waldenfels benennt (vgl. 1.2.1). Auch Ruth Zaporah bezeichnet die Aufmerksamkeit als grundlegend innerhalb jedes Improvisationstrainings: „A lot of the practice is to pay attention. Bring yourself back. Pay attention. You find yourself going away. pay attention“ (Zaporah in de Spain 2014: 170.) Durch das Arbeiten an einer Aufmerksamkeit, die ganz auf das gegenwärtige Geschehen ausgerichtet ist, bleiben die TänzerInnen in einem Zustand der Gegenwart - oder holen sich immer wieder in ihn zurück - , der die Offenheit und Präsenz erzeugt, die für eine möglichst große Freiheit in ihren improvisatorischen Handlungen Bedingung ist:

„I think movement practices, embodied practices, are an incredible personal laboratory for working with attention and developing a stronger sense of presence in that way, and therefore being able to be open to mystery“ (Dilley in ebd.: 171).

Somit lässt sich die These, Bewegungsimprovisation als Aufmerksamkeitspraxis zu bezeichnen zunächst bestätigen. Eine tiefergehende Beschäftigung mit der Frage nach den Zusammenhängen zwischen Aufmerksamkeit und Improvisation wird in ausführlicher Form in Kapitel vier an Hand des konkreten Beispiel des Underscore fortgeführt.

Abschließend zu diesem Kapitel, welches den Begriff der Bewegungsimprovisation einzugrenzen sucht, lässt sich sagen: Bewegungsimprovisation kann als Kunst des Moments bezeichnet werden, welche einen Zustand der Präsenz erfordert und eine Aufmerksamkeit, die auf den jeweiligen Augenblick gerichtet ist, so dass aus dem Changieren zwischen Bekanntem und Unbekanntem der Tanz durch physische Bewegungen entstehen kann.

### **3. Die Kontaktimprovisation als eine Form der Bewegungsimprovisation**

#### **3.1 Definitive Verortung: Was ist Kontaktimprovisation?**

„Contact Improvisation is an evolving system of movement based on the communication between two moving bodies that are in physical contact and their combined relationship to the physical laws that govern their motion - gravity, momentum, inertia“ (Smith 2008: xiv).

Um sich dem Begriff der Kontaktimprovisation als eine Form der Bewegungsimprovisation anzunähern, wird von der obigen Definition von Nancy Stark Smith - Mitentwicklerin dieser Tanzform- aus ihrem Buch „Caught after Falling“ ausgegangen. Sie resümiert in diesen Worten, welche Gedanken aus früheren Veröffentlichungen von ihr sowie von Begründer Steve Paxton enthalten, eine mögliche Verbalisierung ihrer Auffassung von Kontaktimprovisation (ebd.: 2008: xiv). Dass dieser letzten Definition in dem Kapitel „definitions“ ihres Buches mehrere anders formulierte vorausgehen, zeigt bereits die Komplexität des Unterfangens die Tanzform der Kontaktimprovisation letztendlich bestimmen zu wollen. So schreibt Smith selbst beispielsweise in einem Aufsatz von 1978 „The definition is the doing“ (Smith 2003: 156).

##### **3.1.1 Kontaktimprovisation als sich entwickelndes Bewegungssystem**

Der erste von ihr genannte zentrale Aspekt beschreibt bereits etwas Prozesshaftes, sich Veränderndes, Suchendes. Benennt etwas, das heute in diesem Tanz, in dieser Begegnung, in dieser Gegenwart existiert und gleichzeitig schon in Veränderung begriffen ist. Sie nennt Kontaktimprovisation ein sich entwickelndes, sich entfaltendes Bewegungssystem. Die Form hat in den 45 Jahren ihrer Existenz eine stetige Entwicklung in sehr vielfältige Richtungen durchlaufen. Im Jahr 1975 entschied die damals existierende Community um Smith und Paxton ihre Arbeit nicht urheberrechtlich schützen zu lassen. Die Erwägungen zur Festschreibung der Kriterien von Kontaktimprovisation war vor allem aus dem Bedürfnis, die Sicherheit aller Praktizierenden zu gewährleisten entstanden. Jedoch war es für die Beteiligten

letztendlich keine Lösung sich selbst zur „Contact Polizei“ zu machen, wie es Smith in einem Vortrag 2005 beim Contact Festival Freiburg berichtete. Anstatt dessen gründete Smith 1975 den Contact Newsletter, aus dem sich nach einiger Zeit die heutige Zeitschrift Contact Quarterly entwickelte. Damit schuf sie eine Plattform für alle, die Kontaktimprovisation praktizieren und diese zum gegenseitigen Austausch nutzen möchten (Kaltenbrunner 2001: 36f).

Für das CITE 2006 (Contact Improvisation Teachers Exchange) startete Smith gemeinsam mit Martin Keogh (einem ebenfalls langjährigem CI-Lehrer und Praktizierender) einen Aufruf an alle Teilnehmenden die ihrer Meinung nach wesentlichen Merkmale der Tanzform zu formulieren. „What is the core proposition of Contact Improvisation?“ (Davis 2007: 345). „it has to do with [...] curiosity, and current exploration“ (ebd.: 346), schreibt Davis in seiner Antwort darauf und betont damit den oben beschriebenen Aspekt des Suchenden und Entwickelnden. Auch Jörg Hassmann betrachtet diesen Aspekt als zentral in seiner Definition von Kontaktimprovisation:

„Contact Improvisation is essentially a research. It is not fixed, movements are not set. Dances, teachings, labs, jams and festivals they all are meant to explore the form and not just to reproduce the common knowledge. [...] the form is based on a spirit of curiosity and discovery“ (Hassmann 2012).

Der Geist der Exploration scheint der Tanzform inhärent zu sein ebenso wie die stete, stille Aufforderung des Tanzes selbst an die Tanzenden, Neues geschehen zu lassen, eigene Muster zu brechen und Grenzen zu erweitern. Die eigene Neugierde soll von Anfang an geweckt werden und ein Leitfaden sein, neues Bewegungsmaterial zu erkunden anstatt es korrekt zu lernen und reproduzieren zu können. Auch aus Lehrerperspektive spielt die Bewegungsforschung innerhalb der Tanzform eine große Rolle und ist oft Grundlage für das Unterrichten selbst. So ist Co-teaching eine auffallend häufige Unterrichtskonstellation in der CI-Szene ebenso wie das gemeinsame Forschen in sogenannten „labs<sup>16</sup>“, denen Fragen zu Grunde gelegt werden, die dann in Bewegung ergründet werden sollen. Auch spielen die Einflüsse anderer Bewegungsrichtungen, wie Martial Arts, Performancekünste sowie somatische

---

<sup>16</sup> Als „labs“ werde formelle oder informelle Treffen zum Explorieren und Forschen in Bewegung bezeichnet.

Herangehensweisen eine große Rolle in der stetigen und breiten Entwicklung der Kontaktimprovisation (ebd.: 2012).

Nach diesen ersten Ausführungen lässt sich somit festhalten, dass sich die Tanzform der Kontaktimprovisation durch einen hohen exploratorischen und forschenden Gehalt auszeichnet und in steter Veränderung und Entwicklung begriffen ist: „Contact, as an evolving system, tends to attract the forces that work to open what is fixed, change what is static“ (Smith 2003: 158).

### 3.1.2 Kontaktimprovisation als Kommunikation zwischen zwei oder mehreren sich bewegendenden Körpern

„listening skills and response ability are at the core of the training. as your response ability is increased, you have an ever broadening range of choices of engagement“ (Davis 2007: 346).

Die von Davis genannten Fähigkeiten Hören und Antworten, man könnte auch Folgen und Reagieren sagen, beschreibt auch Hassmann: Folgen steht im Zentrum in der Interaktion des Tanzes. Dafür ist als Grundlage eine Verfügbarkeit für möglichst viele Optionen notwendig, was wiederum als Voraussetzung einen Zustand der Gegenwart einfordert. Nur dadurch können innere und äußere Impulse im gemeinsamen Tanz zugänglich werden. Technisch bedeutet Folgen hier: „[...] deeply listen to my partner and trying to be available for what he or she proposes“ (Hassmann 2012). Hören ist hier ein ganzkörperliches Lauschen, Erhören, Erfassen. Die Informationen gelangen in erster Linie über die Haut zu uns, aber unsere ganzen Sinne und Zellen befinden sich in einem Zustand kompletter Wachheit und Aufmerksamkeit und sind auf die stattfindende physische Kommunikation gerichtet. Somit ist der Folgende in keiner Weise passiv, vielmehr befindet er sich in einem extrem wachen Wahrnehmungszustand und ist in seiner physischen Aktivität vollkommen präsent. So bedeutet folgen auf der Bewegungsebene „to organize my body into a proposed direction. Saying „yes“ to the offer while still having choices within the way I follow“ (ebd.: 2012).

Das nun ausführlich beschriebene Folgen kann sich in seiner Sinnhaftigkeit allerdings nur im Zusammenspiel mit seinem Gegenpart dem Führen entfalten. So entwickelt sich der Tanz in einem spielerischen Zusammenspiel zwischen Führen

und Folgen, wobei beide Elemente ineinanderfließen: „The beginning of leading is to listen to my partners structure and movements“ (ebd.: 2012), um dann eine Richtung vorzuschlagen. So besteht auch das Führen wieder aus Elementen des Folgen. Meist befinden sich die Tanzenden in einem stetigen Wechsel zwischen Führen und Folgen mit fließenden Übergängen. Auch können beide gleichzeitig auf unterschiedlichen physischen Ebenen führen. Beispielsweise führt eine/r die Fortbewegung durch den Raum, während der/die andere die Bewegung eines konkreten Körperteiles führt. So entsteht durch die physische Kommunikation ein Bewegungsfluss im gemeinsamen Tanz, bei welchem die PartnerInnen in ihren Bewegungen ineinanderfließen.

Allerdings spielt für die innere Kontinuität und die kreative Dauer des gemeinsamen Tanzes die Verbindung zum eigenen Solo eine große Rolle. Nur wenn ich mit mir selbst verbunden bin und innerhalb der Interaktion meinem eigenen Tanz wie einem roten Faden stets weiter folge und diesen bewusst gestalte, kann ich auf tragfähige Weise in die tänzerische Kommunikation gehen. So schreibt Nita Little:

„Bei einem Paartanz gibt es nicht nur Duette, sondern auch zwei Soli gleichzeitig; [...] Wenn jeder Solotanz klar und eindeutig ist, hat das Duett eine wesentlich stärkere Basis...“ (Little in Kaltenbrunner 2001: 63).

Um einerseits dem eigenen Solo zu folgen, das heißt sich der eigenen Wünsche, Bedürfnisse und verfügbaren Richtungen bewusst zu sein und andererseits die Angebote sowie Antworten des/r TanzpartnersIn wahrzunehmen, ist ein hoher Grad an Selbstwahrnehmung und Aufmerksamkeit erforderlich, die sich im Aushandeln zwischen Führen und Folgen in der physischen Interaktion in jedem Augenblick manifestiert (Hassmann 2012).

Neben diesen beiden relevanten Merkmalen - Führen und Folgen im physischen Kontakt - öffnet sich in der Kontaktimprovisation, aber auch der Raum Elemente aus anderen Improvisationstechniken in den Tanz einfließen zu lassen. So sind dem Spiel mit Raum, Zeit, Kraft, Form, Kontrasten und unterschiedlichen Bewegungsqualitäten im und außerhalb des physischen Kontaktes bei der Entwicklung eines Tanzes keine Grenzen gesetzt. Allerdings betonen sowohl Kaltenbrunner (2001:12) als auch Hassmann (2012), dass diese kompositorischen Elemente meist im Hintergrund stattfinden und eher selten bewusst eingesetzt werden.

Meiner Meinung nach hängt dies allerdings eher vom Bewegungshintergrund der jeweiligen TänzerInnen und dem Kontext, in dem Kontaktimprovisation getanzt wird ab. Beispielsweise spielen diese Elemente im Improvisationsformat des Underscore nach Nancy Stark Smith eine zentrale Rolle, worauf in Kapitel 3.4 ausführlich eingegangen wird.

Als letzten wichtigen Punkt unter dem Aspekt der Kommunikation, soll noch auf die Anzahl der beteiligten Tänzer eingegangen werden. Smith beschreibt im gewählten Zitat Kontaktimprovisation als „[...] communication between two moving bodies“ (vgl. o.). In einem anderen Zitat vergleicht sie die Tanzform mit „[...] duet forms such as the embrace, wrestling, surfing, martial arts [...]“ (Smith 2008: xii). Auch Daniel Lepkoff - ein Contacttänzer und Lehrer der ersten Generation - beginnt eine Definition mit „Zwei Menschen bewegen sich zusammen, sind in Kontakt [...]“ (Lepkoff in Kaltenbrunner 2001:13). Die Beschreibung der Kontaktimprovisation als Duettform in theoretischen Texten hat ihren Ursprung in der Entstehung der Tanzform. Als unter Anleitung Paxtons zu Beginn der siebziger Jahre die ersten Contact-residences stattfanden, wurden viele der Bewegungen in Zweierkonstellationen auf Judomatten erforscht. Der Umfang der Matten markierte den zu betanzenden Raum, so dass auf Grund der Begrenzung meist nur ein Duo gleichzeitig in Bewegung war. Auch bei der Performancepraxis stand das Duo als Tanzform im Mittelpunkt und die ZuschauerInnen positionierten sich in einem Kreis oder Halbkreis um die beiden Tanzenden (Smith 2003: 154 f). Diese Form wurde Round Robin genannt. Daraus entwickelt sich im Laufe der Jahre das heute wichtigste Format der Tanzpraxis, die sogenannte Contactjam. Hierbei können alle Menschen im Raum zeitgleich tanzen und die unterschiedlichsten Konstellationen eingehen: „Es können Sequenzen durch Duette, Trios, Solos oder größere Gruppierungen entstehen“ (Kaltenbrunner 2001:12). So beschreibt auch Walter Weiler aus Zürich Kontaktimprovisation als „[...] Spiel zwischen zwei oder mehreren Menschen über ihre Bewegungen [...]“ (Weiler 2001 in Kaltenbrunner 2001: 14). Interessanterweise ist eine Vorliebe für das Duo auf vielen Jams weiterhin zu beobachten. Welche Faktoren dafür eine Rolle spielen und welcher Fokus die Öffnung zu anderen Konstellationen unterstützt, soll in Kapitel 3.4 ausführlich beleuchtet werden. Zusammenfassend betrachtet ist Kon-

taktimprovisation somit eine Form der physischen Kommunikation zwischen zwei oder mehreren Tanzenden. Die Interaktionsform des Führen und Folgen spielt eine dominante Rolle und kann mit anderen Gestaltungselementen und Interaktionsformen der Bewegungsimprovisation frei kombiniert werden.

So sind die Grenzen zwischen der Praxis der Kontaktimprovisation und der Bewegungs- bzw. Tanzimprovisation durchaus fließend. Physische Kommunikation in Bewegung sowie die Prinzipien Führen und Folgen als auch das Gestalten mit Elementen wie Raum, Zeit und Kontrasten sind Aspekte, die in unterschiedlichsten Strömungen der Bewegungsimprovisation zu finden sind. Auch der exploratorische Ansatz und die Offenheit in der Entwicklung machen Kontaktimprovisation noch nicht einzigartig. Im folgenden Kapitel wird nun drauf eingegangen, durch welche Merkmale sich die Kontaktimprovisation von anderen Formen der Bewegungsimprovisation maßgeblich unterscheidet.

### 3.1.3 Kontaktimprovisation als Bewegung im physischen Kontakt und im Spiel mit den Kräften der Physik

„[...] zwei Körper bewegen sich in beständiger Berührung [...] die Bewegung wird durch die Fähigkeit der Tänzerinnen geführt, einen ständigen Körperkontakt zu halten und sich immer abwechselnd gegenseitig zu unterstützen [...] (Novack in Kaltenbrunner 2009: 64).

Das Prinzip des rollenden Kontaktpunktes oder rolling point of contact ist eine der Bewegungsgrundlagen in der physischen Interaktion der Kontaktimprovisation. Die Berührungsfläche mit der anderen Person wird stets gehalten, während sich die Tanzenden umeinander herum, übereinander oder gemeinsam durch den Raum bewegen oder auch unterschiedliche Richtungen gleichzeitig stattfinden. Dabei verlassen die Tanzenden - zumindest minimal - ihre eigene Achse und lehnen mit dem eigenen Körpergewicht in die Körperoberfläche des/r PartnersIn hinein. Meistens rollt der Kontaktpunkt - deshalb sein Name - über die Körperoberflächen, das heißt Punkt und Oberfläche verändern sich kontinuierlich. Diese Bewegungsqualität kann mit dem sliding point of contact kombiniert werden. Im Unterschied zum Rollen bleibt beim Rutschen oder Gleiten der Kontaktpunkt bei einem/r TanzpartnerIn für einen Augenblick beibehalten und gleitet mit diesem über



die Körperoberfläche der anderen Person (Kaltenbrunner 2009: 64ff; Schmid 2011: 59). Gleiten ist vor allem eine Möglichkeit den eigenen Schwerpunkt unter den des/r PartnerIn zu bringen und so zu einem Lift einzuladen oder gemeinsam die Raumbene zu wechseln. Bei diesen Bewegungsabläufen wird meist das komplette Körpergewicht für einen Moment an die andere Person abgegeben. Womit nun neben dem Kontaktpunkt das zweite definatorische Kriterium der Kontaktimprovisation genannt ist: Gewicht geben und annehmen im Zusammenspiel mit Schwerkraft, Trägheit und Momentum (Kaltenbrunner 2009: 65):

„Contact bases its language on the natural laws that govern motion (gravity, momentum, inertia) [...] Dialogue proceeds, using the exchange of weight between partners to tune them to the physical forces that effect their motion[...] (Smith 2003: 156 ff).

Schwerkraft bezeichnet hier die „[...] natürliche Kraft, die einen ständigen Zug auf alle Körper zum Erdmittelpunkt ausübt“ (Kaltenbrunner 2009: 70). Mit „[...] Trägheit der Masse ist die Eigenschaft eines Körpers, an seiner Stelle zu verharren, oder sich in die eingeschlagene Richtung zu bewegen, bis eine weitere äußere Kraft auf ihn einwirkt“ (ebd.: 70) gemeint. Das Momentum oder der Schwung eines Körpers „[...] ergibt sich physikalisch betrachtet aus dem Gewicht mit der Geschwindigkeit multipliziert“ (ebd.: 71). In der Kontaktimprovisation macht man sich genau diese physikalischen Prinzipien zu Nutze. Entzieht ein/e Tanzende/r dem/r anderen die Unterstützungsfläche, gerät diese/r durch den Verlust des eigenen und gemeinsamen Schwerpunktes in Bewegung in Richtung Leere und gibt sich folglich der Schwerkraft hin. Durch das Loslassen kommt es zum Fall, wodurch wiederum Schwung für eine nachfolgende Bewegung erzeugt wird, wenn der/die Bewegende das Momentum zu nutzen weiß. So entsteht ein gemeinsames Fallen durch den Raum mit minimalem muskulärem Kraftaufwand (ebd.: 73). Smith schreibt dazu in einem Aufsatz von 1979:

„Soon I learned that the end of the fall was the beginning of another move, usually a roll.[...] At the end of that roll was another roll, and at the end of that, another. [...] The more I fell, the more familiar the sensation of dropping through the space became [...] and if my mind was with me I could gently guide the fall toward a smooth landing. [...] falling became irresistible“ (Smith 2003: 157).

Um dem Flow des Momentums mühelos folgen zu können, formen sich die meisten Bewegungen in einer Spirale. Dadurch finden durchgehend minimale Richtungsveränderungen statt und es ist nicht nötig, die Bewegung zu bremsen, um dann wieder in eine neue Richtung zu beschleunigen. So kann das gemeinsame Momentum den Tanz fließend in Schwung halten. Auch das Heben oder Liften gliedert sich in diese fließende Gesamtbewegung ein. Es geht nicht darum, wie etwa in der Akrobatik, eine bestimmte Figur im „Hau-Ruck-Modus“ in der Luft zu zeigen und diese dort für einen bestimmten Zeitraum zu halten, sondern vielmehr aus dem gemeinsamen Momentum heraus auf dem/r PartnerIn zu fliegen. Hebungen sind somit immer Teil von Bewegung und entstehen und vergehen im selben Augenblick. Sie manifestieren sich wie von selbst, wenn beide Körperschwerpunkte nah beieinander liegen und durch tiefergleiten eines Schwerpunktes und weiterhin kontinuierliches Lehnen, der/die eine Tanzende sich plötzlich auf dem/r PartnerIn befindet. Auch beim gegenseitigen Anspringen spielt die Konstellation der Schwerpunkte eine Rolle. „Am einfachsten lässt sich eine Partnerin fangen, wenn sich der eigene Körperschwerpunkt am höchsten Punkt ihrer Flugbahn direkt unterhalb der Springerin befindet (Kaltenbrunner 2009: 72). Ebenso wie beim Liften ist es essentiell für den Tanz, die Bewegung nicht abrupt zu beenden, sondern gemeinsam im Raum, dem Momentum folgend, weiter zu führen (ebd. 72f).

Somit sind es folgende definitorische Merkmale, welche die Kontaktimprovisation von anderen Strömungen der Bewegungsimprovisation unterscheiden: Kontaktimprovisation findet im physischen Kontakt statt, der sich in erster Linie durch einen gemeinsamen rollenden Kontaktpunkt realisiert, in welchen über Lehnen Gewicht abgegeben wird. Das gegenseitige Geben und Nehmen des Gewichts ist essentiell und wird durch die Verlagerung der Schwerpunkte ausgelöst, die wiederum im Spiel mit Schwerkraft, Trägheit und Momentum, den „contacttypischen“ Fluss im gemeinsamen Tanz erzeugen.

Abschließend ist jedoch zu erwähnen, dass diese Kriterien, trotz ihrer definitorischen Eigenschaften, keine verpflichtenden im Tanz zu absolvierenden Aufgaben sind. Wie Hassmann in seinem „core propositions“ schreibt, sind dies Möglichkeiten, die verfügbar sein müssen, um den Tanz der Kontaktimprovisation zuordnen zu können

(Hassmann 2012). Dies bedeutet jedoch nicht, dass sie sich auch in jedem Contacttanz manifestieren müssen.

Rückblickend auf das Anfangszitat von Nancy Stark Smith, wurde mit den Formen des physischen Kontakts der letzte relevante Punkt für eine Definition beschrieben. Ohne den Anspruch an Vollständigkeit in diesem vielschichtigen Unterfangen erheben zu wollen, bezeichnet Kontaktimprovisation somit ein sich stetig weiter entwickelndes Bewegungssystem, welches einerseits auf der improvisatorischen Kommunikation zwischen zwei oder mehreren Körpern im Wechselspiel zwischen Führen und Folgen beruht, sich andererseits durch einen verbindenden physischen rollenden Kontaktpunkt sowie dem Spiel mit den physikalischen Kräften auszeichnet.

Nun stellt sich die Frage nach einer weiterreichenden Kontextualisierung sowie dem Bezug der Kontaktimprovisation zu anderen Bewegungsformen. Damit tut sich auch die Frage auf, welchem Tanzgenre die Kontaktimprovisation zu zuordnen ist. Ist sie eine Praxis des sozialen Tanzes - wie sie Hassmann beschreibt (2012) - vergleichbar mit Tango oder Swing oder ist sie eine Form des zeitgenössischen oder postmodernen Tanzes wie es Schmid (2001: 56) oder Kirschner (2000: 65) vertreten. In den folgenden Kapiteln wird der historische Kontext mit wichtigen Einflüssen sowie die Entwicklung der Tanzform in groben Zügen beschrieben werden, um am Ende diese Frage beleuchten zu können.

## **3.2 Historischer Kontext und wichtige Einflüsse**

### 3.2.1 Ausdruckstanz und Moderner Tanz

„Die Pioniere des modernen Tanzes [...] suchten den Weg zurück zur Natur und fanden dafür die Möglichkeiten der Improvisation für den Tanz. [...] alle [vertraten] das Ideal einer reinen, natürlichen Bewegung, die aus dem schöpferischen Individuum hervorgehen sollte“ (Lampert 2007: 55).

Im Rahmen der Lebensreformbewegung um die Jahrhundertwende begann sich der Moderne Tanz in Abgrenzung zur strengen Form und technischen Perfektion des Balletts zu entwickeln. Die natürliche Bewegung stand im Gegensatz zu den - dem Körper aufgezwungenen - Bewegungen des Balletts. Das Ziel war nicht mehr die perfekte Reproduktion von vorgegebener Bewegung, sondern die Kreation von

eigenen, individuellen Formen, die vom spontanen persönlichen Ausdruck geprägt waren. Der tiefe und authentische Ausdruck des Selbst wurde zum Mittelpunkt der Suche im Tanz. Lampert bezeichnet in ihrem Buch *Isadora Duncan (1878 - 1927)* als die „Mutter des modernen Tanzes“ (ebd.:46) und beschreibt, wie Duncan als erste Tänzerin zu Beginn des 20. Jahrhunderts diese neue Art der Bewegungsforschung betreibt. Diese arbeitete dabei mit Improvisation und Transformation, indem sie Musik, Literatur oder bildende Kunst als Bewegungsanregungen verwendete, um Bewegungsrepertoire zu entwickeln. Auch stilles Stehen und das Lauschen auf die inneren Körperbewegungen und Forschen nach dem Ursprung eines ersten Bewegungsimpulses, machte einen wichtigen Teil ihrer Bewegungsforschung aus. Hier finden sich bereits Grundlagen, die später in der Praxis des Authentic Movement oder im Small Dance bei Steve Paxton weiterentwickelt wurden. In Duncans Nachfolge standen in den USA unter anderem Martha Graham und Doris Humphrey, die aus der Denishawn School hervorgingen und innerhalb des Modern Dance ihre eigenen Tanztechniken entwickelten.

In den deutschsprachigen Ländern Europas waren die wichtigsten Vertreter des Ausdruckstanzes Rudolf von Laban (1879-1958) und Mary Wigman (1886-1973). In Labans Arbeit standen vor allem das Choreografieren von Bewegungschören sowie die Tanztheorie im Vordergrund. Er entwickelte eine eigene Tanznotation - die Labannotation - und ein System der Raumbezugspunkte sowie der Antriebskräfte als Rahmen für Improvisation. Wigman beschäftigte sich hauptsächlich mit dem individuellen Solotanz. Dabei war die Entstehung des Tanzes aus der inneren Notwendigkeit heraus das zentrale Thema. Beide verwendeten Improvisation zur Erarbeitung von Choreografien und Findung von Bewegungen. Durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten wurde jedoch die weitere Entwicklung des deutschen Ausdruckstanzes verhindert. Laban verließ gemeinsam mit anderen Deutschland und Wigman legte zunächst ihre Arbeit nieder (Lampert 2007: 45-55; Kaltenbrunner 2009: 15f; Novack 1990: 22ff; Schmid 2011: 61f).

### 3.2.2 Postmoderner Tanz

„Ich möchte nicht einmal, dass eine Tänzerin auch nur auf den Gedanken kommen könnte, dass eine Bewegung etwas bedeutet. Das war es, was ich wirklich nicht mochte, als ich mit Martha Graham arbeitete: Die Idee, die

immer vorherrschend war, dass eine bestimmte Bewegung etwas Spezifisches bedeutet“ (Cunningham in Kaltenbrunner 2009: 17).

Im Gegensatz zum Bruch in Europa konnte in den USA eine fortlaufende Entwicklung des Modernen Tanzes stattfinden. In der Nachfolge von Graham und Humphrey standen bedeutende TänzerInnen und ChoreographInnen wie Merce Cunningham (1919 - 2009) und Anna Halprin (\*1920). Cunningham begann sich in den fünfziger Jahren von Inhalten und Formen des Ausdruckstanzes abzuwenden. Vor allem die Suche nach der individuellen Expressivität und der Verkörperung einer Idee im Tanz standen seiner künstlerischen Herangehensweise im Weg. „Dance is motion, not emotion“ (Lampert 2007: 56) zitiert Lampert in ihrem Buch Alwin Nikolais, welcher mit dieser Aussage das Prinzip, nach welchem Cunningham arbeitete, treffend ausdrückt. In der postmodernen Ästhetik sollte die Bewegung als reine Bewegung auf der Bühne sichtbar werden und in abstrakten Choreografien ohne emotionalen Gehalt zur Geltung kommen. Die im Modernen Tanz und Ballett bestimmenden Prinzipien von Synchronizität und Raumzentrum wurden durch Gleichzeitigkeit von Bewegungsgeschehen auf der Bühne und Verbindung mit anderen Kunstformen wie Musik und Bildender Kunst abgelöst. An die Stelle der Suche nach dem Sinn trat bei Cunningham das Experimentieren mit dem Zufall und Choreografieren nach aleatorischen Verfahren. Diese Herangehensweise war prägend für die Arbeiten des Judson Church Dance Theatre (vgl. unten), da einige der Choreografen, darunter Steve Paxton, für einen Zeitraum in der Tanzkompanie von Cunningham tanzten (ebd.: 56-59; Kaltenbrunner 2009: 17; Novack 1990: 25-28; Schmid 2011: 62f).

Neben Merce Cunningham trug Anna Halprin entscheidend zur Entwicklung des künstlerischen Tanzes in den USA bei. Auch sie löste sich aus der Schule des Modernen Tanzes und wurde eine Zeitlang der Avantgarde um Grotowski und dem Living Theatre angehörig. Sie zeigte unzählige Performances, unterrichtete Improvisation und Komposition und gründete das Tamalpa Institut als Ausbildungsort, wo sie bis heute neue Generationen ausbildet. Improvisation ist für sie die entscheidende Herangehensweise für ihre prozessorientierte Arbeit. Auch auf der Bühne arbeitet sie mit Improvisation, lässt die ZuschauerInnen zu aktiven TeilnehmerInnen werden, experimentiert mit den unterschiedlichsten Tanzorten - von

Naturschauplätzen bis zu alten Industriegebäuden - und inszeniert Gruppenrituale als Gemeinschaftstanz. Zunächst beschäftigte sie sich mit Improvisation, um sich von einstudierten Bewegungsmustern aus erlernten Tanzstilen - z.B. der Graham Technik - zu befreien. In diesem Prozess stand für sie das Finden von authentischen Bewegungen im Mittelpunkt ihres Interesses. Dafür arbeitete sie anfangs mit spontaner Improvisation, begann dann aber sogenannte Scores oder Spielpläne zu entwickeln. Diese Regelwerke, nach welchen eine Improvisation abzulaufen hat, unterstützen den Prozess neues ungewohntes Bewegungsmaterial zu finden: „The more limits you set on yourself, the more you are required to objectivity. The more you limit yourself you have to push the edges out to get a more material“ (Halprin in Lampert 2007: 60). Aus dieser Forschung heraus entwickelte sie das RSVP-Cycle-System. Damit werden die Improvisierenden durch einen Prozess von vier Arbeitsschritten geführt, der eine große Bandbreite von originaler Bewegung zu Tage fördern kann. Die Integration von Authentizität und Kreativität ist dabei stets das wichtigste Ziel. Jahrelang arbeitete Halprin mit dem Begründer der Gestalttherapie zusammen und so ist ihr Interesse an den therapeutischen Aspekten von Improvisation eindeutig. Sie trennt es jedoch nicht von der künstlerischen Arbeit, sondern verbindet Kunst, Therapie und Leben in ihrer Theorie des Life Art Process:

„Wenn unser Tanzen auf diese Weise mit den Dingen, um die es in unserem Leben wirklich geht, verbunden ist, nenne ich dies Lebenskunstprozeß. Die tänzerische Arbeit versucht, den Zugang zur Lebensgeschichte der Teilnehmer zu erschließen und diese als Grundlage für künstlerische Arbeit zu nutzen“ (Halprin 2000: 23).

Steve Paxton und andere Mitglieder des „Grand Union Kollektivs“ (vgl. unten) waren zeitweise SchülerInnen von Halprin. So hatte ihr Umgang mit Improvisation einen großen Einfluss auf die Vertreter des Postmodernen Tanzes in den sechziger und siebziger Jahren. Ihr Arbeiten mit Scores und das aufgebrochene Verhältnis zwischen Publikum und PerformerInnen fanden ihren direkten Eingang in die Tanzform der Kontaktimprovisation (Lampert 2007: 61ff; Kaltenbrunner 2009: 18 f; Novack 1990: 28ff; Schmid 2011: 65).

Während Cunningham und Halprin mit ihren Arbeiten Impulse setzten den Modernen Tanz zu verändern, wird die Prägung des Begriffs des Postmodernen

Tanzes oft mit der Gründung des Judson Church Dance Theatre im Jahr 1961 in Verbindung gebracht. Die Mitglieder, Steve Paxton, Trisha Brown, Simone Forti, Yvonne Rainer, Judith Dunn, Lucinda Childs und Deborah Hay entwickelten neue Tanz- und Präsentationsformen und prägten mit ihren Arbeiten die damalige Tanzavantgarde. Beeinflusst von Cunningham waren ihre choreografischen Schaffensprozesse von aleatorischen und minimalistischen Herangehensweisen bestimmt. Die Improvisationen waren oft durch bestimmte Aufgaben wie bei Halprin begrenzt. Mit der Ästhetik des Modernen Tanzes kam es in ihren Arbeiten endgültig zum Bruch. Sie legten zwar ihren Fokus ebenso wie Cunningham auf den formalen und physikalischen Gehalt der Bewegungen und weniger auf die inneren persönlichen Motive, aber gingen in ihren Experimenten noch einen Schritt weiter, indem sie auf Tanzvokabular verzichteten und die einfachsten und alltäglichen Bewegungen zum Tanz deklarierten. So kommentiert Novack in ihrem Buch *Sharing the dance* etwas ironisch: „in the early `60s, everyone would go to a dance concert to watch people stand around, and then afterward everyone would go to a party to dance“ (Novack 1990: 47). Durch den Tanz sollten Erfahrungen auf allen Sinnesebenen für das Publikum ermöglicht werden und durch die Einfachheit der Bewegungen, die kein spezifisches technisches Training voraus setzten, Nähe zu den ZuschauerInnen geschaffen werden. Diese Anliegen spiegelten sich auch in den Aufführungsformaten wieder: Meist waren die Präsentationen Ausschnitte aus Tanzprozessen oder leicht bis stark strukturierte Improvisationen, welche an informellen Orten wie Kirchen oder in alten Speichern stattfanden. „Judson Church was political in that sense that they were looking at new ways to perceive performance and the relationship between performer and the spectator“ (Khambatta in Schmid 2011: 64). Diese politische Haltung manifestierte sich auch innerhalb der Gruppe als Enthierarchisierung zwischen PerformerInnen und ChoreografInnen, was die Möglichkeit zur Kreation im Kollektiv eröffnete. Im Jahre 1970 ging aus der Gruppe des Judson Church Dance Theatre das Kollektiv *The Grand Union* hervor, welches zwei Jahre später die Grundsteine der sogenannten Kontaktimprovisation legte.

Die beschriebenen ästhetischen Veränderungen etablierten sich in Deutschland und

Europa erst mit dem Aufkommen des sogenannten New Dance und der Entwicklung des Tanztheaters im Rahmen der Arbeit von Pina Bausch (1940-2009). Der New Dance ist eine Strömung, die in den siebziger Jahren in England zum ersten Mal benannt wurde und unterschiedliche Tanztechniken sowie Improvisation in sich vereint (Lampert 2007: 68-72; Kaltenbrunner 2009: 20ff; Novack 1990: 42-52; Schmid 2011: 62 ff).

### 3.2.3 Bewegungskultur und Zeitgeist

Nach diesem Überblick über die Strömungen des künstlerischen Tanzes vor und um die Zeit der Entstehung der Kontaktimprovisation werden nun entscheidende Bewegungspraktiken der damaligen Gesellschaft kurz dargestellt. Wie Novack beschreibt, haben diese ebenso wie die genannten VertreterInnen des Bühnentanzes entscheidende Einflüsse auf die Tanzform der Kontaktimprovisation ausgeübt (Novack 1990: 137). An erster Stelle soll hier der Gesellschaftstanz - social dance - genannt werden, welcher in den fünfziger, sechziger und siebziger Jahren in den USA extrem beliebt war. Viele Menschen tanzten Rock 'n'roll, später auch Twist oder Disco Dance. Diese Tanzformen zeichneten sich durch einen freien Bewegungsfluss und einem nach innen, auf die körperliche Erfahrung ausgerichteten Fokus aus. Leichtigkeit, Einfachheit und Gelöstheit der Bewegung waren wichtige Merkmale des Tanzgefühls (ebd.: 140). Mehr und mehr emanzipierte sich im Rock 'n'roll, die Praxis alleine zu tanzen und individuell die Bewegungen innerhalb eines bestimmten Repertoires zu improvisieren. Die Bindung an einen gegengeschlechtlichen Tanzpartner wurde zunehmend aufgelöst und die Tanzenden gaben sich einer persönlichen Erfahrung hin, die sie dennoch mit einem Raum voller anderer tanzender Menschen teilten (ebd.: 34 ff). Es entstand ein Selbstbild der Community als „independent yet communal, free, sensual, daring“ (ebd.: 38), welches auch die Selbstwahrnehmung der zukünftigen Contact Community prägen sollte.

Das Interesse an physischer Körperbewegung war allerdings nicht nur in den Kreisen des Bühnentanzes oder Gesellschaftstanzes zu finden, sondern fand in den sechziger Jahren auch Eingang in therapeutische Richtungen. Durch die Arbeiten von beispielsweise Moshe Feldenkreis, Frederick Alexander oder Irmgard Bartenieff



entstanden die sogenannten somatischen Bewegungsschulen. Viele PerformerInnen und LehrerInnen integrierten diese Ansätze in ihre Klassen und Bewegungspraktiken. Auch erfreuten sich Körpertrainings aus anderen Kulturen, wie Yoga, Aikido, Judo und Meditation immer größerer Beliebtheit und wurden von TänzerInnen praktiziert und in ihr Schaffen integriert. Die Tanzform der Kontaktimprovisation vereint diese unterschiedlichen Strömungen von gesellschaftlichem und künstlerischem Tanz, von Performance und Bodywork und verbindet sie zu einer einzigartigen Form auf unterschiedlichen Ebenen. Die soziale Organisation der Tanz- und Performancepraxis teilte die PerformerInnen und SchülerInnen anfänglich nicht in professionelle TänzerInnen und Laien auf. Jede/r, der wollte ging zu Jams (vgl. unten), um die Tanzform zu praktizieren und konnte sie aufführen oder unterrichten. Auch vereinte CI die Sensualität der Gesellschaftstänze mit der objektiven Haltung des Bühnentanzes zur Physikalität des Körpers. Die Qualitäten des freien Bewegungsflusses und des Fokus auf die innere Erfahrung, welche wichtige Charakteristika des Gesellschaftstanzes waren, sowie die somatischen Bewegungsschulen und Kampfkünste beeinflussten die Entwicklung der Kontaktimprovisation (ebd.: 51 f; Schmid 2011: 66ff).

### **3.3 Entstehung und Entwicklung der Kontaktimprovisation**

So kam es im Jahr 1972 zu der Geburtsstunde dessen, was im Nachhinein Kontaktimprovisation genannt werden sollte. Neben den beschriebenen Einflüssen, bilden die spezifische Tanzarbeit und die Bewegungsforschung von Steve Paxton die Grundlagen der Tanzform. Paxton wurde 1939 in Arizona geboren und ist dort aufgewachsen. Bevor er mit dem Tanzen begann, turnte er und praktizierte Leichtathletik sowie Kampfkünste. Zu Beginn der Sechziger kam er nach New York und tanzte ab 1961 in der Cunningham Tanzkompanie (Novack 1990 52f). Beeinflusst von Robert Ellis Dunns Kompositionsklassen - dieser arbeitete mit John Cage zusammen - begann Paxton schon bald nach einer eigenen Ästhetik und neuen Arbeitsweise zu suchen:

„When you´re a dancer, you can spend many hours a day dancing, working on your technique and following the aesthetic rules of whatever dances you're in, but there´s [...] still an incredible reservoir of activity, quite separate from the technical activities that one is involved in as a dancer. To look at that was

the aim. There was one other aim, which was to break down the hierarchy that seemed to arise between people when one was a choreographer and one was a dancer [...]“ (Paxton in Novack 1990: 54f).

Im Januar 1972 erhielt Paxton gemeinsam mit dem Grand Union Kollektiv den Auftrag für einen einmonatigen Lehraufenthalt am Oberlin College in Ohio. Im Rahmen dessen unterrichtete er morgens eine Klasse, in welcher die Erforschung des Small Dance im Mittelpunkt stand. Die Teilnehmenden arbeiteten dabei im Stehen und sollten die Ausgleichsbewegungen des Körpers im „stillen“ Stand - welcher allerdings niemals wirklich still ist - beobachten. Am Nachmittag bot Paxton eine Performanceklasse nur für Männer an, in welcher das andere Extrem zum Small Dance bearbeitet wurde. Auf Turnmatten erforschten sie die physischen Reaktionen, Reflexe und Bewegungsmöglichkeiten in Folge gegenseitigen Anspringens. Sie trainierten Rollen und Fallen. Als Abschlusspräsentation zeigten sie das Stück Magnesium, welches mit zehnminütigem Stehen begann, gefolgt von einer Phase von Gleichgewichtsverlust, durch den Raum Fallen, Rollen, Zusammenstoßen, Springen, Rutschen, um erneut mit ruhigem Stehen zu enden (Smith 2009: 32f). Diese mittlerweile legendäre Performance wird als der Beginn der Kontaktimprovisation betrachtet (Novack 1990: 61). Nancy Stark Smith war als 19-jährige Studentin Zuschauerin der Aufführung und sagte im Anschluss zu Paxton: „If you ever work like this with women, I'd love to know about it [...] Three months later I got a call. Come to New York in June“ (Smith 2003: 154). Paxton hatte eine Finanzierung bekommen und lud ca. 15 KollegInnen und Studierende - darunter Nancy Stark Smith, Daniel Lepkoff, Nita Little, Mary Fulkerson und andere zu einer zweiwöchigen Bewegungsforschung zu den Prinzipien von Magnesium in ein Loft in China Town ein (ebd.: 63 f):

„We kind of lived in the midst of whatever it was that was beginning to take effect, because we spent so much of the day rolling around and being disoriented and touching each other and giving weight... The fact that we weren't working towards anything, but just working, gave it a feeling of freedom to play with things“ (Smith in Novack 1990: 64).

So beschreibt Smith die Erfahrung, die Leben und Kunst auf spezifische Weise verband. In der zweiten Woche performte die Gruppe jeden Tag fünf Stunden in der John Weber Gallery im Zentrum von New York. Dies waren nach Magnesium die

ersten öffentlichen Aufführungen von Kontaktimprovisation. Sicherlich hätte es dabei bleiben können und Kontaktimprovisation wäre nun der Name einer einmaligen Performance und nicht eine Tanzbewegung, die heute über die ganze Welt verstreut von unterschiedlichsten Menschen praktiziert wird (Smith 2009: 35), doch:

„when we left New York, we carried a seed with us. A seed that, like certain cryptography codes, like the regeneration of life itself, needs two parts to activate it. And so, we went off to find more partners“ (Smith 2003: 156).

Aufgrund der Tatsache, dass Kontaktimprovisation immer einen oder mehrere PartnerInnen braucht, kehrten die Teilnehmenden des zwei Wochenresearchs an ihre Orte zurück und begannen Contact mit anderen zu teilen, um selbst weiter praktizieren und forschen zu können. So begann sich die Tanzform auszubreiten. Auch gründete Paxton gemeinsam mit Smith und anderen 1975 das Kollektiv ReUnion, mit welchem sie jährlich an der Westküste der USA tourten, Contact-Klassen unterrichteten und Performances zeigten. Dies beschleunigte die Verbreitung und Zahl der Contact-TänzerInnen stieg rasant an. Zu Beginn der achtziger Jahre gründeten sich auch andere Contact-Kompanien in den USA und Kanada und die unterschiedlichsten LehrerInnen und PerformerInnen trugen im Laufe der Zeit zur Weiterentwicklung und Verbreitung der Form bei. Ab 1975 gab es den Contact Newsletter (vgl. 3.1.1) als Kommunikationsplattform, ansonsten existierte allerdings kein offizielles Lehrwerk mit festgeschriebenen Inhalten und Methoden. So flossen die unterschiedlichsten Bewegungsschulen in die Tanzform mit ein und durch die Praxis des Unterrichten entwickelten sich über die Jahre eine Vielzahl von Übungen, Vokabular und Prinzipien, die sehr personenbezogen weitergegeben wurden. Smith betont diesbezüglich die Wichtigkeit:

„[...] Möglichkeiten zu finden, dieses Material einerseits aufzunehmen und zu integrieren und andererseits im Improvisieren zu bleiben, denn Improvisation ist ein wesentlicher Bestandteil der Arbeit“ (Smith 2009: 39).

Was sich als völlig neues Element im Gegensatz zum künstlerischen Bühnentanz entwickelte waren die Jams: Als Contactjams werden die Zusammenkünfte von Menschen bezeichnet, die in einem dafür zur Verfügung stehenden Raum Kontaktimprovisation praktizieren. In den Kampfkünsten finden sich mit

beispielsweise der Roda im Capoeira ähnliche Elemente der gemeinsamen informellen Praxis, ebenso wie im Gesellschaftstanz (vgl. 3.2.3) Zunächst dauerten Jams einige Stunden und fanden in einem Studio statt, bald dehnten sie sich aber auf Wochenend- oder Wochenformate aus und wurden oft an Orten in der Natur durchgeführt (Smith 2009: 35-40). Heute gibt es auf allen Kontinenten, schwerpunktmäßig in Nordamerika und Europa, Jams, Festivals, regelmäßige Contact-Klassen und Workshops. Kontaktimprovisation wird von Menschen aller Altersstufen und mit sehr unterschiedlichen privaten sowie beruflichen Hintergründen praktiziert. So deckt die Praxis dieser Tanzform einerseits viele soziale Aspekte ab und kann somit zu Recht in ihren Strukturen und Organisationsformen mit anderen Gesellschaftstänzen verglichen werden. Andererseits sind Contact-Prinzipien und die spezifische Improvisationsform mittlerweile Standard in vielen professionellen Tanzausbildungen, womit Contact ebenfalls Teil des zeitgenössischen Tanzes ist (Lampert 2010: 212). Somit ist die Tanzform der Kontaktimprovisation in beiden Kategorien zu verorten oder eben in keiner wirklich:

„Contact improvisation has constituted a social experiment, an attempt to place dance in a liminal social context which fitted neither the category of theater dance nor the category of social dance (Novack 1990: 16).

### **3.4 Nancy Stark Smith und das Improvisationsmodell des Underscore**

#### 3.4.1 Nancy Stark Smith

Neben Steve Paxton ist Nancy Stark Smith die Frau, welche am stärksten zur Entwicklung, Verbreitung, Professionalisierung und Verschriftlichung der Tanzform Kontaktimprovisation beigetragen hat (Schmid 2011: 70; Buckwalter 2010: 181; Gere 2003: 153). Smith trainierte in ihrer Jugend zunächst Gymnastik und Leichtathletik und studierte zu Beginn der siebziger Jahre Tanz und Kreatives Schreiben am Oberlin College, Ohio (vgl. 3.2.3). Ihre künstlerische Arbeit wurde stark vom Judson Church Dance Theatre und vom Kollektiv Grand Union beeinflusst. Sie tanzte in den ersten Aufführungen von Kontaktimprovisation in New York und arbeitete über Jahre intensiv mit Paxton zusammen. Durch ihre Veröffentlichungen und ihre Arbeit als Herausgeberin der Zeitschrift Contact Quarterly gibt sie regelmäßig auf sehr per-

sönliche Weise Einblick in ihre Arbeit und leistet mit dieser Kommunikationsplattform einen großen Beitrag zum Austausch innerhalb der Contact Community. Außerdem ist sie berühmt für ihre Tanzhyroglyphen, welche in Form von kleinen Bildern Bewegung in ihrer Energie und ihrem Ausdruck festhalten.

Heute unterrichtet und performt sie häufig mit dem Musiker und Komponisten Mike Vargas zusammen. 2008 veröffentlichte sie ihr Buch „Caught Falling“, welches neben vielen Gedanken zu CI, die Entwicklung und Beschreibung des Underscore enthält (Buckwalter 2010: 181f; Gere 2003: 153; De Spain 2014 30ff).

### 3.4.2 Entstehung und Entwicklung des Underscore

In gleichnamigen Buch beschreibt Smith, wie sie sich in den Jahren vor 1990 in einer Schaffenskrise befand. Damals unterrichtete sie Kontaktimprovisation seit über 15 Jahren und hatte eine Menge an Lehrmaterial entwickelt und konzipiert: Übungen, Prinzipien, Bezeichnungen, Konzepte.

„[...] [I] had begun to feel hugely claustrophobic in having to follow my own syllabus. Where was the constant sense of discovery, the invention of materials and methods of the early years [...]“ (Schmid 2008: 90).

Sie beschloss in ihrem eigenen Unterricht mehr Raum für offene, strukturlose Phasen zu geben, welche verbal angeleitet waren und die Aufmerksamkeit der Teilnehmenden auf spezifische Aspekte lenkten. So ergaben sich Phasen von „silent depths and lively heights with less and less organized, structured activity [...] (ebd.: 90). Smith realisierte, dass ihr Unterricht dadurch aus langen Phasen von viel Raum und einigen wenigen fokussierten Aktivitäten in wahlloser Reihenfolge zu bestehen begann. Im Jahr 1990 bemerkte sie nach Gesprächen mit Teilnehmenden ihrer Workshops, dass diese Phasen einer konsistenten inneren Ordnung, einem Score folgten. Die Beschaffenheit dieses Score beschäftigte Smith in den folgenden Jahren und sie forschte mit SchülerInnen und KollegInnen daran weiter. So wurden prägnante Phasen und Körperzustände sowie unterschiedliche Formen des Aufmerksamkeitsfokus identifiziert und benannt. Die einzelnen Phasen versah sie zudem mit graphischen Symbolen, welche die jeweilige Energie und Beschaffenheit ohne Worte ausdrücken. So entwickelte sich über die Zeit das, was heute als Underscore bekannt ist und praktiziert wird. Der Name kam erst nach weiteren zehn Jahren hinzu:

„I searched for a name for many years but nothing felt right. Until finally I heard myself tell the story of its beginning and heard myself say that there was an „underscore“ functioning all the time.“ Voilà! I tried it out for a while and it stuck“ (ebd.: 90).

Bis heute befindet sich der Underscore in einem Prozess stetiger Weiterentwicklung und Erneuerung. Wodurch er sich im Detail auszeichnet, wird im folgenden beschrieben (ebd.: 90).

### 3.4.3 Struktur und Phasen des Underscore

„Vehicle for incorporating CI into a broader area of improvisational practice, for developing greater ease dancing in spherical space, alone and with others, and for integrating kinesthetic and compositional concerns while improvising (ebd.: 90).

Die Struktur des Underscore gibt somit einen Rahmen vor, der es den Tanzenden ermöglicht über einen bestimmten Zeitraum in verschiedenen Phasen ihre Aufmerksamkeit auf unterschiedliche Aspekte ihres Tanzes zu lenken und dabei mit Elementen der Kontaktimprovisation sowie der Bewegungsimprovisation im weiteren Sinn zu experimentieren. Die Bewusstheit in der Fokussierung trägt dazu bei als TänzerIn in einen spezifischen körperlichen sowie geistigen Zustand zu kommen, welcher für Improvisation sowie Interaktion Bedingung ist. Hierbei beschreibt der Score, was inhärent die Tendenz hat zu geschehen ebenso wie er Möglichkeiten aufzeigt, die den TänzerInnen als Leitfaden für das was geschehen kann, dienen können. Wie er die zeitliche und dramaturgische Entwicklung des Tanzgeschehens vom Moment des Ankommen im Raum, über das körperliche Warm Up, das Tanzen in Interaktion bis zum Cool Down und der Reflexions- und Erntephase („harvesting“) erfasst, ist der Underscore somit deskriptiv und präskriptiv zugleich. Innerhalb dieses großen Bogens gibt es Phasen und Unterphasen, welche jeweils durch spezifische Benennung und einem ihnen zugeordnetem Piktogramm gekennzeichnet sind. Smith beginnt den Underscore stets mit einer verbalen Einführung, in der sie die Piktogramme zeichnet, einzeln erklärt und anschließend zur Orientierung an die Wand hängt (vgl. Abb.1). Obwohl die Phasen generell einer Reihenfolge folgen, gibt es stets die Möglichkeit eine auszulassen, zu wiederholen

oder zu einer früheren zurück zu kehren. Jede/r TänzerIn entwickelt somit seinen/ihren eigenen Pfad durch den Verlauf des Underscore in Interaktion, aber nicht in Abhängigkeit mit der Gruppe. Die gesamte Praxis des Underscore dauert normalerweise drei bis vier Stunden, wurde aber auch schon auf 30 Minuten verkürzt oder auf einen gesamten Tag ausgeweitet. In der Contact Community wird dieses Format oft genutzt, um Jams zu fokussieren (Buckwalter 2010: 67f; Smith 2008: 90ff). Eine besondere Ausgabe des Underscore gibt es einmal im Jahr, um die Sommersonnwende, wenn von mehreren Gruppen über den gesamten Globus verteilt das Format zeitgleich in Kombination mit dem Small Dance praktiziert wird: Der sogenannte Global Underscore (Buckwalter 2010: 80f).

In folgenden Abbildungen kann sich ein Überblick über die einzelnen Phasen verschafft werden, die hier in ihren Funktionen detailliert beschrieben werden:

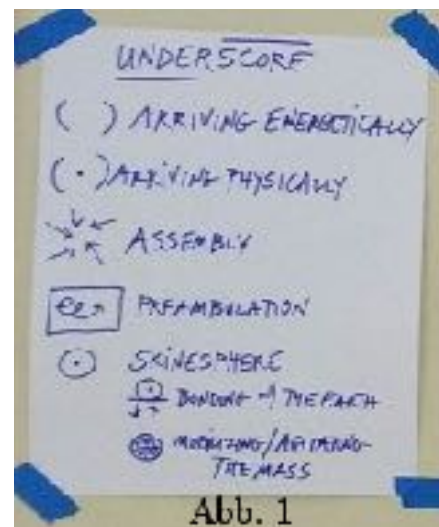
*Arriving energetically:* Jeder Underscore beginnt damit, den eigenen Fokus, die eigene Aufmerksamkeit auf die Gegenwart im Raum und die gegenwärtige Situation zu lenken, um ganz im Jetzt des Augenblickes anzukommen.

*Arriving physically:* Im zweiten Schritt wird die Aufmerksamkeit auf die physische Selbstwahrnehmung gelenkt. Welche körperlichen Empfindungen sind innerhalb des eigenen Körpers präsent und wahrnehmbar? Der eigene

Atem, Dehnungen, Bewegungen in den Gelenken... können in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken. In dieser Phase soll die Präsenz im eigenen Körper hergestellt werden.

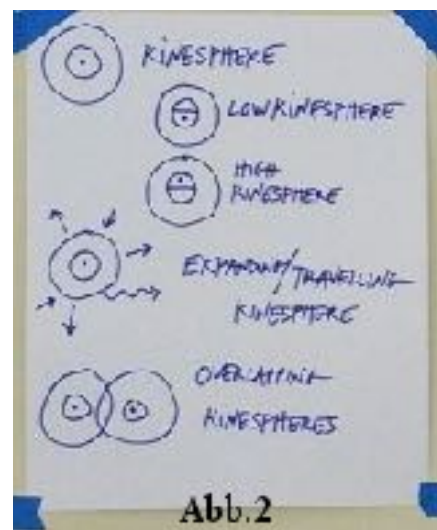
*Pow-wow:* Es folgt eine kleine Versammlung - meist im Kreis -, bei welcher die TänzerInnen mit der Gruppe in Kontakt kommen, sich kurz vorstellen und evtl. physische Einschränkungen oder persönliche Intentionen für die Praxis mitteilen.

*Preambulation:* Anschließend beginnt die Gruppe die Bewegungspraxis mit Variationen von Laufen, Rennen oder Gehen durch den Raum und nimmt sich Zeit, um diesen, die anderen sowie die Umgebung außerhalb des Raumes wahrzunehmen.



*Skinesphere:* Von außen findet die Aufmerksamkeit nun wieder ihren Weg nach innen und richtet sich auf die Bewegungen inner- und unterhalb unserer Haut. Es gilt wahrzunehmen, wie die eigene Körpermasse sich mit der Schwerkraft und dem Boden verbindet, an diesen abgegeben werden kann, ebenso wie sie sich aus der Unterstützungsfläche heraus aufrichtet. Auch durch shaking (schütteln) von verschiedenen Körperbereichen im Kontakt mit dem Boden, kann die Aufmerksamkeit für die sogenannte „Skinesphere“ erhöht werden.

*Kinesphere:* Nachdem die Bewegungen innerhalb des Körpers erforscht wurden, beginnt sich die Aufmerksamkeit, die Energie, die Neugierde auszuweiten und den Raum um den eigenen Körper herum - nach Rudolf von Laban Kinesphäre genannt - zu bearbeiten. Dabei kann die Kinesphäre nochmals in eine untere und eine obere eingeteilt werden. Bei ersterer befindet sich der eigene Schwerpunkt nah am Boden und ihr Erforschen bereitet auf späteres sicheres Fallen und Landen vor.



Die obere Kinesphäre enthält Bewegungen in der Vertikale und die Möglichkeit in Verbindungen mit dem Vorangegangenen an Übergängen von oben nach unten zu arbeiten und so mehr Distanz und Raum in den eigenen Bewegungen zu schaffen.

*Expanding/Traveling Kinesphere:* Reicht die Aufmerksamkeit über die eigene Kinesphäre hinaus, wird diese entweder ausgedehnt und erhält somit mehr Raum oder beginnt sich durch den Raum fort zu bewegen.

*Overlapping Kinespheres:* Dabei kommt es zu den ersten Begegnungen mit anderen Tanzenden. Die sich durch den Raum bewegenden Kinesphären beginnen sich zu überschneiden und gegenseitig zu durchkreuzen. Eine neue Energie entsteht im Raum und die kurzen Begegnungen bereiten bereits auf später längere, gemeinsame Tänze vor.

*Grazing:* Die Phase des *grazing* beginnt. Ohne das eigene Solo zu verlieren erlauben sich die Tanzenden kurze Verbindungen auf der Wahrnehmungs- oder der physischen



Ebenen einzugehen, die in den folgenden Phasen vertieft werden können. Hierfür beschreibt Smith unter dem Begriff der *connections* eine Vielzahl von Möglichkeiten, wie sich diese Begegnungen gestalten können:

*Touch*: Es gilt verschiedene Arten physischen Kontaktes zwischen zwei Tanzenden oder einem Tanzenden und einem Objekt zu erforschen.

*Attraction* ist eine Verbindung in Form von Anziehung jemanden oder etwas gegenüber. Diese Anziehung kann beispielsweise von einer spezifischen Bewegungsqualität, der Musik oder einem bestimmten Ort im Raum ausgehen, der die Tanzenden dazu bringt sich darauf zu bewegen.

*Repulsion*: Das Gegenteil geschieht und die eigene Energie entfernt den/die TänzerIn von jemanden oder etwas. Dieser momentane Impuls

kann nur einen Augenblick andauern und sich sofort wieder ändern. Ebenso wie jede/r Tanzende stets die Möglichkeit hat ihren Impulsen zu folgen oder ihnen zu widerstehen.

*Coincidence* wird genannt, wenn gleiches zur gleichen Zeit geschieht und dadurch unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Dies können gleiche Bewegungen sein, gleiche Geräusche, gleiche Farben und anderes. Auch kann ähnliches mehrmals am gleichen Ort aber zu unterschiedlichen Momenten innerhalb des Underscores stattfinden.

*Intersection*, *confluence* und *divergence* sind drei Varianten wie sich zwei Tanzwege - im wörtlichen, räumlichen Sinn - oder im übertragenen bezogen auf Bewegungsqualität, Tempo, Inhalte, ect. treffen können: Sie schneiden sich für einen einzigen Augenblick, sie nähern sich von der Unterschiedlichkeit zur Synchronisierung hin oder sie kommen aus etwas gemeinsamen und spalten sich auf.

*Contrast*: Kontraste in jeder Hinsicht können wahrgenommen werden ohne Notwendigkeit an der eigenen Bewegungsqualität etwas zu verändern.



Abb. 3

*Influence* findet statt, wenn die Wahrnehmung eines Phänomens sich Bahn in die eigene Bewegung bricht. Dies kann willentlich geschehen, aber auch gelenkt oder erst im Nachhinein bemerkt werden.

*Empathy/Resonance* ähnelt als Kontaktform der *attraction*, unterscheidet sich aber darin, dass sie sich nicht unbedingt in einer räumlichen Annäherung realisieren muss.

*Collision* bezeichnet das kraftvolle Aufeinandertreffen von zwei Körpern im physischen Kontakt. Trotz der Kraft kann die Bewegung weich sein und absichtlich oder unabsichtlich in den Aufprall geführt werden.

*Tangent* bezeichnet einen einzelnen Moment des „in den Kontakt und auch schon wieder heraus Gehens“.

Nachdem diese Phase des *grazing* und somit des Erforschen der hier beschriebenen Kontaktformen eine Weile angedauert hat, kommt es zu längeren tieferen Verbindungen im Tanz, welche eine natürliche Entwicklung (*development*) beinhalten.

*Resolution/end/disengagement*: Das Ende eines Tanzes kann auf sehr unterschiedliche Weisen stattfinden. Es kann absichtlich von einer der beiden PartnerInnen herbeigeführt werden oder langsam auseinander driften, der Tanz kann plötzlich unterbrochen werden oder in gemeinsamen Einverständnis beendet werden.

*Recirculation through score*: Nach einem Tanz mit Begegnung, Entwicklung und Ende kehren die Tanzenden wieder in den offenen Score zurück und können ihre Aufmerksamkeit auf die unterschiedlichen beschriebenen Aspekte lenken und dadurch ihren Tanz gestalten.

*Observing and reentering*: Dabei besteht auch die Möglichkeit die eigene Bewegungsaktivität zu pausieren und in eine Beobachtungshaltung zu wechseln. Hierfür können verschiedene Aspekte in den Fokus der Aufmerksamkeit gerückt werden: Es kann wahrgenommen werden, wie sich die Bewegung im Raum im Ganzen organ-



isiert (*as phenomena*) von Chaos, über Übereinkünfte, Entwicklungen, Veränderungen, zu Ende gehen, ect.. Es können die verschiedenen Phasen des Underscore beobachtet werden oder die Jam kann unter kompositorischen Elementen wie Form, Farbe, Bewegungsqualität betrachtet werden.

*Final resolution of the room:* Je nach zeitlicher Absprache wird früher oder später der Punkt erreicht, an welchem das Ende mit fünf Minuten Antizipation angesagt wird. Nun kann jeder/e seinen aktuellen Tanz in den nächsten Minuten zu einem Abschluss bringen, bis ein gemeinsames Ende im Raum erreicht ist.

*Disengagement from the whole pattern:* Nachdem dieses gefunden wurde, findet jeder/e individuell seinen Weg aus der Schlussposition in die nächste Phase.

*Reflection/harvest:* Es bleibt noch Zeit für körperliches „warm down“ sowie für Reflexion der eigenen Erfahrungen. Es kann sich weiter bewegt, geschrieben, gedacht oder gezeichnet werden.

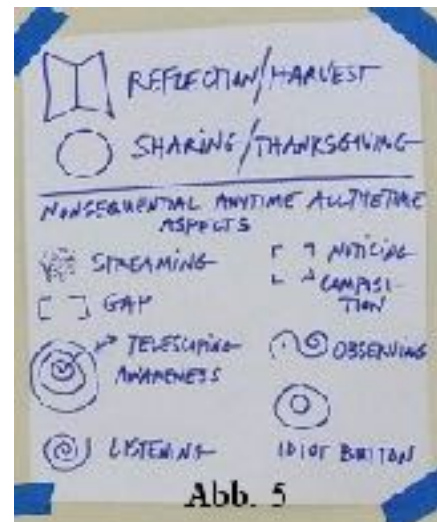
*Sharing/thanksgiving:* Um die Praxis abzuschließen kommt nochmals die gesamte Gruppe zusammen. Es besteht die Möglichkeit Erfahrungen und Beobachtungen zu teilen oder Fragen in die Runde zu stellen.

Auch wenn die bisher beschriebenen Phasen des Underscore nicht in einer festen Reihenfolge

stattfinden müssen, folgen sie doch einer gewissen zeitlichen Struktur. Zusätzlich dazu benennt Smith einige Aspekte, die von jeder zeitlichen Folge ausgenommen sind:

*Streaming:* Die eigene Aufmerksamkeit kann jederzeit auf den eigenen Energiefluss gerichtet werden. Eine Form, um damit in Kontakt zu kommen, ist sich mit dem eigenen Atem zu verbinden. Das *streaming* kann helfen um innere richtende Stimmen abzuschalten und die Wahrnehmung wieder für die eigene innere und äußere Umgebung frei zu machen.

*Gap* ist ein Moment der Abwesenheit. Der/die Tanzende verliert sich zwischen dem Geschehen und gerät in eine Unsicherheit über ihr eigenes Tun. Diese Momente



können als bedrückend, aber auch als Chance zur Erforschung des Unbekannten erlebt werden.

*Telescoping awareness:* Die eigene Aufmerksamkeit kann wie ein Zoomgerät verstanden werden. So kann sie auf eine winzige körpereigene Empfindung gerichtet werden oder das gesamte Raumgeschehen in den Blick nehmen. Mit unterschiedlichen Fokussen zu spielen, eröffnet die Möglichkeit sich zu erden indem der Fokus beispielsweise nach innen gerichtet wird oder kompositorische Elemente in den Blick zu nehmen, indem der Fokus beispielsweise nach außen gerichtet wird.

*Idiot button:* Ein imaginiertes rotes Notknopf, welches allzeit bereitsteht, um gedrückt zu werden und somit alles gegenwärtige zu vereinfachen. Er ist eine Möglichkeit, um wieder in die simple Gegenwart zu kommen, bevor der/die TänzerIn gänzlich aus der Improvisation aussteigen müsste.

*Listening* ist eine Möglichkeit die Aufmerksamkeit auf die akustische Ebene zu lenken und Geräusche und Töne der Umgebung wahrzunehmen und zu sich selbst und den eigenen Bewegungen in Beziehung setzen (Smith 2008: 91-98).

#### **4. Eine Betrachtung des Underscore nach der Phänomenologie der Aufmerksamkeit von Bernhard Waldenfels**

In diesem abschließenden Kapitel wird nun die phänomenologische Betrachtungsweise der Aufmerksamkeit nach B. Waldenfels auf das Improvisationsmodell des Underscore nach Nancy Stark Smith angewendet. Wie oben ausgeführt kann Bewegungsimprovisation als Praxis der Aufmerksamkeit bezeichnet werden (vgl. 2.2.3). Doch wie verhalten sich die von Waldenfels benannten und beschriebenen Funktionsweisen des Aufmerksamkeitsgeschehen nun im konkreten Kontext des Underscore?

Die Aufmerksamkeit wie sie Waldenfels versteht ist ein Geschehen, welches im augenblicklichen Moment unserer Erfahrung situiert ist. Es geht um die Gegenwart, um die Erfahrung im Hier und Jetzt mit der eigenen Aufmerksamkeit und in Folge dessen mit der eigenen Wahrnehmung und den Sinnen. Diese Fähigkeit die Aufmerksamkeit im Momentanen zu verankern und sie in der Gegenwart gezielt auf etwas zu richten oder unwillkürlich auf etwas aufzumerken, bildet die Grundlage für

jede Bewegungsimprovisation und somit auch für die Praxis des Underscore. Die beiden Eingangsphasen des Scores - *arriving energetically* und *arriving physically* - geben ausschließlich hierfür Raum. Die eigene Aufmerksamkeit soll auf die aktuelle Umgebung und die Gegenwart sowie die momentanen Empfindungen gerichtet werden, um dadurch körperlich und geistig im Jetzt anzukommen.

Alle Phasen, die Smith in ihrem Modell beschreibt - einschließlich der beiden gerade genannten - geben einen Rahmen, einen möglichen Fokus für die Aufmerksamkeit vor. Sie fungieren somit als Begrenzung innerhalb der Unendlichkeit an Möglichkeiten für ein Widerfahrnis, welches die Aufmerksamkeit erregen könnte. Sie beschreiben einerseits spezifische Bewegungssettings - wie beispielsweise die eigene Kinesphäre erforschen, mit der eigenen Schwerkraft experimentieren oder sich im Raum fortbewegen - andererseits mögliche Interaktionsformen - wie Berührung, Zusammenprall, Beeinflussung, Kontrast, u.a.. Folgen die Improvisierenden mit ihrer Aufmerksamkeit einer Bewegungsexploration innerhalb bestimmter Vorgaben und Grenzen, gelingt es oft leichter vollkommen im Moment zu bleiben und die Improvisation in mehr Tiefe innerhalb eines bestimmten Kontextes zu führen:

„[...] such constraints allow you to be more aware of what is happening in the moment and, therefore, to more easily see the possibilities for play within that context“ (de Spain 2014: 37).

So kann der Prozess von Widerfahrnis und Response Raum einnehmen und es bleibt Zeit für die Improvisierenden die Verwandlung von aufmerken in bemerken mitzuvollziehen. Je begrenzter der Rahmen ist, desto mehr können die Tanzenden bemerken, wie sie bemerken und mit ihrer leibhaftigen Aufmerksamkeit sich auf das Aufgefallene einlassen. Diese Momente der Verwandlung sind Augenblicke der Schweben, der körperlichen und geistigen Präsenz. Laut Waldenfels „hält die Welt hier für einen kaum merklichen Augenblick den Atem an; denn ich könnte ja auch achtlos vorbeischaun [...] das Erfahrungsangebot bliebe dann zurück“ (vgl.1.2.1). Smith betont in ihrer Beschreibung des Underscore, dass jede/r TänzerIn stets die Freiheit hat, wahrgenommene Impulse zu verfolgen oder ihnen zu widerstehen: „One can choose to go with or resist any impulse“ (Smith 2008: 93).

Widerfahrnis und Response, die zunächst voneinander getrennt sind (vgl. 1.2.1) lassen neue Erfahrungen entstehen und erlebbar werden. Die radikale Selbstüberraschung, die Waldenfels dem Aufmerksamkeitsgeschehen zuschreibt, ist somit durch selbiges auch der Bewegungsimprovisation inhärent. Ist eine Tänzerin dabei den Kontakt des eigenen Körpers zum Boden zu erforschen oder experimentiert mit ihrem Gewicht und einem Partner, gestalten sich die möglichen Widerfahrnisse jeweils neu und überraschend, auch wenn diese Exploration schon vielfach ausgeführt wurde. Welche Körperoberfläche erregt ihre Aufmerksamkeit? Entsteht ein neuer überraschender Fall? Werden plötzlich die Knochen oder Faszien in der Wahrnehmung präsent? Bleiben die Tanzenden in einem flüchtigen Blickkontakt hängen? Wenn die Aufmerksamkeit auf das gerichtet ist, was gerade geschieht, entstehen immer neue und neue Erfahrungen, welche die Lebendigkeit der Improvisation ausmachen.

Die von Smith formulierten Bewegungssettings und Interaktionsformen sind Container für die Aufmerksamkeit, in welche sich die Improvisierenden willentlich begeben können, um spezifisches Material in einer bestimmten Phase zu erforschen. Das heißt, sie können sich dafür entscheiden in einer Phase länger oder kürzer, intensiver oder oberflächlicher mit dem gewählten Fokus zu arbeiten. Wie jedoch in 3.4.3 beschrieben ist der Underscore sowohl deskriptiv als auch präskriptiv. So beschäftigt sich eine Tänzerin beispielsweise gerade mit ihrer eigenen *skinesphere*, nimmt aber plötzlich eine Berührung an ihrem Fuß wahr oder bemerkt eine Koinzidenz von zwei Tanzenden im Raum, die gleichzeitig an unterschiedlichen Orten zu Boden fallen. Wie Waldenfels schreibt, kann man der Aufmerksamkeit ebenso wenig entrinnen wie der Kommunikation. Smith formuliert dieses Prinzip des nicht entkommen Könnens bezogen auf den Underscore folgendermaßen:

„From the moment you enter the room until we finish the sharing, you´re in the score no matter what you do. You´re never „out“. Everything is part of the composition of the scope until we close - even going to the toilet“ (Smith 2008: 97).

Das heißt, auch wenn die Aufmerksamkeit der Tänzerin auf ihre eigene Exploration gerichtet war oder sie sich gerade aus dem Gesamtgeschehen zurück gezogen hatte,

bleiben Ereignisse der Umgebung nicht unbemerkt. Die Fähigkeit diese parallel wahrzunehmen und zu bemerken, ihnen zu folgen oder nicht zu folgen, macht letztendlich den Zauber einer Improvisation aus. Besteht die Response der Tänzerin nun darin, sich auf einen der neuen Impulse einzulassen, kommt das Merkmal der Selektion und Reliefbildung innerhalb des Aufmerksamkeitsgeschehen zum Tragen. „Sich einer Sache zuwenden, bedeutet zugleich sich von einer anderen abwenden“ beschreibt Waldenfels diesen Prozess. Es bildet sich durch unsere Aufmerksamkeit ein Relief, in welchem „manches hervor und anderes zurück tritt“(vgl. 1.2.2). So kann bei dem beschriebenen Beispiel nun die Eigenwahrnehmung der Haut in den Hintergrund rücken und der Kontakt mit einer anderen Person in den Vordergrund. Das wiederum führt dazu, dass sich die beiden Kinesphären beim Tanzen überlappen und dies in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt. Es kann sein, dass weitere Körperteile beginnen einander zu berühren und ein/e PartnerIn anfängt Gewicht abzugeben. Dies bildet dann wiederum ein neues Widerfahrnis, auf welches eine Response des/der Anderen folgt.

Wie Waldenfels unter dem Begriff der verkörperten Aufmerksamkeit beschreibt, sind die Wechselwirkungen von Widerfahrnis und Response trotz der neuen Erfahrungen, die sie generieren, auch immer von spezifischen Gewohnheiten oder Neigungen geprägt, welche „[...] eine differenzierte Aufmerksamkeitsbereitschaft erzeugen“ (vgl. 1.2.2). Um einer Überforderung vorzubeugen, sind in unseren Körpern bereits bestimmte Strukturen, Techniken und Praktiken verankert, welche eine gewisse Automatisierung in den Reaktionsweisen beinhalten können. Von Waldenfels als sekundäre Aufmerksamkeit bezeichnet stellt er diese der primären Aufmerksamkeit gegenüber. Die primäre Aufmerksamkeit bezieht sich auf Widerfahrnisse, die uns in ihrer Neuheit fremd sind und in Erstaunen oder Entsetzen versetzen. Wie unter 2.2.2 bereits ausführlich diskutiert wurde, ist eben dieses Wechselspiel zwischen Bekanntem und Unbekanntem ein wesentlicher Aspekt, der die Improvisation ausmacht. Der Underscore gibt hierbei einen Rahmen von, den Tanzenden bekannten, Phasen und Möglichkeiten vor. So ist der zeitliche Verlauf durch die festgelegten Phase zu Beginn und am Ende mit ihren vorgegebenen Inhalten strukturiert. Auch wenn die Phasen nach dem *grazing* frei kombiniert und gestaltet werden kön-

nen, ist den TänzernInnen doch eine Richtung, ein kreisförmiger Verlauf bekannt. Ebenso ist das Improvisationsmaterial beschränkt und somit in gewisser Weise bekannt. Smith schreibt dazu:

„For my interests, and for the coherence of the practice, I think it is useful to focus the Underscore on movement Improvisation and not venture too far into text and theatricality. If there is a musician improvising with sehe score, I prefer to let him or her make the music“ (Smith 2008: 97).

Somit schafft der Underscore einerseits eine in bestimmter Hinsicht bekannte Situation, welche eher die sekundäre Aufmerksamkeit anspricht, andererseits lässt die Struktur gleichzeitig viel Raum, um die Tanzenden in Erstaunen und Verwunderung zu versetzen, sich selbst und die anderen zu überraschen, wodurch die primäre Aufmerksamkeit zum Tragen kommt. Es ist noch genug Platz für „Fragen und Zweifel, Zögern und Zaudern“ wie Waldenfels es beschreibt (vgl. 1.2.2).

„Balancing your noticing/perceiving and your action is an important part of the discipline of improvisation. Thinking too much or being hyperaware may cut off a sense of spontaneity and flow and instinct, whereas being impulsive or lost in sensation can reduce awareness and thus limit the levels of play that you can track and participate in“ (Smith 2009: 98).

Smith gibt in diesem Kommentar zum Underscore den Anstoß in der Improvisation einen Ausgleich zwischen Wahrnehmen und Agieren, zwischen Nachdenken und impulsiven Handeln zu suchen. Wer sich dem erstgenannten zu stark hingibt, verliert leicht an Spontanität, wer überwiegend im Agieren bleibt, an Aufmerksamkeit und Bewusstheit für das gesamte Improvisationsgeschehen, was wiederum die eigenen Aktions- und Reaktionsmöglichkeiten einschränkt. In der Realität werden die TänzerInnen immer zwischen diesen beiden Polen hin und her schwingen, da diese Polarisierung im Kern der Aufmerksamkeit steckt und somit auch in der Improvisation. Als „oszillieren zwischen Zerstreuung und Sammlung“ beschreibt es Waldenfels (vgl. 1.2.2). Gewinnt einer der Pole die Oberhand, kann der Prozess zwischen Widerfahrnis und Response nicht mehr frei fließen und die Handlungen erstarren durch zu viel Konzentration oder die TänzerInnen sind durch zu viel Zerstreuung in ihrer Handlungsfähigkeit gelähmt. Der Aufmerksamkeitsprozess ist blockiert. Eine Blockade kann auch durch ein unerwartetes schockierendes Ereignis eintreten oder durch



ein Widerfahrnis, welches die TänzerInnen vollkommen in ihren Bann schlägt. In der Praxis des Underscore kann ein Schock beispielsweise dadurch provoziert werden, dass die Berührung im Tanz für eine/n der PartnerInnen zu viel sexuelle Energie enthält und diese/r dadurch seine Aufmerksamkeit nicht mehr auf die Interaktion in der Gegenwart fokussieren kann. Auch ein plötzlich auftretender Schmerz oder unerwartet viel Gewicht im Kontakt, können die Aufmerksamkeit blockieren. Je häufiger die TänzerInnen jedoch den Underscore praktizieren, desto weniger ist die Wahrscheinlichkeit, dass es zu einer Blockade der Aufmerksamkeit durch Schock kommt. Im Grunde genommen kann schließlich jedes Widerfahrnis als Teil des Tanzes und der Improvisation wahrgenommen und somit eine entsprechende Antwort in der Bewegung darauf gefunden werden. AnfängerInnen sind mit zu viel Gewicht oder mit sexueller Energie schnell überfordert, geübte ImprovisateurInnen wissen wie sie zu viel Gewicht an die Schwerkraft und den Boden abgeben können und spielen mit unterschiedlichen Energien im Tanz oder können von einem „Nein“ Gebrauch machen ohne dabei aus dem Konzept zu kommen. Smith schreibt zum Thema Blockade in ihren Kommentaren zum Underscore, welches sie mit momentaner Abwesenheit aus der Präsenz in der Improvisation in Verbindung bringt:

„Gaps are moments in the improvisation where you experience a temporary absence of reference, a feeling of being between forms and not sure what’s happening or what to do“ (ebd.: 96).

Für den Umgang mit solchen *gaps*, schlägt sie das *streaming* (vgl. 3.4.3) vor, um die Aufmerksamkeit wieder auf die momentane Gegenwart zu lenken und zu Referenzpunkten für die eigene Improvisation zurückkehren zu können. Doch auch die Aktivierung der sekundären Aufmerksamkeit, kann hier zum Tragen kommen. Häufig reagieren TänzerInnen auf ein *gap* mit einer Tendenz zur Sicherheit und beginnen ein gewohntes Bewegungsmuster abzuspielen. „You might choose to do something familiar and fill the gap in that way“ (ebd.: 96). Auch der *idiot button* (vgl. 3.4.3) ist eine Strategie, den Smith bei Überforderung oder Blockade vorschlägt.

Ist eine TänzerIn jedoch durch völlige Faszination handlungsunfähig, bleibt eine Response in Bewegung aus, was durchaus einen großen Einfluss auf die Improvisation hat. Allerdings bleibt der/die Tanzende trotzdem präsent, eben innerhalb eines sehr

kleinen Ausschnittes des Gesamtgeschehens. In dem Prinzip *telescoping awareness* fordert Smith die Improvisierenden dazu auf, bewusst zwischen den Möglichkeiten der Aufmerksamkeitsfokussierung auf ein winziges Detail oder auf das kompositorische Gesamtgeschehen zu wechseln.

## **Schluss**

An Hand psychologischer und philosophischer Perspektiven wurde der Begriff der Aufmerksamkeit umrissen und definiert und mittels zwei konkreter Beispiele aus der Bewegungspraxis im Zusammenhang von Tanz und Bewegung beleuchtet. Der Selektionsaspekt, welcher in den psychologischen Modellen eine tragende Rolle innerhalb des Aufmerksamkeitsgeschehens einnimmt, wird von Waldenfels auf differenziertere Weise als „Relief“ in seine phänomenologische Betrachtungen integriert. Beide Ansätze jedoch sehen die Aufmerksamkeit im Zusammenhang mit der Wahrnehmung, welche wiederum für die praktische Arbeit in Bewegung eine entscheidende Rolle spielt. Waldenfels beschreibt vor allem die Möglichkeit durch die Aufmerksamkeit neue Erfahrungen im Wechselspiel zwischen Widerfahrnis und Response zu kreieren als Kern des Phänomens.

Die Begriffe Bewegung und Tanz wurden diskutiert und es konnte gezeigt werden, dass eine klare Abgrenzung vorhanden ist, im Feld der Bewegungs- bzw. Tanzimprovisation die Grenzen jedoch verschwimmen und eine synonyme Verwendung stattfindet. Das Feld der Bewegungsimprovisation wurde durch einen Überblick über die Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in seiner Entstehung und Bedeutung beschrieben und auf den konkreten Untersuchungsgegenstand des Underscore nach N. Stark Smith eingegrenzt. Nach der Betrachtung dieses Improvisationsmodells unter der Perspektive Waldenfels bezüglich der Aufmerksamkeit lässt sich sagen, dass die Prozesse und Funktionsweisen, die Waldenfels für das Aufmerksamkeitsgeschehen beschreibt in ihren einzelnen Bestandteilen und Aspekten in der Bewegungsimprovisation wiederzufinden sind. Darüber hinausgehend bilden sie eine bedingende Grundlage für den Prozess des Improvisierens, ohne die der erforderliche Zustand der Präsenz in der Gegenwart nicht hergestellt werden kann. Dies bestätigt somit, die oben aufgestellte These, Bewegungsimprovisation als eine Form der Aufmerksamkeitspraxis zu bezeichnen.

## Literatur und Quellenverzeichnis:

ANSORGE, Ulrich, LEDER, Helmut (2011/2017): *Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*, 2. Auflage 2017. KRIZ, Jürgen (Hrsg.). Wiesbaden (Springer).

BENOIT, Agnes (1997): *Conversation with Mark Tompkins*, in BENOIT, Agnes (Hrsg.): *Nouvelle de Danse 32/33. On the edge. Dialogues on dance improvisation in performance*. S. 207-230.

BELLOW, Juliet (2013): *Modernism on Stage. The Ballets Russes and the Parisian Avant-Garde*. Surrey (Ashgate).

BERNHARD, Andre, STRICKLER, Ursula, STEINMÜLLER, Wolfgang (2011): *Ideokinese Ein kreativer Weg zu Bewegung und Körperhaltung*. Bern (Hans Huber).

BLOM, Lynne Anne; CHAPLIN, L. Jarin (2000): *The moment of movement. Dance Improvisation*. London (Dance Books).

BRANDSTETTER, Gabriele, BORMANN, Hans-Friedrich, MATZKE, Annemarie (2010): *Improvisieren: eine Eröffnung*, in: BRANDSTETTER, Gabriele, BORMANN, Hans-Friedrich, MATZKE, Annemarie (Hrsg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst-Medien-Praxis*. Bielefeld (transcript). S. 7-19.

BRANDSTETTER, Gabriele (2010): *Selbst-Überraschung. Improvisation im Tanz*, in: BRANDSTETTER, Gabriele, BORMANN, Hans-Friedrich, MATZKE, Annemarie (Hrsg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst-Medien-Praxis*. Bielefeld (transcript). S. 183-199.

BUCKWALTER, Melinda (2010): *Composing while dancing. An Improviser's Companion*. Madison (University of Wisconsin Press).

COHEN, Bonnie Bainbridge (2008): *Sensing, Feeling and Action The Experimental Anatomy of Body-Mind Centering*. The collected articles for Contact Quarterly dance journal 1980-2007. Northampton (Contact Editions).

DANUSER-ZOGG, Elisabeth (2003/2009): *Musik und Bewegung Struktur und Dynamik der Unterrichtsgestaltung*, 2. Auflage 2009. Sankt Augustin (Academia).

DAVIS, Dan Bear (2007): *InCITEing Inquiry. A report on CITE 06*, in: Sourcebook II. Collected writings and graphics from Contact Quarterly dance journal 1993-2007. Northampton (Contact Editions). S. 345-348.

DE SPAIN, Kent (2003): *The cutting edge of awareness. Reports from the Inside of Improvisatio*, in: ALBRIGHT, Ann Cooper, GERE, David (Hrsg.): *Taken by surprise. A Dance Improvisation Reader*. Middletown (Wesleyan University Press). S. 27-38.

DE SPAIN, Kent (2014): *Landscape of the now. A Topography of Movement Improvisation*. Oxford (University Press).

EILERT, Heide (2000): *Improvisation*, in: FRICKE, Harald (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin (de Gruyter).

ELIOT, Lise (1999/2001): *Was geht da drinnen vor? Die Gehirnentwicklung in den ersten fünf Lebensjahren*, 2. Auflage 2001. Berlin (Berlin Verlag).

DREVER, Werner, FRÖHLICH, James (1974): *Wörterbuch der Psychologie*. München (Dt. Taschenbuch-Verl.).

DÖMLING, Wolfgang (2002): *Igor Strawinsky*. Hamburg (Rowohlt).

FOSTER, Susan Leigh (2003): *Improvisation in Dance and Mind*, in: ALBRIGHT, Ann Cooper, GERE, David (Hrsg.): *Taken by surprise. A Dance Improvisation Reader*. Middletown (Wesleyan University Press). S. 3-18.

GERE, David (2003): *A subjective history of Contact Improvisation*. Notes from the Editor of Contact Quarterly, 1972-1997, in: ALBRIGHT, Ann Cooper, GERE, David (Hrsg.): *Taken by surprise. A Dance Improvisation Reader*. Middletown (Wesleyan University Press).

GIBSON, James (1973): *Die Sinne und der Prozeß der Wahrnehmung*. Bern (Huber).

HALPRIN, Anna (2000): *Tanz, Ausdruck und Heilung*. London (Jessica Kingsley Publ.).

KALTENBRUNNER, Thomas (2009): *Contact Improvisation. Bewegen, sich begegnen und miteinander tanzen*. Aachen (Meyer und Meyer).

KASK, Erni (2012): *About Improvisation*. Viljandi (mtü evestudio).

KEOGH, Martin (Hrsg.) (2002): *The art of waiting. essays on contact improvisation*. North Easton (o. Verlag).

KIRSCHNER, W. (2000): *Aspekte des Leiberlebens in der Kontaktimprovisation*, in: HÖRMANN, Karl (Hrsg.): *Zeitschrift für Musik-, Kunst- und Tanztherapie*. (2) Göttingen (Hofgreffe). S. 65-79.

KLÖPPEL, Renate, ALTENMÜLLER, Eckart (1993): *Die Kunst des Musizierens. Von den physiologischen und psychologischen Grundlagen zur Praxis*. Mainz: (Schott).

LAMPERT, Friederike (2010): *Improvisierte Choreographise- Rezept und Beispiel*, in: BRANDSTETTER, Gabriele, BORMANN, Hans-Friedrich, MATZKE, Annemarie (Hrsg.): *Improvisieren. Paradoxien des Unvorhersehbaren. Kunst-Medien-Praxis*. Bielefeld (transcript). S. 201-215.

LAMPERT, Friederike (2007): *Tanzimprovisation. Geschichte-Theorie-Verfahren-Vermittlung*. Bielefeld (transcript).

LITTLE, Nita (2014): *Restructuring the self-sensing: Attention training in contact improvisation*, in: WHATLEY, Sarah (Hrsg.): *Journal of Dance & Somatic Practices*, Volume 6 Number 2. Coventry (Intellect). S. 247-295.

MASSARO, Dominic W. (1989): *Experimental psychology and information processing*. New York (Harcourt)

MERLEAU-PONTY, Maurice (1966): *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin (de Gruyter).

MÜLLER, Jörn, NIEßELER, Andreas, RAUH, Andreas (2016): *Einleitung*, in: MÜLLER, Jörn, NIEßELER, Andreas, RAUH, Andreas (Hrsg.): *Aufmerksamkeit. Neue humanwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld (transcript). S. 7-23.

NOVACK, Cynthia J. (1990): *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*. Madison (The University of Wisconsin Press).

OESTERHELT-LEISER, Holmrike (2014): *Bewegungsimprovisation. Ein Konzept*, in: STEFFEN-WITTEK, Marianne, DARTSCH, Michael (Hrsg.): *Improvisation. Reflexionen und Praxismodelle aus Elementarer Musikpädagogik und Rhythmik*. Regensburg. (ConBrio). S. 229-271.

POSNER, Michael (1986): *Chronometric explorations of mind. The third Paul M. Pitts lectures*. New York (Oxford University Press).

SCHAEFER, Gudrun (1992): *Rhythmik als interaktionspädagogisches Konzept*. Remscheid (Waldkauz).

SCHMIDT, Jochen (2002): *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band: mit 101 Choreographenporträts*. Berlin (Henschel).

STARK SMITH, Nancy (2009): *Harvest: Eine Geschichte der Contact Improvisation*, in: KALTENBRUNNER, Thomas (Hrsg.): *Contact Improvisation. Bewegen, sich begegnen und miteinander tanzen*. Aachen (Meyer und Meyer). S. 30-45.

STARK SMITH, Nancy, KOTEEN, David (2008:) *Caught falling. The confluence of contact improvisation, Nancy Stark Smith, and other moving ideas*. Northampton (Contact Editions).

STARK SMITH, Nancy (2003): *A Subjective History of Contact Improvisation* in: ALBRIGHT, Ann Cooper, GERE, David (Hrsg.): *Taken by surprise. A Dance Improvisation Reader*. Middletown (Wesleyan University Press). S. 153-173.

VAAS, Rüdiger (2000): *Aufmerksamkeit*, in: HANSER, Hartwig (Hrsg.): *Lexikon der Neurowissenschaften*. Berlin (Spektrum Akademischer Verlag GmbH).

WALDENFELS, Bernhard (2016): *Geweckte und gelenkte Aufmerksamkeit*, in: MÜLLER, Jörn, NIEBELER, Andreas, RAUH, Andreas (Hrsg.): *Aufmerksamkeit. Neue humanwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld (transcript). S. 25-45.

WALDENFELS, Bernhard (2004): *Phänomenologie der Aufmerksamkeit*. Frankfurt (Suhrkamp).

WATZLAWICK, Paul (1969): *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. Bern (Huber).

WEISE, Dorothea (2014): *Deutschland - Amerika und zurück. Einblicke in die Tanzimprovisation als Bühnenkunst*. in: STEFFEN-WITTEK, Marianne, DARTSCH, Michael (Hrsg.): *Improvisation. Reflexionen und Praxismodelle aus Elementarer Musikpädagogik und Rhythmik*. Regensburg. (ConBrio). S. 315-325

WEISE, Dorothea (2013): *Rhythmik. Leitgedanken zum Unterrichten*, in: WEISE, Dorothea, STEINMANN, Brigitte (Hrsg.): *Arbeitshilfe. Spektrum Rhythmik. Musik und Bewegung/Tanz in der Praxis*. Bonn (VdM Verlag). S. 17-21.

WEISE, Dorothea (2013): *Musik ist Bewegung ist Musik. Grundlagen der Rhythmik*, in: WEISE, Dorothea, STEINMANN, Brigitte (Hrsg.): *Arbeitshilfe. Spektrum Rhythmik. Musik und Bewegung/Tanz in der Praxis*. Bonn (VdM Verlag). S. 9-16.

#### **Internetquellen:**

HASSMANN, Jörg (2012): *What is Contact Improvisation? – The uniqueness of a syncretistic dance form*.

<https://joerghassmann.wordpress.com/2012/07/19/what-is-contact-improvisation/> [7.8.2017]

SCHMID, Jörg Lemmer (2011): *Kontakt-Improvisation als Lebenskunst. Mehr Lebensqualität durch Flow-Erleben und Achtsamkeit*. Unveröffentlichte Dissertation. Philipps- Universität Marburg.

<http://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2012/0111/pdf/djls.pdf> [20.9.2017]

<http://www.duden.de/rechtschreibung/Bewegung> [10.9.2017]

<http://www.duden.de/rechtschreibung/improvisieren> [10.9.2017]

<http://www.duden.de/suchen/dudenonline/Tanz> [10.9.2017]

[https://de.wikipedia.org/wiki/Liste\\_lateinischer\\_Präfixe](https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_lateinischer_Präfixe) [10.9.2017]

[https://de.wikipedia.org/wiki/Maurice\\_Merleau-Ponty#Leib](https://de.wikipedia.org/wiki/Maurice_Merleau-Ponty#Leib) [10.9.2017]

<http://nitalittle.com/about> [10.9.2017]

#### **Abbildungen:**

1- 5: <http://nancystarksmith.com/underscore/> [10.9.2017]

Ich versichere, dass ich die vorliegende Diplomarbeit „Aufmerksamkeitsgeschehen in der Bewegungsimprovisation. *Eine Betrachtung des Underscore von Nancy Stark Smith nach der Phänomenologie der Aufmerksamkeit von Bernhard Waldenfels.*“ selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe.

Eva Schorndanner, Berlin, 28.9.2017

---