



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

es tanzt sich

Eine mikroanalytische Studie zur gelebten Erfahrung von
Kontakt Improvisationstänzer*innen

verfasst von

Sabrina Elisabeth Huth

Angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 298

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Psychologie

Betreuer:

Ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Thomas Slunecko

Danke!

Ich möchte Allen danken, die direkt oder indirekt an der Bewerksstellung dieses Unternehmens beteiligt waren. Ohne sie hätte ich diesen Weg niemals gehen können! Einige wenige möchte ich besonders hervorheben:

Meine Eltern Alois und Marianne Huth. Sie haben mir das Leben geschenkt und gaben mir die Freiheit, es nach meinen eigenen Vorstellungen zu gestalten. Dank ihnen weiß ich, was es bedeutet bedingungslos geliebt zu werden.

Mein Bruder Sebastian Huth. Er hieß mich in seinem Zuhause willkommen und stand mir durch seine unerschöpfliche Geduld und die Bereitstellung leiblicher Genüsse auf den letzten Metern dieser Arbeit brüderlich zur Seite.

Lara Bogataj. Sie weiß wohl am besten, welche Sonnen- und Schattenseiten dieses Projekt mit sich zog, denn sie hat sie unmittelbar und liebevoll mit mir geteilt.

Thomas Slunecko. Er hält eine Form der Lehre aufrecht, die dem Spür- und Erlebbaren Beachtung schenkt, und ermöglichte dadurch dieses waghalsige Forschungsprojekt.

Michael Kimmel. Er nahm bereitwillig die inoffizielle Ko-Betreuer Rolle dieser Arbeit ein, unterstützte mich mit seinem methodischen ‚know-how‘ und hielt mich stets auf dem neuesten Stand der Forschung um improvisierte (Paar)Interaktion.

Sabine Parzer. Als Ausbildungsleiterin, Tanzpartnerin und Kollegin lehrte sie mich, meine Sinne zu sensibilisieren und meinen Verstand zu schärfen; vor allem aber, dass das Eine nur mit dem Anderen geht – und vice versa.

Carmen Zieher, Kerstin Bohr und Lisa Wanner. Sie gingen mit mir die ersten und letzten Schritte meiner universitären Laufbahn und halfen mir durch ihre langjährige Freundschaft einen langen Atem zu bewahren.

Jesse Johnson. Sie stellte mir ohne weiteres ihre fotografischen Arbeiten zur Verfügung.

Meine Interviewpartner*innen. Sie schenken mir Vertrauen und teilen ihre ureigenen, gelebten Erfahrungen mit mir.

Meine vergangenen und zukünftigen Tanzpartner*innen. Dank ihnen erfahre ich mit jedem Tanz die Unvorhersehbarkeit des gegenwärtigen Moments und die Einmaligkeit zwischenmenschlicher Begegnung.

Inhaltsverzeichnis

I	EINFÜHRUNG	9
1	Kontakt Improvisation und Wissenschaft im Duett	9
2	Etablierung der Fragestellung	13
3	Leseanleitung	14
II	THEORETISCHE ANNÄHERUNG	16
1	Kontakt Improvisation	16
1.1	Soziokulturelle und tanzhistorische Einbettung	17
1.2	Definitorische Verortung	18
1.3	Bewegungsprinzipien	21
1.4	Exkurs: Tanzende Körper	26
2	Die gelebte Erfahrung	29
2.1	Eugene T. Gendlin: ‚Felt sense‘	31
2.2	Daniel Stern: ‚Dynamische Formen der Vitalität‘	34
2.3	Claire Petitmengin: ‚Source dimension‘	39
2.4	Zusammenführung	42
III	EMPIRISCH PRAKTISCHE ANNÄHERUNG	44
1	Forschungsstrategie	45
2	Datenerhebung	48
2.1	Teilnehmende, unstrukturierte Beobachtung, Bewegungs- und Forschungstagebuch	48
2.2	‚Mikroanalytisches Explikationsinterview‘ (MEI)	52
3	Datenauswertung	63
3.1	Textstellenauswahl	64
3.2	Modellierung	70
3.3	Vergleich	73
IV	MODELLIERUNG	74
1	Kontextuelle Einbettung	74
2	Strukturelle Charakteristika	76
2.1	Diachrone Struktur	76
2.2	Synchrone Struktur	77
3	Zusammenführendes Diagramm zum Modellentwurf	94

V	DIE GELEBTE ERFAHRUNG VON KONTAKT IMPROVISATION - EIN ERFORSCHBARER FORSCHUNGSGEGENSTAND?!	98
1	Zur Kritik an introspektiven Forschungsmethoden	98
2	Reflexion der eigenen Forschungspraxis	100
2.1	Bewusst-Werden	100
2.2	Verbalisieren	102
2.3	Modellieren	104
3	Resümee	105
VI	AUSKLANG	107
1	Zusammenführung und Beantwortung der Fragestellung	107
2	Weiterführende Interpretationsansätze	109
2.1	Kontakt Improvisation und Entwicklungspsychologie im Duett	109
2.2	Kontakt Improvisation und Medientheorie im Duett	111
2.3	Vom Duett zum Ensemble	113
3	Weiterführende Forschungsansätze	114
	LITERATURVERZEICHNIS	116
	ANHANG	122
	Abstract (deutsch)	122
	Abstract (englisch)	123
	Sechs Schritte des ‚focusing‘	124
	Interviewleitfaden deutsch	127
	Interviewleitfaden englisch	131
	Transkriptionsregeln	134
	Ausgewählter Interviewausschnitt Ew	138
	Ausgewählter Interviewausschnitt Lw	146
	Ausgewählter Interviewausschnitt Aw	156
	Ausgewählter Interviewausschnitt Gm	169
	Ausgewählter Interviewausschnitt SPw	189
	Curriculum Vitae der Autorin	208

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:	Musik Jam in St. Erme/ Frankreich	18
Abbildung 2:	Mit dem ‚Momentum‘ gehen	21
Abbildung 3:	Den dreidimensionalen Raum nutzen	22
Abbildung 4:	In und aus dem unmittelbar physischen Kontakt gehen	22
Abbildung 5:	Einen gemeinsamen Schwerpunkt finden/ In Balance gehen	22
Abbildung 6:	In Bodenkontakt sein	23
Abbildung 7:	Im Trio tanzen	23
Abbildung 8:	Duett beim Schulterlift	23
Abbildung 9:	Diagramm zur Forschungsstrategie	47
Abbildung 10:	Persönlicher Auszug aus einem Feedback- Fragebogen Teil I	50
Abbildung 11:	Persönlicher Auszug aus einem Feedback- Fragebogen Teil II	51
Abbildung 12:	Phasenverlauf der Interaktionssituation ‚Rollender Kontaktpunkt‘	71
Abbildung 13:	Unterphasenverlauf der Interaktionssituation ‚Rollender Kontaktpunkt‘	71
Abbildung 14:	Diachrone Struktur der gelebten Erfahrung von Kontakt Improvisationstänzer*innen	76
Abbildung 15:	Diagramm zum Modellentwurf	95

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber*innen der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheber*innenrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

Tabellenverzeichnis

Tabelle 1:	Techniken der Explikation	59
Tabelle 2:	Formale und inhaltliche Gliederung des ‚Mikroanalytischen Explikationsinterviews‘ mit der Tänzerin Aw	64
Tabelle 3:	Indikatoren für das Explizieren von körperlich verankertem Erfahrungswissen	67
Tabelle 4:	Kategorienbildung der Phase 1.1. ‚Nach-innen-Sehen‘	72

Das was über Sprache und Logik hinausgeht, ist etwas Genaueres, Reichhaltigeres. Es ist ein riesiges neues Land, das genauer, gegliederter und realistischer ist als die alten Begriffe, Konzepte und Formen.

Wiltchko, 2008, S.167

I EINFÜHRUNG

1 Kontakt Improvisation und Wissenschaft im Duett

Was geschieht, wenn die Suche nach Wahrheit auf die Welt der permanenten Veränderungen trifft, theoretische Denkmodelle auf reine Körperlichkeit? Wo können sie sich berühren und voneinander berührt werden? Wo können sie beginnen, sich gegenseitig zu verstehen, zu begreifen, sich aufeinander zu bewegen, voneinander lernen und sich gegenseitig befruchten?¹

Dieses Zitat ist einem Tagungsreader des ‚Denkfestivals – eine interdisziplinäre Reflexion des Tanzes‘ entnommen, welches der Frage auf den Grund geht, inwiefern das Spürbare, Erlebbare und Empfindbare auch (philosophisch) denkbar sei, wie zwischen Individuellem und Allgemeinen, zwischen Erfahrung und Begrifflichkeit, zwischen Bleibendem und sich Veränderndem tanzend zu denken oder denkend zu tanzen sei² (Alarcon, 2006, S.7-12). Dieses Zitat drückt ebenso das Bestreben dieser Forschungsarbeit aus, zwei prägende Bereiche meines Lebens zusammenzuführen: *Psychologie* und *Kontakt Improvisation*.

Psychologie als grundlagen- und anwendungsbezogener Wissenschaft bin ich im Rahmen meines Diplomstudiums an der Universität Wien begegnet; mit ihr zahlreichen Theorien, Konzepten, Modellen und Forschungsparadigmen, die - je nach zugrunde liegender Denkschule - menschliches Erleben und Verhalten aus einer behavioristischen, kognitiven, biopsychologischen, neurowissenschaftlichen oder integrativen (selten auch humanistischen und tiefenpsychologischen) Warte zu ergründen versuchen. *Kontakt Improvisation als eine Form des zeitgenössischen*

¹ Bernd Ka, zitiert nach Alarcon, 2006, S.7.

² Das Denkfestival fand vom 23. bis 26. März 2006 im Rahmen des Studiums Generale der Albert Ludwigs-Universität Freiburg parallel zum Tanzfestival 2006 statt.

Tanzes bin ich - eher zufällig als geplant - erstmals im Frühjahr 2010 auf einer Jam³ im Wiener Werkstätten und Kulturhaus (WUK) begegnet; mit ihr dem Facettenreichtum non-verbaler, körperlicher Interaktion und Improvisation. Die Vielfalt an Bewegungs- und Berührungsmöglichkeiten zweier (oder mehrerer) miteinander tanzender Körper im Raum, das wechselseitige Geben und Nehmen von Gewicht, das Ausloten physischer (und psychischer) Grenzen sowie die Unvorhersehbarkeit des gegenwärtigen Moments übten von Anfang an große Faszination auf mich aus. Daraufhin vertiefte ich in den darauffolgenden Jahren meine Tanz- und Bewegungspraxis in fortlaufenden Kursen, regionalen und internationalen Jams, Workshops und Festivals, sowie durch eine berufsbegleitende Ausbildung zur ganzheitlichen Tanz- und Bewegungspädagogin⁴.

Diese beiden Lebensrealitäten vollzogen sich im wörtlichen wie übertragenen Sinn an zwei voneinander getrennten Orten: Innerhalb von Hör- und Lesesälen, in Seminarräumen und Bibliotheken galt es vom rationalen, logisch-analytischen Verstand Gebrauch zu machen und menschliche Verhaltens- und Erlebensweisen begrifflich zu fassen, zu kategorisieren, zu skalieren, zu interpretieren und (im Idealfall) vorherzusagen; innerhalb von Tanzstudios und anderen Tanzsettings galt es hingegen die physische Präsenz, Wahrnehmungs- und Ausdrucksfähigkeit zu schärfen und sich auf den nicht vorhersehbaren, gegenwärtigen Moment einzulassen.

Diese – künstlich gezogene – cartesianische Trennlinie zwischen Körperlichem und Verstandesgemäßen erlebte ich jedoch von Anfang an als porös. Theorie und Praxis lehnten sich mehr und mehr ineinander. Mit der Lektüre Foucaults und anderer poststrukturalistischer Theorien stellte ich das Reproduzieren und Aufbrechen gesellschaftlicher Machtstrukturen, (heteronormativer) Rollenbilder und Geschlechtsidentitäten in Frage, während ich mich auf der Schulter meines Tanzpartners um die eigene Achse drehte oder diesen durch den Raum trug. Das Berühren und gleichzeitige Berührt-Werden im Tanz weckte wiederum Erinnerungen an phänomenologisch orientierte Schriften zur Kontakt Improvisation und zu Tanz im Allgemeinen (Albright, 2011; Behnke, 2003; Fraleigh, 1987, 1991; Sheets-Johnstone, 1966, 1999; Parviainen, 1998; Warburton, 2011). Und mit dem Terminus

³ Unter einer ‚Jam‘ ist ein relativ offenes, meist wenig strukturiertes Format der Kontakt Improvisation zu verstehen, bei dem die Tänzer*innen meist ohne Musik und ohne spezifische Instruktionen miteinander praktizieren (vgl. Kapitel II/1.1).

⁴ Die Ausbildung mit den Schwerpunkten Kontakt Improvisation, zeitgenössische Tanzimprovisation, Authentic Movement und Körperarbeit fand unter der Leitung von Sabine Parzer und mit internationalen Dozent*innen am ‚Institut für ganzheitliche Tanz- und Bewegungspädagogik‘/ St. Andrä Wördern statt.

‚Embodiment‘ fand ich ein kognitionswissenschaftliches Pendant zum gespürten Ineinander–Verschränkt-Sein von körperlicher und mentaler Aktivität (Legrand, Krueger & Grünbaum, 2009, S.279; Warburton, 2011). Theorie und Praxis lehnten sich folglich nicht nur mehr und mehr ineinander; sie begannen ein Duett miteinander einzugehen.

In der Kontakt Improvisation als getanzte Praxis und soziale Lebenswelt ist dieses Duett schon seit seiner Entstehungszeit in den 1970er Jahren fest verankert. Mit dem Aussenden eines ersten Contact⁵ -Newsletters im Jahre 1975 wurde das Fundament für das Journal *Contact Quarterly*⁶ gelegt, welches heutzutage eine florierende Plattform für den künstlerischen, tanzpädagogischen und intellektuellen Austausch im Bereich von Kontakt Improvisation und artverwandten Tanz- und Bewegungsformen darstellt und maßgeblich zur meta-theoretischen Reflexion der Tanzpraxis beiträgt (Novack, 1990, S.78- 84). Die steigende Anzahl an regionalen und internationalen Homepages, Newslettern, Publikationen und Dokumentationen versucht die 2009 gegründete Initiative *Round Robin Project (RRP)* in Zusammenarbeit mit Forschungs- und Lehranstalten zu bündeln und Interessierten zur Verfügung zu stellen⁷. Unter dem Titel ‚*Contact Improvisation & Research: Emerging Collaborations*‘ lud die diesjährige *European Contact Improvisation Teachers Exchange (ECITE)*⁸ in St. Erme (Frankreich) explizit zum Dialog zwischen (Tanz)Kunst und Wissenschaft ein. Ebenso, wie zwei unmittelbar zuvor stattfindende Konferenzen im Rahmen des ‚*Dartington Contact Festival 2013*‘ und ein Jahr später

⁵ Geläufige Abkürzung für Kontakt Improvisation.

⁶ Das Journal wurde 1978 von Daniel Lepkoff, Roger Neece, Lisa Nelson, Steve Paxton, Nancy Stark Smith und Christina Svane gegründet (Novack, 1990). „Heute enthält das Journal auch Beiträge über andere postmoderne Kunstformen und leistet weiterhin einen wichtigen Beitrag zur Weiterentwicklung und Professionalisierung der Tanzform“ (Schmid, 2011, S.75).

⁷ Ziel der Initiative ist, in Form eines Kalenders mit weltweit stattfindenden Kursen, Jams und Festivals (Global CI Calendar), sowie eines Archivs CI relevanter Literatur, Videos etc. (Global CI Archiv) Informationen zu Kontakt Information möglichst leicht und in möglichst vielen Sprachen zugänglich zu machen. Die Vision des RRP wurde während einer Veranstaltung zum 36ten Jubiläum von CI im Jahre 2008 geboren und ein Jahr später bei der European Contact Improvisation Teachers Exchange (ECITE) in Ormskirk erstmals öffentlich präsentiert. An deren Umsetzung arbeiten bis heute das Komitee um Colleen Bartley, Dieter Heitkamp, Eckhard Müller und Nancy Stark Smith, sowie zahlreiche Unterstützende der internationalen CI Community. Für mehr Informationen siehe: <http://www.contactquarterly.com/contact-improvisation/about/index.php> oder <http://roundrobinproject.weebly.com/>, Download am 28.08.2015.

⁸ Die ECITE ist ein jährlich stattfindendes Forum für den Austausch und die Diskussion von Kontakt Improvisation spezifischer Pädagogik.

an der Falmouth Universität (UK). Diese gingen der Frage nach, inwiefern CI⁹ - Praktiken als Plattform für einen kritischen Austausch (zwischen Praktizierenden und Forschenden) dienen und welches Potential diesbezügliche Methoden für natur- und geisteswissenschaftliche Forschung bergen (Dey & Sarco-Thomas, 2014).

Trotz des entscheidenden Einflusses von CI auf die Entwicklung des postmodernen und zeitgenössischen Tanzes, sowie anderer somatischer Praktiken (Dey & Sarco-Thomas, 2014; Little, 2008) und auch trotz des wachsenden Forschungsinteresses an (Paar-)Bewegung, Improvisation und Embodiment finden wissenschaftliche Publikationen zur Kontakt Improvisation weit seltener Eingang in den akademischen Diskurs, als der akademische Diskurs Eingang in die Praxis von Kontakt Improvisation. Um dem entgegenzuwirken wurde der Kontakt Improvisation erst im Dezember 2014 eine Ausgabe des *Journal of Dance & Somatic Practices*¹⁰ gewidmet, worin – meist aus einer praxisbasierten Forschungsperspektive – folgende Themen artikuliert werden: Das Herausbilden einer ‚Drei- oder Mehrheit‘ in der Kontakt Improvisation (Pallant, 2014; Fitzpatrick, 2014); das Erforschen von Kontakt Improvisation Prinzipien mittels Performance-Kunst (Harrop, 2014; McKenzie, 2014); ethische Diskussionen im Zusammenhang mit Berührung in der Kontakt Improvisation (Pethybridge, 2014; Sarco-Thomas, 2014; Dymoke, 2014) und temporale Dynamiken im Unterrichten und Trainieren von Kontakt Improvisation (Urmston & Hewison, 2014; Smith, 2014; Little, 2014). Diese und weitere jüngst veröffentlichte Studien zu Unterrichtspraktiken (Engelsrud, 2007; Felton, 2008), zur (Neo-)Phänomenologie von Kontakt Improvisation (Behnke, 2003; Gugutzer, 2008) oder zur tanzhistorischen Entstehung (Mazzaglia, 2013), sowie eine steigende Anzahl an wissenschaftlichen Abschlussarbeiten und Dissertationen (vgl. Dey & Sarco-Thomas, 2014) zeugen von zunehmenden, tanzwissenschaftlichen Interesse an CI-bezogener Thematik; innerhalb der Psychologie als Wissenschaft sehe ich jedoch noch reichlich ‚unerforschtes Gebiet‘. Zwar findet die Annahme, dass unser Körper eine signifikante Rolle bei der Art und Weise spielt, wie wir die Welt erfahren (Barsalou et al., 2003; Niedenthal et al., 2005) zunehmend Verbreitung¹¹; tanzende

⁹ Geläufige Abkürzung von Kontakt Improvisation; abgeleitet vom Englischen *Contact Improvisation*.

¹⁰ Ausgabe 6 (2).

¹¹ An dieser Stelle sei auf die Arbeit von Marsh et al. (2009) verwiesen. Der ökologischen Perspektive Gibsons folgend postulieren diese einen ‚radically embodied- embedded‘ (S.1218) Zugang zur Sozialpsychologie.

Körper (in der Kontakt Improvisation) werden allerdings nur selten als Fenster zu menschlichen Verhalten und Erleben herangezogen.

2 Etablierung der Fragestellung

Im Fokus der Studie steht die Erfahrungs- und Erlebenswelt der Kontakt Improvisationstanzenden; ihr körperliches ‚Situier-Sein-in-der-Welt‘ in phänomenologischem Jargon gesprochen. Jedoch orientiere ich mich weniger an der ‚Phänomenologie als Philosophie‘ (Standal & Engelsrud, 2011, S.1-3) in der Tradition Husserls, Heideggers und Merleau-Pontys, als vielmehr an der ‚Phänomenologie als Methodologie‘ (ebda), die eine bestimmte, sensitive Haltung des/der Forschenden gegenüber dem zu erforschenden Phänomen einnimmt (ebda). Demgemäß richte ich mein Augenmerk vor allem auf den *Prozess* des Erlebens (anstelle auf das *Resultat* des Erlebten): Auf die Art und Weise, wie sich eine bestimmte Situation im Kontakt Improvisationstanz entfaltet; genauer gesagt, welcher zeitlichen Struktur sie folgt (diachrone Dimension des Erlebens) und welche strukturellen Charakteristiken den ‚inneren Abdruck‘ des dynamischen Bildes gestalten (synchrone Dimension des Erlebens).

Dieses Interesse entspringt einerseits dem Anliegen das noch junge, aber wachsende Forschungsfeld um die Kontakt Improvisation in den psychologisch-akademischen Diskurs einzubetten, andererseits – wie bereits erwähnt - meiner eigenen Praxis, die oftmals mit dem Wunsch verbunden war, bestimmte Körper- und Bewegungserfahrungen im Tanz im nach hinein zu verbalisieren und theoretisch greifbar zu machen. Dementsprechende ‚Selbstversuche‘ endeten (meist) in allgemeinen Erklärungen oder rekonstruierten ‚Erinnerungsfetzen‘. Wie genau sich ein kurzer, akrobatischer Moment oder eine lang andauernde, sinnliche Berührung entfaltet, welche Körper- und Bewegungsempfindungen damit verbunden sind oder welche zeitliche Dynamik und Intensität mein Erleben prägt, war mir selten bewusst – und wenn, dann fehlten oftmals adäquate Worte, um dieses auszudrücken. Eben angedeutete Problematik, sich seiner eigenen Erfahrungen bewusst zu werden und in Worte zu fassen, begleitete meinen Forschungsprozess von Beginn an. Das Forschungsinteresse an der gelebten Erfahrung von CI- Tänzer*innen, sollte also von der method(olog)ischen Frage umrahmt werden, wie situativ gebundenes Wissen um eine körperliche Erfahrung dem Bewusstsein zugänglich und verbalisiert werden kann.

Soeben nachgezeichnetes Erkenntnisinteresse konkretisiert sich in folgenden, forschungsleitenden Fragen:

1. Inwiefern kann die gelebte Erfahrung von Kontakt Improvisationstänzer*innen retrospektiv in Sprache überführt werden?
 - *Auf welche Art und Weise kann körperlich -verankertes, situatives Erfahrungswissen dem Bewusstsein zugänglich gemacht werden?*
 - *Auf welche Art und Weise können körperlich -verankertes, situatives Erfahrungswissen verbalisiert werden?*

2. Welche strukturellen Charakteristika kennzeichnen die gelebte Erfahrung von Kontakt Improvisationstänzer*innen?
 - *Auf welche Art und Weise entfaltet sich die diachrone Dimension der gelebten Erfahrung von Kontakt Improvisationstänzer*innen?*
 - *Auf welche Art und Weise entfaltet sich die synchrone Dimension der gelebten Erfahrung von Kontakt Improvisationstänzer*innen?*

3 Leseanleitung

Vorliegende Projektdokumentation stellt das vorläufige Ergebnis meiner wissenschaftlich-theoretischen und künstlerisch-praktischen Auseinandersetzung mit Kontakt Improvisation dar. Seit der ersten Konzeptpräsentation im April 2013 wechselte ich meine theoretischen und methodischen ‚Forschungspartner*innen‘ ebenso häufig wie Tanzstudios, Schreibtischstühle, Bibliotheken und andere Denk- und Bewegungsorte. Sprich: diese Forschungsarbeit ist in ständiger körperlicher und geistiger Bewegung entstanden. Als Rezipient*in sind Sie ebenso eingeladen *in* Bewegung *über* Bewegung zu lesen: Stehen Sie auf! Wechseln Sie zwischendurch ihren Leseort und ihre Leseperspektive! Bringen Sie das Gelesene im wörtlichen wie metaphorischen Sinn in Bewegung!

Eine theoretische Annäherung an Kontakt Improvisation erfolgt im anschließenden Kapitel II über die definatorische, tanzhistorische und soziokulturelle Einbettung der

Tanzform, sowie über eine mit Bildmaterial unterlegte Illustration grundlegender Bewegungspinzipien. Unter Zuhilfenahme von Eugene Gendlins Konzept des ‚felt sense‘, Daniel Sterns ‚Dynamische Vitalitätsformen‘ und Claire Petitmengins ‚felt meaning‘ wird die gelebte Erfahrung begrifflich und theoretisch fassbar gemacht. Auf diesem theoretischen Fundament stützt die empirisch-praktische Annäherung an die gelebte Erfahrung von Kontakt Improvisationstänzer*innen in Kapitel III. Der überblicksartigen Darlegung der Forschungsstrategie folgt eine detaillierte und mit Materialauszügen unterlegte Beschreibung einzelner Schritte des empirisch-praktischen Vorgehens – von der Auswahl geeigneter Forschungsmethoden über die Datenerhebung bis zur Datenauswertung. Besonderes Augenmerk wird auf das feinanalytische, methodische Instrument des ‚mikroanalytischen Explikationsinterviews‘ (MEI) gelegt. Im anschließenden Kapitel IV werden die aus dem Material herausgearbeiteten strukturellen Charakteristika der gelebten Erfahrung von Kontakt Improvisationstänzer*innen in ihren Kontext eingebettet und in enger Verwobenheit mit theoretischen Überlegungen präsentiert. Die begangenen Analyse- und Interpretationspfade münden am Ende des Kapitels in einem zusammenführenden Diagramm zum Modellentwurf. Welche Herausforderungen mit der Explikation der gelebten Erfahrung verbunden sind und wie diese im Rahmen dieser Forschungsarbeit begangen wurden, wird im anknüpfenden Kapitel V diskutiert und in einen method(olog)ischen Diskurs um introspektive Forschungsmethoden eingebunden. Abschließendes und ausklingendes Kapitel VI widmet sich einer Zusammenführung des zuvor Be- und Geschriebenen und gibt einen Ausblick auf interpretative und methodische Anknüpfungspunkte.

II THEORETISCHE ANNÄHERUNG

Die theoretische Annäherung an den Forschungsgegenstand erfolgt auf zwei Wegen. Ersterer versucht Leser und Leserin die zeitgenössische Tanzform Kontakt Improvisation in ihren grundlegenden Zügen nahe zu bringen. Letzterer wendet sich dem zu, was bislang nicht näher bestimmt als ‚gelebte Erfahrung‘ bezeichnet wurde. Aus beiden Zugängen soll ein theoretisches Fundament für das empirisch -praktische Vorgehen gelegt werden.

1 Kontakt Improvisation

Eine Einführung in die Tanz- und Bewegungspraxis Kontakt Improvisation zu schreiben ist ebenso unumgänglich für diese Arbeit wie problematisch. Unumgänglich, da Leser und Leserin vermutlich unterschiedlich vertraut mit dem Untersuchungsgegenstand sind, grundlegende Erfahrungsstrukturen der Tanzenden aber nur im Lichte ihrer kontextuellen Begebenheit betrachtet werden können. Problematisch, da mein Interesse an der Erforschung von Kontakt Improvisation meiner eigenen tänzerischen Praxis entspringt und somit von persönlichen Vorannahmen, Erlebnissen und Meinungen gefärbt ist. Von Beginn an standen Theorie und Praxis in einem eng verschlungenen Verhältnis zueinander. Dabei ist im Nachhinein nur mehr schwer auseinander zu dividieren, wie Theorie Praxis und Praxis Theorie beeinflusst hat, welche Gedankengänge der Fachliteratur, welche unzähligen, informellen Gesprächen und welche meiner subjektiven Erfahrung entstammen. Vorliegende Studie möchte aus der verkörperten Erfahrung der Forschenden schöpfen, ohne sich in kritikloser Subjektivität zu verlieren. Daher fließen in nachfolgendem Kapitel ‚szeneninterne‘ Perspektiven der CI- Gemeinschaft, wissenschaftliche Publikationen zur Kontakt Improvisation und partnerschaftlichen Interaktion, sowie eigene Ansichten der Autorin ineinander.

1.1 Soziokulturelle und tanzhistorische Einbettung

Kontakt Improvisation ist eine Form zeitgenössischen und postmodernen Tanzes, die im Jahre 1972 unter dem Namen ‚Contact Improvisation‘ in der John Weber Gallery in New York City erstmals einem öffentlichen Publikum präsentiert wurde. Die mittlerweile ‚legendäre‘ Aufführung *Magnesium* resultierte aus einem Lehraufenthalt des Tänzers und Choreografen Steve Paxton am Oberlin-College in Ohio¹². Gemeinsam mit Studierenden erkundete er dort physische Bewegungsmöglichkeiten zweier, sich berührender Körper: Die Teilnehmer sprangen sich gegenseitig auf Judo-Matten an, suchten einen gemeinsamen Weg zu Boden oder verloren absichtlich ihr Gleichgewicht, um sich dann wieder am Boden abzurollen. Das Interesse dieser frühen ‚Contact Experimente‘ galt einerseits Anforderungen, die der gemeinschaftlichen Bewegungsexploration dienlich sind, wie zum Beispiel das Trainieren von Reflexen oder das Erkunden von Aufmerksamkeits- und Bewusstseinshaltungen. Andererseits stellten sie in der modernen Tanztradition verhaftete (heteronormative) Rollenbilder, hierarchische Strukturen, sowie ästhetische Vorstellungen in Frage (Mazzaglia, 2013, S.257; Novack, 1990, S.22- 62; Schmid, 2011, S.61 84). Sie suchten innerhalb des künstlerischen Ausdrucks nach mehr Gleichberechtigung und Unmittelbarkeit (Felton, 2008, S.6).

43 Jahre später zählt Kontakt Improvisation „im Bereich des Tanzes zu einer der bedeutendsten Stilrichtungen der Postmoderne“ (Kirschner, 2000, S.65) und wird weltweit von einer breiten Gesellschaftsschicht praktiziert - von Profitänzer*innen bis zu Laien, von Kleinkindern bis zu Senior*innen, von Menschen mit und ohne körperlichen oder geistigen Beeinträchtigungen. Zur Weiterentwicklung und Verbreitung von Kontakt Improvisation - von seinen Anfängen an der Ost- und später auch Westküste der Vereinigten Staaten bis in die Tanzstudios, Schulen und Kunstzentren der ganzen Welt - trug maßgeblich das Engagement der ersten ‚Gründergeneration‘ um Steve Paxton, Nita Little, Curt Sidall, Nancy Stark Smith und Karen Radler bei. Aus deren Umfeld ging 1975 die erste ‚reine‘ *Contact-Tanzkompanie ReUnion* und im selben Jahr das Tanz Journal *Contact Quaterly*

¹² Die Aufführung beginnt und endet in einem meditativen ‚Small Dance‘, in welchem eine Gruppe von Männern in Ruhe vor dem Publikum steht und ‚innere‘ Bewegungsimpulse und Spüreindrücke wahrnimmt und verfolgt. Dazwischen ‚torkeln‘ die Tänzer durch den Raum, springen sich gegenseitig an und fangen sich auf. Eine kommentierter Ausschnitt dieser Performance, die heute oftmals als Geburtsstunde der Kontakt Improvisation bezeichnet wird, findet sich auf: <https://www.youtube.com/watch?v=9FeSDsmIeHA>, Download am 08.08.2015 um 13.33 Uhr.

hervor. Als populärstes Setting etablierte sich die sogenannte ‚Jam‘, in deren ursprünglichen Form meist ohne spezifische Instruktion und ohne Musik miteinander improvisiert wurde (Novack, 1990, S.63- 84). Heute findet sich eine Vielzahl verschiedener Formate, die einen spezifischen Fokus setzen (*Focus Jam* oder *Blind Jam*), eine bestimmte Personengruppe ansprechen (*Inclusive Jam* oder *Family Jam*), eine bestimmte Struktur vorgeben (*Underscore Jam* oder *Round Robin*) oder von Musik untermalt werden (*Music Jam*)¹³. Wie in Abbildung 1 zu sehen, werden die



Abbildung1: Musik Jam in St. Erme/
Frankreich (Foto: Jesse Johnson, Juli 2015)

Tänzer*innen in letztgenannter Variante von improvisierter Live-Musik begleitet; manchmal fließen Tanz- und Musikimprovisation auch ineinander über. Die ‚Eintrittsbarriere‘ des Tanzes ist weniger an physische Voraussetzungen gebunden, als vielmehr an einer offenen, spielerischen Haltung und der Bereitschaft in (körperlichen) Kontakt mit anderen Personen zu treten. (vgl. Mauch, 2009; Novack, 1990, S.78-99; Schmid, 2011, S. 70-75).

1.2 Definitiorische Verortung

Doch was genau ist unter Kontakt Improvisation zu verstehen? Diese Frage mündet bei einer Cocktailparty in den 1970er Jahren in einer praktischen Demonstration der Tänzerin Nancy Stark Smith: Sie berührt den Finger eines anderen Gastes und initiiert eine kontinuierliche, nicht vorherbestimmte Bewegung entlang des

¹³ Bei einer *Focus Jam* wird das gemeinsame Improvisieren von einem kollektiven Aufmerksamkeitsfokus unterlegt, wie zum Beispiel Geschlechterverhältnisse im Tanz; bei einer *Blind Jam* wird mit geschlossenen Augen getanzt; eine *Family Jam* wendet sich - wie der Name schon sagt - explizit an Eltern und Kinder und die *Inclusive Jam* an Tänzer*innen mit und ohne physische und psychische Beeinträchtigungen. Die *Underscore Jam* folgt einem bestimmten von Nancy Stark Smith benannten strukturellen und zeitlichen Ablauf und *Round Robin* ist ein Format, in dem ein (oder mehrere) Duett(e), Trio(s) oder Ensemble(s) in der Mitte eines Kreises tanzen und die außen Stehenden in fluktuierenden Wechsels zu einem bestehenden Tanz dazukommen und/oder eine/n der Tanzpartner*innen ablösen können.

gemeinsamen Kontaktpunktes¹⁴. Auf diese Weise führt sie wesentliche namens- und strukturgebende Elemente der Form – *Kontakt* und *Improvisation* – vor Augen, ohne in einer verbalsprachlichen Definition zu enden. Denn wie auch Lepkoff (2011): “Contact Improvisation is the physical act of posing a question about one’s own - present circumstance” betont sie das Prozesshafte der Form: „The definition is in the doing!” (S. 156). Jede allgemein gültige, terminologische Ein- und Abgrenzung würde mit einer Einschränkung der Entfaltungs- und Entwicklungsmöglichkeiten einhergehen. Mitunter deshalb entziehe sich Kontakt Improvisation schon seit seiner beginnenden Konsolidierung Mitte der 1970er Jahre jedem Versuch der Etikettierung. Daher sprachen sich die Mitglieder der *ReUnion* Tanzkompanie 1975 klar gegen die Einführung eines Urheberrechts von CI als Tanztechnik – oder gar als ‚Paxton Technik‘ – und für eine informelle Organisationsstruktur aus: „Instead of being policemen, we have decided to put our energies behind fostering communication between all those doing contact“ (Smith, 1975; zit. n. Novack, 1990, S.81; gesamter Absatz vgl. Novack, 1990; Pallant, 2006; Schmid, 2011). Auch nach Paxton (2003) sei es um einiges leichter Kontakt Improvisation als das zu definieren, was es nicht ist: „not art, not sport, not most of the things that characterize dancing in this century...“ (S.175). Dennoch formuliert er wenige Jahre nach der ersten Aufführung wesentliche Merkmale der Tanzform folgendermaßen:

Kontakt-Improvisation ist eine Betätigung, die eng mit anderen Duettformen verwandt ist, wie Umarmen, Ringen, östlichen Kampfsportarten und dem Jitterbug (Swing), und die das breite Bewegungsfeld von der Ruhe bis zu höchst athletischen Formen beinhaltet. Diese Form diktiert eine Art der Bewegung, die immer bewusst, ständig wach und bereit ist. Hauptgesichtspunkt ist die ständige Berührung zwischen den Tänzern, ein gegenseitiges Unterstützen und neu entdecken, wobei die physikalischen Gesetze von Schwerkraft, Schwungkraft und Reibung in Beziehung zur Körpermasse mit einbezogen werden. Man versucht nicht Resultate zu erzielen, sondern vielmehr, die sich ständig verändernde physische und physikalische Realität mit einem angemessenen Einsatz von Kraft und Energie zu erfahren (Paxton, 1981, S.46).

¹⁴ Die Anekdote wurde von meiner Ausbildungsleiterin Sabine Parzer während eines Ausbildungsmoduls zum Thema Kontakt Improvisation aus eigener Erfahrung verbal weitergegeben.

In dieser Definition betont er die physische Bewegungsexploration zweier (oder mehrerer) Körper im Raum, die zum einen an physikalische Kräfte, wie Schwerkraft, Schwungkraft oder Reibung gebunden ist und zum anderen mit einer prozessorientierten, rezeptiven Aufmerksamkeitshaltung der Tänzer*innen einhergeht.

Heutzutage finden sich im wissenschaftlichen Diskurs, wie auch innerhalb der ‚CI - Community‘¹⁵ eine große Bandbreite möglicher Auslegungen. Je nach Perspektive werden spirituelle (Ramaswamy & Deslauriers, 2014), gesellschaftspolitische (Turner, 2010), pädagogische (Engelsrud, 2007; Felton, 2008; Little, 2014; Smith, 2014), therapeutische (Cohen, 2010; Menapace & Stern, 1998) oder künstlerisch - performative (Fitzpatrick, 2014; Harrop, 2014; Pallant, 2014) Aspekte von CI in den Vordergrund gestellt. Oftmals werden diese nicht klar voneinander abgegrenzt, sondern in ‚definitiverischer Ko -Existenz‘ nebeneinander gereiht. So orientiert sich beispielsweise die Beschreibung von Kontakt Improvisation, wie sie auf der Homepage der Wiener Jam Gemeinschaft zu finden ist, in erster Linie an ein- und nicht ausschließenden Kriterien. Demnach enthalte Kontakt Improvisation Aspekte von „Bewegung, Tanz, Anatomie, Improvisation, Emotion, Sexualität/ Sinnlichkeit, Beziehung/Begegnung, Moment/Meditation, Kunst, Sport, menschliches Wachstum, Gesellschaftslabor“¹⁶. Ebenso oblag den Teilnehmenden des letztjährigen CI - Festivals in Österreich die Auswahl vier verschiedener Festival T-Shirts, die folgende Aufschriften trugen: „Touchjunkie“, „Can i be your mirror neuron?“, „Contact improvisation = adrenaline + oxytocin + estrogen + testosterone“ oder „Contact improvisation = perception + listening + spontaneity“¹⁷. Je nach individueller Vorliebe (und/oder Tagesverfassung) konnte ein psychologisch, neurologisch, hormonell oder perzeptuell konnotiertes Verständnis von Kontakt Improvisation zur Schau getragen werden.

Eben skizzierter Diskurs legt die definitiverische Bandbreite, Offenheit und Beweglichkeit der Form dar. Was unter Kontakt Improvisation zu verstehen ist, scheint demnach primär eine Frage des Fokus zu sein. Diesen richte ich in dieser

¹⁵ Unter ‚CI- Community‘ verstehe ich all jene praktizierenden Contacter*innen, die sich aktiv in das soziale Netzwerk einbringen oder sich zum sozialen Netzwerk zugehörig fühlen.

¹⁶ Zitiert von der Homepage der Wiener Kontakt Improvisation Gemeinde. Download am 09.04.2013 von <http://ci.nspire.net/>

¹⁷ Das internationale Kontakt Improvisation Festival fand vom 29.10.- 02.11.2014 im Landhotel Yspertal (Niederösterreich) statt.

Forschungsarbeit mit Paxtons eingangs zitierter Definition (1981) auf Kontakt Improvisation als primär physische Bewegungsexploration zwischen zwei (oder mehreren Körpern), ohne allen anderen Facetten¹⁸ ihre Bedeutung absprechen zu wollen. Mit Little (2008) weiche ich die Begriffsbestimmung dahingehend auf, dass ‚Kontakt‘ nicht zwangsläufig an die materielle Grenze des physischen Körpers gebunden sein muss, sondern auch ohne unmittelbare Berührung durch eine gemeinsam gerichtete Aufmerksamkeit hergestellt und aufrechterhalten werden kann (S.1).

1.3 Bewegungsprinzipien

Welche Erscheinungsformen und Bewegungsprinzipien der Praxis von *Kontakt Improvisation* unterliegen illustriere und expliziere ich anschließend anhand von Aufnahmen, die allesamt der diesjährigen *European Contact Improvisation Teachers Exchange* (ECITE) in St. Erme/ Frankreich entstammen - einem jährlich stattfindenden, internationalen Austausch von CI -Lehrenden.



Abbildung 2:

Mit dem ‚Momentum‘ gehen

(Foto: Jesse Johnson, Juli 2015)

¹⁸ Wie Spiritualität, politische und sozialkritische Elemente, therapeutische Begleiteffekte oder CI als inklusive Tanzmethode (siehe www.danceability.at/ www.danceability.com/; Download am 30.04.2014).



Abbildung 3:
Den dreidimensionalen
Raum nutzen

(Foto: Jesse Johnson,
Juli 2015)



Abbildung 4:
In und aus dem
unmittelbar physischen
Kontakt gehen

(Foto: Jesse Johnson,
Juli 2015)



Abbildung 5:
Einen gemeinsamem
Schwerpunkt finden/ In
Balance gehen

(Foto: Jesse Johnson,
Juli 2015)



Abbildung 6:

Im Bodenkontakt sein

(Foto: Jesse Johnson,
Juli 2015)



Abbildung 7:

Im Trio tanzen

(Foto: Jesse Johnson,
Juli 2015)



Abbildung 8:

Duett beim Schulterlift

(Foto: Jesse Johnson,
Juli 2015)

Vorangehende Bilderserie vermittelt einen Eindruck der Vielfältigkeit der Tanz- und Bewegungsform: Die Tänzer*innen bewegen sich mit oder ohne Musik zu zweit, zu dritt oder im Ensemble entlang einer gemeinsamen Kontaktstelle – für einige Sekunden oder mehrere Minuten (selten auch Stunden). Als Berührungsfläche schließen sie den gesamten eigenen Körper, sowie den des/der Partner*in ein; manchmal auch Wände oder Einrichtungsgegenstände. Sie lehnen sich ineinander, drücken, ziehen oder heben einander ungeachtet des jeweiligen Geschlechts, des Alters oder der Körperproportion. Um dem geteilten Kontaktpunkt zu folgen, finden sie gemeinsame Wege in und aus dem Boden und orientieren sich im dreidimensionalen Raum: Sie drehen, rollen oder gleiten am Boden, auf mittlerer Raumebene und in der Luft. Dabei wird der ‚Bewegungsfluss‘ immer wieder von Pausen und Momenten der Stille unterbrochen: Die Tänzer*innen bewegen sich kontinuierlich in und aus unmittelbar physischen Körperkontakt. Dynamik, Berührungs- und Bewegungsqualität des Tanzes reichen von „kraftvoll, akrobatisch und schnell bis zu sanft, sinnlich und langsam“ (Schmid, 2011, S.59). Das kreative Potential scheint sich allein an der Verfügbarkeit der Situation und der Fähigkeiten der Tänzer*innen zu erschöpfen (Kaltenbrunner, 1998, S.39).

Was den unterschiedlichsten Ausprägungen jedoch gemeinsam ist, ist die dynamische, wechselseitige Beziehung zwischen den Tanzenden, die einerseits über einen gemeinsamen Kontaktpunkt und andererseits über das wechselseitige Empfangen und Abgeben von Gewicht hergestellt und aufrechterhalten wird (vgl. Brinkmann, 1999; Felton, 2008; Gugutzer, 2008; Novack, 1988, 1990). Um sich entlang des ‚rollenden Kontaktpunktes‘ durch den Raum zu bewegen, suchen die Tänzer*innen kontinuierlich nach (neuen) ‚Bewegungspfaden‘. Konträr zur Akrobatik oder anderen Paartänzen, wie beispielsweise Foxtrott, Walzer oder Quickstep, folgen sie dabei keinen musikalischen Rhythmus- und Taktgebern oder festgelegten Schrittfolgen, sondern ‚inneren‘ und ‚äußeren‘ Bewegungsimpulsen, die aus der Unmittelbarkeit des Augenblicks entstehen (Gaiswinkler, 1993; Kaltenbrunner, 1998). Dennoch haben sich nach Hassmann, ein renommierter *Contact* Lehrer (2009, zit. nach Schmid, 2011, S.59) bestimmte Bewegungsabfolgen („Pathways“) aufgrund anatomischer Gesetzmäßigkeiten als besonders funktionell erwiesen, wie zum Beispiel ein bestimmter Winkel, Hebel oder Schwung eines Schulter- oder Beckenlifts. Weiterhin erläutert er, dass in ‚Technik‘ Klassen (in den meisten Fällen)

kein bestimmtes ‚Formrepertoire‘, sondern als ‚Tried and True‘ befundene ‚Bewegungsmuster‘ unterrichtet werden (ebda).

Wie diese aussehen können – aber nicht müssen – ist in vorangehenden Illustrationen zu erkennen: In Abbildung 5 befinden sich beispielsweise die beiden Tänzer*innen in einem temporären Zustand der Balance, indem sie sich aus ihrer eigenen vertikalen Achse bewegen und einen gemeinsamen Schwerpunkt etablieren; in Abbildung 7 und 8 führt der hebende Tänzer den Körperschwerpunkt des Gehobenen möglichst nahe an seine eigene vertikale Körperachse heran. Auf diese Art und Weise ist es einfacher, den/die Partner*in zu tragen. „Liegen die Körperschwerpunkte weit auseinander, ist der Zug der Schwerkraft auf die gemeinsame Masse größer und es erfordert einen höheren Einsatz an Muskelkraft um diesen entgegen zu wirken“ (Walter, 1992, S.80). In welchem Ausmaß sich die Tanzpartner*innen aus ihrer Zentralachse begeben und wie viel Körpergewicht sie an den/die Partner*in abgeben „von leichtem Oberflächenkontakt bis zur vollständigen Übergabe bzw. Übernahme des gesamten Körpergewichts“ (Walter, 1992, S.79) hängt im entscheidenden Maß von der gegenwärtigen Situation, sowie der Fähigkeit und Risikobereitschaft des/der Contacter*in ab¹⁹. Auch ist es einfacher, den Schwung des/der springenden Partner*in in einer gemeinsamen Bewegungsrichtung fortzuführen, als die Bewegung zu unterbrechen und in entgegengesetzte Richtung zu lenken, wie in Abbildung 2 illustriert ist.

Form gebend ist in eben genannten Beispielen kein bestimmtes, ästhetisches Ideal oder Rollenbild, wie das *pas de deux*²⁰ im klassischen Ballet (vgl. Novack, 1990, S.125- 132), sondern die Suche nach Bewegungsmöglichkeiten im Wirkungsfeld physikalischer Kräfte und Dynamiken, sowie ein möglichst geringes Verletzungsrisiko. „Im **wechselseitigen Geben und Nehmen von Gewicht** [Hervorhebung im Original](...) geht es im wesentlichen darum, den ‚Gewichtsfaktor‘ nicht vorrangig im Sinne aktiver Muskelkraft einzusetzen, sondern vielmehr zu lernen, den muskulären Kraftaufwand durch den Einsatz des Körpergewichts unter der Ausnutzung der Wirkungen von Schwerkraft, Fliehkraft und Trägheit, entsprechend den Erfordernissen der gemeinsamen Situation, möglichst gering zu

¹⁹ Aus eigener Erfahrung steigt die Bereitschaft, das volle Körpergewicht an einen/eine Partner*in abzugeben mit zunehmender Expertise.

²⁰ Das *pas des deux* bezeichnet einen Paartanz, der meist den Höhepunkt im klassischen Ballett verkörpert; oftmals charakterisiert durch eine romantischen, heterosexuellen Liebesbeziehung, in welcher die Frau von Mann geführt, unterstützt, gehoben oder manipuliert wird (vgl. Novack, 1990, S.128).

halten“ (Walter, 1992, S.80): „Along the easiest pathways available to the mutual moving mass” – wie es Paxton (1975, S.40) formuliert.

Mit eben skizzierten Bewegungsprinzipien des ‚rollenden Kontaktpunktes‘ und der wechselseitigen Gewichtverlagerung geht nach Felton (2008) eine bestimmte charakteristische Ästhetik im CI- Tanz einher: Die Tänzer*innen bewegen sich als organische Einheit in Spiralen und Wellen. Sie erzeugen einen beständigen ‚Bewegungsfluss‘, der ebenso mühelos und leicht wirkt, wie verbunden und kontinuierlich. Jedoch ist er immer wieder von (abrupten) Dynamik- und Rhythmuswechseln durchzogen oder vom Auflösen und Wiederherstellen des physischen Kontakts.

1.4 Exkurs: Tanzende Körper

We need to begin with the body (Gendlin, 1999, S.80).

Genauer gesagt: Wir müssen mit der Frage beginnen, von welchen Körpern überhaupt die Rede ist, wenn wir von tanzenden Körpern sprechen. Denn sobald von Körpern gesprochen wird, betrachten wir diese bereits aus einer bestimmten Perspektive. Damit befinden wir uns inmitten des Körperdiskurses, der seit der cartesianischen Trennung von Körper (als ausführendem Element) und Geist (als Ratio zur Existenzsicherung) tief im dualistischen Weltbild verankert ist²¹.

Foellmer (2009) bezeichnet diese „cartesianische Operation geradezu als Urszene einer Spaltung“ (S.41), die seitdem und „besonders seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts sämtliche Philosophien und Erkenntnistheorien durchzieht“ (S.41); sei es im Versuch, deren Polarität zu zementieren oder im Bestreben, „die beiden entzweiten Hälften wieder zusammensetzen“ (ebda). Seit den 1980er Jahren haben die Kultur- und Geisteswissenschaften den Körper „unter dem programmatischen Titel *Die Wiederkehr des Körpers* (Kamper/Wulf, 1982) als Forschungsgegenstand [entdeckt]“ (Berger, 2006, S. 15) (vgl. Foellmer, 2009, S.41; Lampert, 2007, S.98).

²¹ Die neuzeitliche Philosophie ist geprägt von Descartes` dualistischem Menschenbild, das bis heute unser Körperverständnis prägt (vgl. Fuchs, 2000, S.30-33). Dem Vernunft- und Rationalitätsprinzip zu Folge besteht der Mensch aus zwei ontologisch getrennten Substanzen: *Res cogitans* (Geist) und *Res extensa* (Körper), die in der Zirbeldrüse aufeinandertreffen. Beide Elemente befinden sich zwar in einer Wechselbeziehung miteinander, unterliegen jedoch einer eindeutig hierarchischen Struktur: „Der Geist beherrscht den Körper“ (Gugutzer, 2004, S. 41). Laut Fuchs (2000) verbannte Descartes „die Seele als reine *res cogitans* aus dem Raum des Leibes ins Gehirn“ (S.30). Das leibliche und seelische Erleben wurde von der Welt abgetrennt und in eine rein subjektive Innenwelt verlegt (vgl. Fuchs, 2000, S.30-33).

Seitdem spannen sich wissenschaftliche Körperdiskurse entlang diametral gegenüberstehender Bedeutungsfelder auf, wie Objekt und Subjekt, Körper und Leib oder Natur und Kultur²². (Sozial)Konstruktivistische, poststrukturalistische und diskurstheoretische Ansätze fundieren auf einem de-essentialistischen Körperverständnis²³. Eine prä-diskursive Gegebenheit des Körpers wird verneint, denn „[d]ie Natur des Menschen [ist] im permanenten Wandel immer schon vergesellschaftet, Naturhaftigkeit [ist] bereits konstruiert“ (Lampert, 2007, S.98). Körper ist ergo Effekt oder Symbol gesellschaftlicher (Macht)Strukturen und Handlungen, ein „immer schon durch Sprache bezeichneter“ kultureller Zeichenträger und Repräsentant (Gugutzer, 2004; Lampert, 2007, S. 98ff). Einen konträren Blickwinkel nimmt die erkenntnistheoretische Position der Phänomenologie ein. Seit der programmatischen Forderung Edmund Husserls „Zu den Dingen selbst“ (Schmitz, 1980, S.5) strebt phänomenologisches Denken der inneren Struktur eines Phänomens entgegen, seiner Erscheinung, die ‚unabhängig‘ von Vorannahmen existiert. Betont wird der gelebte Körper, der *Leib* in phänomenologischer Terminologie gesprochen. Je nach Denkart werden unterschiedliche Aspekte des Leib-Seins in den Vordergrund gerückt, von der exzentrischen Positionalität des Leibes bei Helmuth Plessner, über die Ambiguität des Leibes bei Merleau Ponty²⁴ bis zum spürenden Leib in Hermann Schmitz ‚Neuer Phänomenologie‘²⁵- um nur einige Wenige zu nennen. Positionen übergreifend wird dabei jedoch stets eine heuristische Trennung des Körpers in das „„Körperding“, das Objekt und als solches auch etwas Anorganisches sein kann, und in den „fungierenden Leib““ (Waldenfels, 2000, S.15) vollzogen.

²² Der Fülle an wissenschaftlichen Publikationen zum Körperdiskurs kann im Rahmen dieser Arbeit nicht nachgegangen werden. Vielmehr soll Leser und Leserin ein Einblick in die Vielgestaltigkeit des Körperbegriffes gegeben werden. Exemplarisch wird eine de-essentialistische Perspektive verschiedenen Denkern der Phänomenologie gegenübergestellt. Verwiesen sei auf die umfassende Analyse der Geschichte des Körpers in den Sozial- und Geisteswissenschaften von Robert Gugutzer (2004) sowie auf das Werk Paula- Irene Villas (2001), welches eine umfassende Analyse der Geschichte des Geschlechtskörpers darlegt.

²³ Im Gegensatz dazu verfolgen essentialistische, anthropologische Theorien die Auffassung, dass es einen natürlichen und ursprünglichen Körper gebe, der sich zwar als „gesellschaftliches Konstrukt“ darstellt, dessen „entscheidende Formungen jedoch aktiv vom Menschen aus[gehen]“ (Lampert, 2007, S.98).

²⁴ Mit Merleau- Ponty (1966) der Leib stets in seiner „dialektischen Struktur“ (S.13) gefangen als wahrnehmender *und* wahrnehmbarer, sehender *und* sichtbarer, bewegender *und* bewegungsempfindender Leib (Merleau- Ponty, 1967, S.16f).

²⁵ Der Kieler Philosoph Hermann Schmitz (1980, 2011) unterstreicht in seiner sogenannten „Neuen Phänomenologie“ das Spüren des eigenen Leibes und setzt dies dem sinnlich Wahrnehmbaren entgegen Leiblichkeit ist nach Schmitz (2011, S.5) „was jemand in der Gegend (...) seines materiellen Körpers von sich selber (als zu sich selber, der hier und jetzt ist) gehörig spüren kann, ohne sich der fünf Sinne (...) und des aus ihrem Zeugnis abgeleiteten perzeptiven Körperschemas (der habituellen Wahrnehmung vom eigenen Körper) zu bedienen“.

In jüngster Zeit scheint jedoch ein wissenschaftliches Interesse zu wachsen, dem dualistischen Dilemma zu ‚entkommen‘. Sei es mit Ulle Jäger, die in ihrem Werk ‚Der Körper, der Leib und die Soziologie‘ (2004) neben den gebräuchlichen Begriffen ‚Körper‘ und ‚Leib‘ eine dritte, integrierende begriffliche Operation einführt, den ‚körperlichen Leib‘ oder ‚leiblichen Körper‘, oder mit dem französischen Philosophen Jean Luc Nancy, der „eine betont antidiskursive Position [vertritt], die das Sprechen über den Körper als Figur des Scheiterns ausbreitet und Körperlichkeit in einer anti-cartesianischen Wende als ontologisches Absolutum setzt“ (Foellmer, 2009, S.40). Eben gezeichneter Diskurs vermag wohl weder der Mannigfaltigkeit vergangener, noch der Potentialität zukünftiger Körperdiskurse gerecht zu werden, wohl aber folgende Behauptung zu untermauern: Körper ist (und bleibt) Projektionsfläche vielfältiger Diskurse. Wie wird nun aber der tanzende Körper in der Kontakt Improvisation diskutiert?

Elizabeth A. Behnke (2003) zu Folge hat der Körper in der Kontakt Improvisation einen nach innen gerichteten Fokus. Bewegung generiert weniger über das Visuelle, als vielmehr über das Erspüren und Wahrnehmen von Impulsen – sowohl eigener als auch der des/ der Tanzpartner*in. Somit folgt der Tanz keinem fixierten Bewegungsvokabular oder ästhetischen Vorstellungen, sondern entsteht aus der Unmittelbarkeit der jeweiligen Situation heraus²⁶. Die Kunst des Improvisierens benötigt also einen Körper, der einerseits seine Aufmerksamkeit nach innen richtet und andererseits in der Lage ist direkt auf innere und äußere Reize zu reagieren. Cynthia J. Novack (1990) etablierte den Begriff des ‚responsive body‘ (S.186- 189), dem erwidern und empfänglichen Körper. Dieser steht in der Kontakt Improvisation jedoch, im Gegenteil zu anderen Formen der Tanzimprovisation, stets in Abhängigkeit zu anderen empfindenden, wahrnehmenden und spürenden Körpern. Behnke (2003) drückt diese wechselseitige Verschränkung folgendermaßen aus: „Thus the dancing body is not only a responsive body, but „the responsive body listening to another responsive body“ (S.42). Darüber hinaus wird der in der Kontakt Improvisation kultivierte ‚responsive body‘ als ‚intelligent‘ und ‚spontan‘ agierend verstanden, der aus seinen eigenen Reflexen heraus den Tanz gestaltet (vgl. Novack, 1990, S. 179-193).

²⁶ Wobei an dieser Stelle kritisch zu hinterfragen ist, inwiefern der ‚spürende, rezeptive und reagierende Körper‘ nicht selbst wieder einem erstrebenswerten ‚Idealkörper‘ in der Kontakt Improvisation entspricht. Im Zuge dieser Arbeit wird dieser Frage jedoch nicht näher nachgegangen.

In nachfolgender Untersuchung soll ein Körperbegriff verwendet werden, der versucht eine Brücke über die cartesianische Kluft zu schlagen und gleichzeitig in ständiger Bewegung zwischen diesen Polen schwingen darf. Daher wird weder ausschließlich der phänomenologische Leibbegriff verwendet, obgleich das Spüren von zentraler Bedeutung für die Kontakt Improvisation und diese Studie ist, noch auf einen repräsentativen Körperbegriff zurückgegriffen, obgleich auch in improvisierten Tanzformen bestimmte ‚Tanzcodes‘ und ‚Tanzmuster‘ zum Vorschein kommen, die den tanzenden Körper kulturell und tanztechnisch formen und in bestimmte Diskurse und Machtstrukturen einbetten (Alarcon, 2006, S.8f; Lampert, S.37, S.115). Vielmehr soll im Verlauf der Arbeit erprobt werden, inwiefern das Körperkonzept des ‚responsive body‘, der als ‚intelligenter Handelnder‘ Hersteller seiner Wirklichkeit ist, als Instrumentarium dienen kann und der Prozess- und Ereignishaftigkeit des Tanzes gerecht wird.

2 Die gelebte Erfahrung

Erste theoretische Annäherungen an das Erleben von (Bewegungs-)Erfahrungen führten von psychologischen über philosophische bis hin zu phänomenologischen Betrachtungen. Sie brachten an die Oberfläche, wie eng miteinander verwoben und durchlässig das Verständnis situationsgebundener, non-verbaler Erfahrungen in den verschiedenen Fachgebieten ist. Gängige psychologische Lehrmeinungen und Konzepte zu Gedächtnis und Wahrnehmung boten eine erste Orientierung.

In der Psychologie als Wissenschaft wird die Lehrmeinung proklamiert, dass das Gedächtnis aus mehreren Subsystemen besteht. Erfahrungen werden demnach entweder im *expliziten* oder *impliziten* Gedächtnis enkodiert (vgl. Myers, 2005). „Implizites Wissen [ist] nichtsymbolisch, nonverbal, prozedural und unbewusst in dem Sinne, dass es nicht bewusst reflektiert wird. Explizites Wissen ist symbolisch, verbalisierbar und deklarativ; es kann in Narrationen eingebaut werden“ (Stern, 2005, S.123). Die Klassifikation erfolgt also unter anderen anhand der Zugänglichkeit der gespeicherten Informationen. Im *impliziten* Gedächtnis gespeichertes Wissen kann demnach nicht direkt abgerufen werden, zeigt sich jedoch in motorischen Abläufen, sowie in „Affekte[n], Erwartungen, Aktivierungs- und Motivationsschwankungen und Denkstile[n]“ (Stern, 2005, S.125). Oftmals handelt es sich um *prozedurales* Wissen, „das Wissen, *wie* etwas getan wird“ (Myers, 2005,

S.389). Im Gegensatz dazu sind Erinnerungen im *expliziten* oder *deklarativen* Gedächtnis bewusst abrufbar. Der Gedächtnisspeicher enthält Erinnerungen an Fakten und Allgemeinwissen („semantisches Gedächtnis“) wie auch an selbst erlebte Ereignisse („episodisches Gedächtnis“) (vgl. Myers, 2005, S.388f). Vereinfacht gesagt organisiert unser Gedächtnis Informationen über den Inhalt („was“) und die Art und Weise („wie“) einer Erfahrung getrennt voneinander in funktionell unterschiedlichen Gedächtnisbereichen, die mehr oder weniger bewusst zugänglich sind.

Mit der Frage, wie dieses Wissen ‚in‘ unser Nervensystem gelangt und dort weiterverarbeitet wird, beschäftigt sich das breite, interdisziplinäre Forschungsfeld der ‚Wahrnehmung‘²⁷. In Standardlehrbüchern der Wahrnehmungspsychologie (Guski, 1989; Myers, 2005; Hagendorf, et al, 2011; u.a.) wird zwischen sensorischer Wahrnehmung, und propriozeptiver Wahrnehmung diskriminiert²⁸. Erstere umfasst jene Sinnesreize, welche - vereinfacht gesagt - über die Sinnesrezeptoren entsprechender Sinnesorgane aus der Umwelt empfangen und weiterverarbeitet werden²⁹. Letztere bezieht in enger, wechselseitiger Verbindung mit erstgenannten Sinnesmodalitäten vestibuläre³⁰ und kinästhetische³¹ Informationen aus dem eigenen Körper, die vor allem für die Lagebestimmung des Körpers - sowohl in Ruhe als auch in Bewegung - notwendig sind. (vgl. Myers, 2005; Trautmann -Voigt & Voigt, 2009). Diese Klassifikationssysteme erlauben eine erste Eingrenzung des Forschungsgegenstandes:

²⁷ Das Lehrbuch „Psychologie“ definiert Wahrnehmung als „Prozess, bei dem unsere Sinnesrezeptoren und unser Nervensystem Reizenergien aus unserer Umwelt empfangen und darstellen (sensorische Wahrnehmung)“ (Myers, 2005, S. 204).

²⁸ Darüber hinaus erfolgt eine Einteilung in Fern- (Hör- und Sehsinn) und Nahsinne (alle anderen). Neben den erwähnten Wahrnehmungsmodalitäten werden teilweise folgende Sinne angeführt: vestibulärer Sinn (Gleichgewichtssinn), Schmerzempfindung (Nozizeption) und Thermorezeption (Temperatursinn).

²⁹ Die auditive Wahrnehmung erfolgt über die Ohren, die visuelle Wahrnehmung über die Augen, die olfaktorische Wahrnehmung über die Nase, die taktile Wahrnehmung über die Haut und die gustatorische Wahrnehmung über den Mund.

³⁰ Gleichgewichtssinn zur Bestimmung der Richtung der Erdanziehungskraft sowie Beschleunigung.

³¹ „Der kinästhetische oder Bewegungssinn (auch Muskelsinn genannt) dient im Zusammenspiel von Propriozeptoren und den Gleichgewichtsorganen im Innenohr der Empfindung, das heißt der innere, nicht visuellen Wahrnehmung eigener körperlicher Bewegungen. Man spricht im Gegensatz zur Oberflächensensibilität der Haut auch von der Tiefensensibilität unseres Bewegungsapparates“ (Berger, 2006, S.120).

Das im Interesse liegende Wissen um eine situationsgebundene, non-verbale Bewegungserfahrung ist **implizit, prozedural** und **nicht deklarativ** und kann sowohl über **Nah- und Fernsinne** als auch über **Propriozeption** vermittelt werden.

Für eine vertiefende Bestimmung zog ich weitere theoretische Erwägungen heran. Das Gedankengut dreier Forscher*innen, namentlich Eugene T. Gendlin, Daniel Stern und Claire Petitmengin, trug maßgeblich zu einem tieferen Verständnis der unmittelbar erlebten Erfahrung in der Kontakt Improvisation bei. Aus unterschiedlichen Blickwinkeln werden Erscheinung, Struktur, Dynamik und Modalität einer (oder mehrerer) Form(en) situativen Erlebens systematisiert und beschrieben, die dem ‚Charakter‘ meines Forschungsgegenstandes nahe kommt. Gendlin (1969, 1999, 2009) führt aus einer philosophischen Perspektive den Begriff des ‚felt sense‘ ein, Petitmengin (2006, 2007, 2011) spricht in der Bewusstseinsforschung von einem ‚felt meaning‘ sowie einer ‚source dimension‘ und Stern (2005, 2009, 2010, 2011) verwendet die Termini ‚Vitalitätseffekte‘ oder ‚Dynamische Formen der Vitalität‘. Im Anschluss folgt eine Einführung in theoretische Hintergründe dieser Bezeichnungen und ihrer zu Grunde liegenden Denkmodelle. Beginnend mit Gendlins körperbezogener Philosophie, füge ich mit Stern eine entwicklungspsychologische Perspektive hinzu, welche den Fokus vom individuellen hin zum intersubjektiven Erleben lenkt. Zuletzt beziehe ich mich auf Forschungsarbeiten von Petitmengin, die vor allem durch ihre präzise und detaillierte Differenzierung struktureller Charakteristiken der gelebten Erfahrung von Interesse sind.

2.1 ‚Felt sense‘ nach Eugene T. Gendlin

*Dort, wo die Sprache aufhört,
wohnen wir wirklich (Wiltschko, 2008, S.15).*

Diese Worte legen die grundlegenden Annahmen des Philosophen und Psychotherapeuten Eugene T. Gendlin dar: Erstens erschöpft sich das Spektrum menschlichen Erlebens nicht in der Sprache, sondern geht über das verbal

Explizierbare hinaus. Zweitens, gibt es einen bestimmbaren, räumlich gebundenen ‚Wohnort‘ für diese Art von Erleben – genannt ‚felt sense‘³².

Gendlin (1969, 199, 2006) bezeichnet damit eine Art des Erlebens, welche „(...) zwar bewusst, aber noch nicht im üblichen Sinne symbolisiert³³“ (Wiltschko, 2008, S.94) ist. „Dieses Schon-Gespürte-aber-noch-nicht-Gewusste“ (ebda, S.170) ist ein körperliches Erleben, das häufig auch als „„Intuition“, „gefühltes Wissen“ [oder] „implicit background knowledge““ (ebda, S.15) benannt wird. Es ist eine Art des Erlebens, die in sich „verschlungen“, „kompliziert“, „komplex“, „fein“, und „subtil“ ist (vgl. ebda, S.78), ‚intricate‘ (verwickelt) in Gendlins (1969, 1999, 2009) eigenen Worten. Ihm zu Folge sei der ‚felt sense‘ jedoch nicht mit bekannten Emotionen, wie Wut der Ärger, zu vergleichen. Ebenso wenig wie ausschließlich mit Sinneswahrnehmung oder mythischen Erfahrungen. „Dem ‚felt sense‘ müssen wir die Deutungen nicht von außen hinzugeben“ (ebda, S.88). Körperliche Erfahrungen, wie man sie in bewusstseinsverändernden Zuständen erfährt, unter Hypnose, in der Meditation, unter Drogeneinfluss oder in traumatischen Situationen, unterscheiden sich ebenfalls vom Erleben des ‚felt sense‘ (vgl. ebda, S.90f).

Wenn der ‚felt sense‘ all das nicht ist, was ist er dann? Gendlin begegnet dieser Frage mit folgender Antwort: „Wenn man jemanden über den ‚felt sense‘ erzählt, der diese Art des Erlebens noch nie erfahren hat, muss man aufhören, darüber zu sprechen, weil es wie Unsinn klingt“ (ebda, S.88). Der Zugang zu einer Beschreibung des ‚felt sense‘ und seinen Implikationen führt also über das unmittelbare, leibhaftige Erleben des zu Beschreibenden selbst, an das durch folgendes Beispiel herangeführt werden soll:

Sie wachen morgens auf, wissen, daß Sie einen Traum hatten, ohne ihn jedoch zu erinnern. Sie wissen von dem Traum, weil er ein seltsames Gefühl hinterlassen hat, eine besondere und spezifische Qualität. Man könnte sagen, nicht so recht ängstlich, auch nicht freudig, nicht schuldig, nicht traurig...ähm. Es ist ein namenloses Gefühl, das nur zu dem Traum gehört. Wenn Sie das Namenlose anfassen, berühren, schmecken, kann sich der ganze Traum wieder

³² Eine in der Fachliteratur vorzufindende Übersetzung ist „körperlicher Sinn“ (vgl. Wiltschko, 2008). Die vorliegende Arbeit orientiert sich jedoch an die geläufigere englische Bezeichnung ‚Felt Sense‘. Diese wird nicht ins Deutsche übersetzt, sondern als Fachbegriff in englischer Form beibehalten.

³³ Die Bezeichnung „üblicher Sinn“ bezieht sich nach Gendlin (1969, 1999) auf die sprachliche oder visuelle Symbolisierung.

*entfalten. All diese vielen Ereignisse eines Traums waren in einer bestimmten Weise in dem kleinen namenlosen Gefühl komprimiert*³⁴.

Diese ‚bestimmte Weise‘, auf welche all die Erlebnisse im Traum komprimiert werden, wird körperlich gespürt. Es ist ein einzigartiges Empfinden des/der Träumenden im Moment des Erwachens, das aus der ‚Mitte des Körpers‘ kommt und nicht über Sinneseindrücke vermittelt ist. Es ist ein spezifisches Erleben, das einen ‚seltsamen Eigenraum‘ schafft. Er kann für ein Gefühl, eine Intention oder eine Ahnung stehen und entsteht wenn die Aufmerksamkeit auf das jeweilige Jetzt gerichtet wird - in unserem Beispiel auf das körperliche Erleben im Moment des Erwachens - ohne dessen Bedeutung vorweg nehmen zu können, „ohne schon zu wissen, ohne schon sagen zu können, was dieses Gespür bedeutet“ (Wiltschko, 2008, S.15). Dennoch impliziert es ein *m e h r*³⁵. Das ‚namenlose Gefühl‘ beinhaltet all die Ereignisse eines Traums. Es trägt die Gesamtheit der Traumbilder – Szenen, Charaktere, Landschaften - in sich und die damit einhergehenden „inneren Verbindungen der Situationen“ (Wiltschko, 2008, S.90).

Im selben Atemzug verweist Gendlin auf ein weiteres Konzept seiner körperbezogenen Philosophie: ‚Weitertragen‘ (carrying forward). Denn das implizite Erleben einer Situation verweilt nicht bei ihrem innewohnenden, vergangenen Bedeutungsgehalt. Es „geht vorwärts“, „setzt fort“, „geht weiter“ (ebda, S. 100). „Jede Situation ist in Wirklichkeit das, was aus ihr folgt“ (Wiltschko, 2008, S.165). Sie „(...) ist die Fortsetzung, die sie impliziert“ (ebda). Aus einem ‚felt sense‘ folgen somit stets weitere Schritte. Um zu unserem Beispiel zurückzukehren: Das noch direkt nach dem Erwachen körperlich spürbare, ‚namenlose‘ Gefühl könnte uns zum Beispiel zu dem Gedanken an eine ganz bestimmte Person führen, zu einem ganz bestimmten Wort wie ängstlich, freudig, bestürzt, traurig, erregt oder zu einer konkreten Erinnerung. Vielleicht gehen diese Gedanken in konkrete Handlungen über. „Deshalb können wir den ‚felt sense‘ verstehen als eine gewisse Entwicklung, ein bestimmtes Stück eines *weiterführenden* Lebensprozesses“³⁶. Für die Beziehung zwischen einem ‚felt sense‘ und dem, was ihn auflöst, mitnimmt oder weiterbringt führt Gendlin (1969, 1999,

³⁴ Eugene Gendlin „Über den Körper“ download am 09.07.2014 von http://www.focusing.org/three_assertions_de.html

³⁵ Der Raum zwischen den einzelnen Buchstaben verbildlicht den Zwischenraum für ein ‚mehr‘ an Bedeutung.

³⁶Gendlin, E. T. *Über den Körper*. http://www.focusing.org/three_assertions_de.html, Download am 09.07.2014.

2009; Wiltschko, 2008) das Konzept ‚Weitertragen‘ ein. Diese Vorwärtsbewegung kann durch Sprache weiter fortgesetzt werden: „Words can come from a feeling“ (Gendlin, 1969, S.4).

Gendlins ‚felt sense‘ wirkte zunächst wie das fehlende Teil in meinem Puzzle. Zum einen, da das ‚Unbeschreibbare‘ benennbar wurde. Zum anderen, da die theoretische Konzeption einer Art von Erfahrung, die ihren Ausgangs- und Bezugspunkt *im* Körper und direkt *über* den Körper vermittelt wird, als geeigneter theoretischer Unterbau für die Erfassung einer körperlich erlebten Erfahrung in der Kontakt Improvisation erschien. Bei genauerem Hinsehen ist das Bild des Untersuchungsgegenstandes immer noch unscharf und skizzenhaft. Das Heranziehen einer entwicklungspsychologischen Perspektive Daniel Sterns soll es dahingehend schärfen, dass sowohl intersubjektive als auch dynamische Eigenschaften mit einbezogen werden.

2.2 Aspekte dynamischen Erlebens nach Daniel Stern

In jahrzehntelanger Forschungstätigkeit hat der Säuglingsforscher, Entwicklungspsychologe und Psychotherapeut Daniel Stern wesentliche Impulse im Bereich der psychoanalytischen Entwicklungspsychologie und der frühkindlichen Entwicklung gesetzt. Ausgehend von Beobachtungen zu Mutter-Kind-Interaktionen sowie seiner psychoanalytischen Praxis schloss Stern (2010) auf die fundamentale Bedeutung von prä-reflexivem³⁷ und implizitem (Beziehungs-)Wissen. Säuglinge und Kleinkinder können (noch) nicht sprechen. Sie erleben sich und ihre Umwelt in vorsprachlichen Erfahrungen – „in Gefühlen, Körpersensationen, in nicht beschreibbaren Grundbefindlichkeiten“ (Kattermann, 2013, S.408). Demnach entwickelt sich schon lange vor den sprachlichen Repräsentationen eine vorsprachliche Bewusstseinssebene (Kattermann, 2013; Stern, 2011, 2010). Inwiefern diese, und mit ihr das ‚implizit relationale Wissen‘ Ausgangspunkt sozialer Interaktionen ist und auf welche Art und Weise es sich als dynamische Formen der Vitalität zeigt, wird im Folgenden besprochen.

³⁷ Die prä-reflexive Erfahrung, „first order“ oder primäre Bewusstheit, benennt das direkte Erleben eines Ereignisses -so wie es geschieht. Sie tritt als ‚Umriss‘ oder ‚Spur‘ in Erscheinung, die reflexiv bewusst werden kann, aber nicht muss. Wenn ja, dann wird sie auf eine bestimmte Art und Weise erlebt, die Stern (2005, 2009, 2011) als „dynamische Formen der Vitalität“ bezeichnet.

2.2.1 Implizites Beziehungswissen (oder implizites relationales Wissen)

Neugeborene sind von Geburt an eingebettet in ein soziales Netz. Obwohl sie erst im zweiten Lebensjahr Sprache erlernen, kommunizieren sie permanent mit ihrer Außenwelt. Schon im Alter von zweieinhalb bis circa sechs Monaten reagiert der Säugling durch Vokalisationen und Gesichtsausdrücke unmittelbar auf sein Gegenüber (Stern 2011, S.139). Bezugsperson und Kind befinden sich in einem kontinuierlichen wechselseitigen Austauschprozess darüber, wie sie Kontakt, Bindung und Nähe herstellen und aufrecht erhalten können (Kattermann, 2013, S.408). Lange bevor Sprache ‚auftaucht‘, muss das Kleinkind Grundformen des sozialen Miteinanders erlernen um Alltagssituationen wie folgende zu meistern: „[Wie] lange hält man den Blickkontakt, welche abwendenden Kopfbewegungen erfüllen bei welcher Bezugsperson ihren Zweck, wie nah kann man den anderen an sich heran kommen lassen, welches Tempo soll man ihm dabei gestatten (...), wie bringt man jemanden dazu einen zu füttern, (...)“ (Stern, 2011, S.144).

Laut Stern (2005, S.249; 2011, S.145) geht dem Spracherwerb die Aneignung einer Art von Wissen voraus, das nicht symbolisiert und nicht narrativiert ist, und als ‚implizites Beziehungswissen‘ oder ‚implizit relationales Wissen‘ bezeichnet wird. Dieses Wissen um das Zusammensein mit anderen Menschen vollzieht sich größtenteils unbewusst. Nicht etwa weil es im Freudschen Sinne „aus innerseelischen Schmerz verdrängt werden musste, sondern weil es statt im sprachlichen Denken in vorsprachlichen Erfahrungen verankert ist“ (Kattermann, 2013, S.408). Es ist noch nicht-bewusst und nie bewusst gewesen. Die Aneignung ‚impliziten Beziehungswissens‘ erfolgt primär über die Wahrnehmung von Bewegungen und „Formen des dynamischen Flusses“ (Stern, 2011, S.145) „mit einer zeitlichen Kontur, mit antreibender Energie und mit intentionaler Richtung“ (ebda, S.146). Stern (2011) spricht diesen sogenannten ‚dynamischen Formen der Vitalität‘ eine essentielle Rolle in der frühkindlichen Entwicklung von Intersubjektivität zu: „Das gemeinsame Teilen der Vitalitätsformen ist, entwicklungspsychologisch gesehen, vermutlich der früheste, einfachste und direkteste Weg hinein in das subjektive Erleben eines Anderen“ (S.59). Spezifische Struktur und Charakteristika der ‚dynamischen Vitalitätsformen‘ werden nachfolgend näher betrachtet.

2.2.2 Dynamische Formen der Vitalität

[Die] Art, wie sich ein Lächeln auf einem Gesicht ausbreitet; oder den zeitlichen Verlauf seines Erstarrens; die Art und Weise, wie jemand seine Sitzposition im Sessel verändert; (...) den Wechsel der Blickrichtung und das Ausweichen des Blicks; und schließlich das Hereinbrechen oder Sich-Anschleichen eines Gedankens (Stern, 2011, S.15).

All das sind Beispiele oft nur wenige Millisekunden andauernder Vorgänge, die das Erleben menschlicher Aktivität konstituieren. Wir erleben uns selbst und andere ganz selbstverständlich durch unsere *Vitalität*, die in praktisch pausenlosen physischen und mentalen Bewegungen Ausdruck findet. Sie ist es, die ein ‚lebendiges Subjekt‘ von einem ‚unbelebten Objekt‘ unterscheidet. Sie ist es, durch die wir auf innere Zustände, Emotionen oder Handlungsabsichten unserer Mitmenschen und unserer selbst schließen. Das Erleben menschlicher Vitalität ist somit nach Stern (2009, S.310ff; 2011, S.12ff) nicht nur grundlegend für die intersubjektive Entwicklung des vor-sprachlichen Kleinkindes, sondern fundamentale Voraussetzung jeglicher interpersonaler und intersubjektiver Interaktion. Was aber ist Vitalität?

Stern (2011) beschreibt Vitalität als eine holistische Einheit, die sich in Form einer „fundamentalen, dynamischen Pentade“ (S.13) aus Bewegung, Zeit, Kraft, Raum und Intention manifestiert. Das Zusammenspiel dieser so genannten ‚dynamischen Formen der Vitalität‘³⁸ erzeugt eine ‚Vitalitätsgestalt‘. Jede ‚Vitalitätsgestalt‘ geht mit einem ihr zutiefst eigenen Fließmuster einher und bestimmt die Art und Weise unseres subjektiven, dynamischen Erlebens einer spezifischen Situation. Theoretisch können die ‚Vitalitätsformen‘ in ihre fünf Komponenten - Bewegung, Zeit, Kraft, Raum und Intention - fragmentiert werden. De facto treten sie jedoch stets als holistische Einheit in Erscheinung. Nachfolgend werden die einzelnen Aspekte der

³⁸ Daniel Stern hat sich jahrzehntelang mit der Erforschung dynamischer Aspekte des Erlebens auseinandergesetzt. Mit fortschreitender Forschungstätigkeit ging eine Modifikation der verwendeten Termini einher. In unterschiedlichen Publikationen sind folglich verschiedene Terminologien des Phänomens der dynamischen Aspekte des Erlebens vorzufinden, wie „Vitalitätsaffekte“, „temporale Gefühlsgestalten“, „zeitliche Gefühlsformen“, „temporale Gefühlskonturen“, „pro-narrative Hüllen“ oder „Vitalitätskonturen“. In dieser Arbeit verwende ich den Begriff „dynamische Formen der Vitalität“ beziehungsweise „dynamische Vitalitätsformen“. Zum einen, da er zusammenfassend ähnliche Begriffe mit einbezieht, zum anderen da er in der in Einklang mit der von mir herangezogenen Literatur steht.

„dynamischen Formen der Vitalität“ getrennt voneinander betrachtet in dem Wissen ihrer Gestalthaftigkeit und wechselseitigen Bedingtheit.

Physisch (und psychisch) sind wir ständig in Bewegung³⁹. Beim Verfassen dieser Zeilen bewegen sich meine Finger rhythmisch auf der Tastatur. Kopfhaltung und Orientierung passen sich durch mikrodynamische Veränderungen des Muskeltonus an. Gedanken ziehen auf und verblasen. Langer (1953), Lakoff und Johnson (1980) und Mc Neill (2005) betonen die essentielle Bedeutung von Bewegung für die Entwicklung von Gefühlen, Denken und Sprache. Physische und mentale Bewegung⁴⁰ ist allgegenwärtig. Die Philosophin Maxine Sheets-Johnston (1999) schließt sich in ihrem Werk ‚The Primacy of Movement‘ diesem Primat der Bewegung an. Ihrer Meinung nach stehe Bewegung am Beginn der ontogenetischen und phylogenetischen Entwicklung des Menschen. Daher bezeichnet Stern (2009, 2011) Bewegung als ‚Mutter‘ der ‚dynamischen Formen der Vitalität‘ – in ständiger Begleitung ihrer vier ‚Töchter‘ Zeit, Kraft, Raum und Intention (vgl. Stern, 2009, 2010, 2011).

Mit jeder einsetzenden, sich vollziehenden und endenden Bewegung geht eine zeitliche Kontur, ein bestimmtes zeitliches Profil einher. Das Ausbreiten und Erstarren eines Lächelns unterliegt einem ganz bestimmten Rhythmus und Tempo. Es zeitigt sich in einer ganz bestimmten wahrgenommenen Dauer mit einem ganz bestimmten Akzent. All das sind spezifische zeitliche Komponenten, die das dynamische Erleben dieses Lächelns prägen. Ebenso wie die ‚dahinter‘ liegende Kraft, mit der eine Bewegung physikalisch messbar und subjektiv spürbar ausgeführt wird, und ihre dreidimensionale räumliche Ausdehnung. Die Ausbreitung und das Erstarren eines Lächelns – um zu anfangs genannten Beispiel zurückzukehren - wird also nicht nur von seinem zeitlichen Verlauf markiert, sondern auch von der es begleitenden subjektiv empfundenen Anstrengung sowie von einem räumlichen Anfangs- und Endpunkt. Jede noch so kleine Bewegung erzeugt also eine Gewahrsamkeit für Raum, Kraft und Zeit. All jene Aspekte bündeln sich in einer

³⁹ Bewegung wird hier in einem weiteren Kontext verstanden. Sie inkludiert sowohl physische als auch mentale Bewegung im Sinne von Kognitionen etc.

⁴⁰ An dieser Stelle sei erwähnt, dass Stern ein dynamisches Verständnis mentaler Bewegung vertritt. Wie auch physische Bewegung vollzieht sich mentale Bewegung innerhalb eines zeitlichen Profils und schließt imaginierte Bewegungen mit ein.

gemeinsamen Richtung, einer sich entfaltenden Intention⁴¹ in Sterns Vokabular (vgl. Stern, 2005, 2009, 2011).

„Dynamische Vitalitätsformen“ sind keiner spezifischen Sinnesmodalität zugehörig, vielmehr allen. Sie sind nicht an die Wahrnehmung über ein bestimmtes Sinnesorgan gebunden, sondern meta- oder supra-modal. Stern (2011) stellt sogar die Existenz einer eigenen Sinnesmodalität der dynamischen Formen der Vitalität in Aussicht, „die Dauer, das Tempo und die zeitliche Ausbildung der Kraft, die wir in gefühlten Vorgängen wahrnehmen, registriert“ (S. 40) (vgl. Stern, 2009, 2011). Die dynamischen Formen der Vitalität sind demzufolge ebenso wenig reine Sensation wie reine Emotion. Ihre Beschaffenheit und Funktion entspricht vielmehr der eines ‚Trägers‘ oder ‚Transporteurs‘. Als „unbeachtete Begleiter“ (Stern, 2011, S.21) sind sie „bei nahezu allen physischen, mentalen und emotionalen Aktivitäten“ (ebda) ständig präsent. Sie transportieren den Inhalt unseres Tuns. Sie fügen dem ‚Was‘ und ‚Warum‘ einer Aktivität eine nuancierte Bedeutungsebene hinzu. Nämlich die ‚Art und Weise‘, wie wir einen Vorgang erleben, wie sich eine Handlung vollzieht. So kann sich das Zucken eines Mundwinkels allmählich aufbauen, es kann sanft daherkommen, energisch und kraftvoll aufwallen oder als flüchtige Erscheinung sofort wieder verblassen. Dies sind verschiedene Möglichkeiten, wie dynamische Formen der Vitalität mit ihrem transportierten Inhalt verkoppelt sind. In Sterns (ebda) Worten: „Vitalitätsformen färben das Erleben des Inhalts und werden ihrerseits vom Inhalt gefärbt“ (S.36). Sie bedingen sich wechselseitig und verschmelzen in der Realität zu einer ganzheitlichen Wahrnehmung. Eine Trennung zwischen Form und Inhalt ist daher nur theoretisch durchführbar.

Während Gendlin mit dem ‚felt sense‘ die gefühlte Wahrnehmung als Ganzes beschreibt, einschließlich der Emotionen, der körperlichen Sensationen, der

⁴¹ In den verschiedenen Forschungsdisziplinen sind ebenso viele verschiedene Fachtermini wie dahinter liegende Konzepte für das vorzufinden, was Stern (2009, 2011) als „Intention“ betitelt. In der Psychologie findet man die Begriffe „Motiv“, „Intention“ oder „Volition“ (vgl. Myers, 2005) vor; die kognitive Psychologie und Neurowissenschaften sprechen von anziehend wirkenden „Valenzen“; Psychoanalytiker*innen beziehen sich auf „Strebungen“, „Wünsche“ und „Triebe“ und Philosoph*innen sprechen vom „Willen“ (vgl. Stern, 2009, S.35; Stern, 2011, S.315).

⁴¹ An dieser Stelle sei erwähnt, dass Stern ein dynamisches Verständnis mentaler Bewegung vertritt. Wie auch physische Bewegung vollzieht sich mentale Bewegung innerhalb eines zeitlichen Profils und schließt imaginierte Bewegungen mit ein.

⁴¹ In den verschiedenen Forschungsdisziplinen sind ebenso viele verschiedene Fachtermini wie dahinter liegende Konzepte für das vorzufinden, was Stern (2009, 2011) als „Intention“ betitelt. In der Psychologie findet man die Begriffe „Motiv“, „Intention“ oder „Volition“ (vgl. Myers, 2005) vor; die kognitive Psychologie und Neurowissenschaften sprechen von anziehend wirkenden „Valenzen“; Psychoanalytiker beziehen sich auf „Strebungen“, „Wünsche“ und „Triebe“ und die Philosoph_innen sprechen vom „Willen“ (vgl. Stern, 2009, S.35; Stern, 2011, S.315).

Bewegungen und des unmittelbar physikalisch- sozialen Kontextes, ‚isoliert‘ Stern die grundlegenden Elemente, aus denen dieses Ganze aufgebaut ist (Stern, 2011, S.73ff). Die Einführung der ‚dynamischen Formen der Vitalität‘ ermöglicht die Betrachtung einzelner Aspekte der ganzheitlichen Erfahrung in der Kontakt Improvisation. Darüber hinaus wird das individuelle, implizite Erleben in einen interpersonalen Kontext eingebettet. Sowohl das implizite Beziehungswissen als auch die ‚dynamischen Vitalitätsformen‘ untersuchen basale Mikrodynamiken dynamischen (Selbst-)Erlebens als Voraussetzung jegliche Art non-verbaler Interaktion. Sie tragen damit nicht nur eine wesentliche Bedeutung für die frühkindliche Entwicklung und die Alltagskommunikation, sondern bilden eben auch die grundlegenden dynamischen Prinzipien, auf denen die intersubjektive Feinabstimmung zweier Tänzer*innen in der Kontakt Improvisation beruht. Abschließend ergänzen die Arbeiten von Claire Petitmengin die Blickwinkel Gendlins und Sterns um die Perspektive einer Bewusstseinsforscherin. Vor allem die feanalytische und differenzierte Betrachtung der strukturellen Eigenschaften verleiht dem so unscharfen, ungreifbaren Gegenstand eine höhere Spezifität und trägt dadurch zu einem detaillierteren ‚Bild‘ des Untersuchungsgegenstandes bei.

2.3 ‘Source dimension’ und ‘felt meaning’ nach Claire Petitmengin

„Toward the Source of Thoughts“ – mit diesem Titel verweist die französische Forscherin Claire Petitmengin (2007) auf eine Schicht unseres Bewusstseins, die verschwommen und flüchtig in Erscheinung tritt. Analog zu Gendlins ‚felt sense‘ ‚trägt‘ die ‚source dimension‘ oder ‚felt dimension‘ unsere in Gedanken, Bildern und Gesten ausgedrückte Symbolisierungen und Konzepte, sowie unsere Handlungen. Diese prä-reflexive, prä-konzeptuelle und prä-diskursive Schicht unseres Erlebens ist ständige ‚Begleiterin‘ unseres Erlebens. Vielmehr noch. Sie *unterliegt* im wahrsten Sinne des Wortes in verschwommener, unscharfer und diffuser Gestalt jeglicher gelebten Erfahrung: dem Betrachten eines Kunstwerkes, dem Hören von Musik, dem Moment vor dem Auftauchen einer Idee oder eines Gedankens. Sie ist der „innere, globale und komplexe Eindruck“ (Petitmengin, 2007, S.57), den wir in Anwesenheit einer anderen Person verspüren. Sie ist eine „Art innere Landschaft“, „ein bestimmter Geschmack“ (Petitmengin, 2007, S.58) den wir vernehmen, *bevor* wir einen Gedanken denken, *bevor* wir eine Handlung ausführen. Sie scheint am Grunde – an

der Quelle - unseres Erlebens zu liegen (Petitmengin, 2007, S.54ff). In ihren eigenen Worten drückt Petitmengin (2007) die fundamentale Bedeutung dieser prä-konzeptuellen und prä-diskursiven Dimension folgendermaßen aus: „(...) [T]he world of differentiated objects, images, emotion and concepts in which our consciousness usually moves, unfolds *from* this fluid and undifferentiated strata” (S.75). Unsere in Konzepte und Symbolisierungen differenzierte, bewusste Welt entspringt demnach einer fluiden und undifferenzierten Quelle, die zumeist *incognito* bleibt, die also prinzipiell *prä-reflexiv* ist - in dem Sinne, dass sie zumeist nicht bewusst wahrgenommen wird, ihre Bewusstwerdung aber unter bestimmten Bedingungen möglich ist⁴² (Petitmengin-Peugeot, 1999; Petitmengin, 2006, 2007, 2009, 2011). Laut Petitmengin (2007) wird die ‚source dimension‘ oder ‚felt meaning‘ anhand von vier unterschiedlichen Charakteristika strukturiert:

1) Eine ‚felt meaning‘ kann trotz ihrer verschwommenen und undeutlichen Erscheinung ein unterschiedliches Ausmaß an Präzision, Intensität und Spezifität einnehmen: Sie kann zum Beispiel flüchtig und dennoch von lang anhaltender Dauer sein, sie kann undeutlich und dennoch intensiv gespürt sein und sie kann verschwommen, aber dennoch sehr spezifisch für eine bestimmte Situation sein (vgl. Petitmengin, 2007, S62f).

2) Eine ‚felt meaning‘ trägt keine spezifische sensorische Modalität. Sie wird nicht als rein visuell, auditiv, gustatorisch, olfaktorisch oder taktil wahrgenommen, genauso wenig wie als alleinig kinästhetisch oder propriozeptiv. Die Wahrnehmung von Gestalt oder Schatten (visuell), von Echo, Resonanz oder Rhythmus (auditiv), von Vibration, Druck, Gewicht, Textur oder Temperatur (taktil) usw. kann vielmehr simultan erfolgen. All diese unterschiedlichen Wahrnehmungsqualitäten können zugleich auftreten –in Gestalt einer multi- sensorischen ‚felt meaning‘. Darüber hinaus unterscheidet Petitmengin (2007) vier präzise, sensorische Submodalitäten, nämlich *Form*, *Intensität*, *Rhythmus* und *Bewegung*. Analog zu Sterns (2011) Konzeption der ‚dynamischen Formen der Vitalität‘ tragen diese einen trans-, super- oder metamodalen Charakter, d.h. sie sind nicht auf eine bestimmte Sinnesmodalität bezogen, sondern können von einer Modalität in eine andere übertragen und umgesetzt werden (vgl. Petitmengin, 2007, S.63ff).

⁴² Petitmengin (2006, 2007, 2011) schlägt zum Beispiel vor, die Aufmerksamkeit des Interviewpartners/der Interviewpartnerin zu stabilisieren, vom Inhalt zur Art und Weise einer Erfahrung zu lenken, verschiedene Phasen der Erfahrung zu durchlaufen und eine bestimmte Aufmerksamkeitshaltung einzunehmen (vgl. Kapitel III/2.2.3).

3) Eine ‚felt meaning‘ geht mit einer bestimmten dynamischen Charakteristik einher. Eine ‚felt meaning‘ ist ebenso wenig statisch wie solide. Ähnlich Sterns (2005, 2011) Konzept der ‚dynamischen Formen der Vitalität‘ (vgl. Kapitel II/2.2) konstatiert auch Petitmengin (2007), dass es genau diese subtilen, inneren Bewegungen sind, die unsere Handlungen individuell einfärben. Es ist diese bestimmte Art und Weise, eine bestimmte Intensität und ein bestimmter Rhythmus, wie man sich die Hände reicht, sich von einem Sessel erhebt oder die Türklinke öffnet, die Person A von Person B unterscheidet, die unsere alltäglichen Handlungen so hochgradig spezifisch machen. Es sind diese subtilen, meist unbewusst und ‚passiv‘ durchgeführten Mikrobewegungen, die Petitmengin (2007, S.65ff) zu Folge nicht nur am Grunde unseres Erlebens und Verhaltens liegen, sondern auch die Entstehung abstrakter Gedanken determinieren. Eine Idee kann beispielsweise aus einer Richtung, einer Kraft, einem Rhythmus, einem Motiv oder einer inneren Bewegung entstehen. Sie ist „corporeal anchored“ (Petitmengin, 2007, S.67). Dieser Hypothese zu Folge sind abstrakte Ideen nichts als eine metaphorische Umwandlung von Gesten in Wörter und erlangen erst durch die Gesten, die ihnen unterliegen, eine Bedeutung (Petitmengin, 2007, S.67). „What you call „abstract ideas“ are simply transpositions of gestures into words whose roots you have forgotten. (...)We think through all the fibres of our body” (Jousse, 1938; zitiert nach Petitmengin, 2007, S.67). Die Wurzeln unseres Denkens, sind demnach in unseren Körpern als konkrete, prä-diskursive Strukturen ‚verankert‘. Petitmengin (2007) grenzt diese Mikrobewegungen - als Beschaffenheit der ‚felt meaning‘ - von Gesten ab, die oftmals unsere Sprache begleiten. Letztere werden im Gegensatz zu den Mikrobewegungen mehr oder weniger aktiv durchgeführt und tragen laut Petitmengin (2006, 2007) das Potential Wege zur ‚source dimension‘ zu ebnet. Über das Bewusst-Werden insbesondere der co-verbale Gesten könne man sich dieser Dimension annähern⁴³.

4) Eine ‚felt meaning‘ verfügt über eine bestimmte ‚räumliche‘ Charakteristik. Dabei handle es nicht um eine räumlich gebundene, eingrenzende Eigenschaft, sondern vielmehr um eine ent-grenzende Eigenschaft. In einer transmodal erlebten ‚felt meaning‘ lösen sich häufig innere und äußere Grenzen auf. Die gespürte Wahrnehmung kann lokal an eine bestimmte Körperregion, wie Bauch- oder Brustbereich, gebunden sein. Sie wird laut Petitmengin (2007) allerdings häufig so erlebt, dass die Grenzen zwischen inner- und außerkörperlicher Wahrnehmung

⁴³Die Darlegung von methodischen Wegen erfolgt in Kapitel III.

verschwimmen. Ebenso wird die Subjekt –Objekt -Beziehung zu sich selbst, wie auch zu einem Gegenüber als durchlässig erlebt. In manchen Fällen greift dieses Phänomen über den interpersonellen Bereich sogar auf die Verbindung zur Natur über (ebda). Eine weitere ‚räumliche‘ Eigenheiten ist, dass sich das Identitätsgefühl und das Gefühl der Urheberschaft - „sense of ownership“ (ebda) - grundlegend transformieren. Das ‚Selbst‘ löst sich in einem reinen Erleben, „pure experience“ nach William James (1890; zitiert nach Petitmengin, 2007) auf. Die individuelle Identität tritt dabei in den Hintergrund (vgl. Petitmengin, 2007, S.68- 71).

2.4 Zusammenführung

Ziel dieses Kapitels war, den Forschungsbereich dieser Studie einzugrenzen und perspektivenübergreifend theoretisch zu untermauern. Erste theoretische Annäherungen erfolgten über gängige psychologische Konzepte zu expliziten und impliziten Gedächtnisinhalten, sowie zur Wahrnehmung und mündeten in folgender ‚Zwischendefinition‘:

Das im Forschungsinteresse liegende Wissen um eine situationsgebundene, non-verbale (Bewegungs-)Erfahrung ist **implizit, prozedural** und **nicht deklarativ** und kann sowohl über **Nah- und Fernsinne** als auch über **Propriozeption** vermittelt werden.

Ergänzende Betrachtungen von Gendlin, Stern und Petitmengin spezifizierten oben genannte ‚Zwischendefinition‘ um folgende Aspekte:

- **Implizites** Wissen ist größtenteils unbewusst, kann aber in andere Bewusstseins Ebenen überführt werden. Es wird als noch-nicht-bewusst, aber potentiell bewusstseinsfähig verstanden. Diesem Ansatz liegt ein dynamisches Verständnis verschiedener Schichten unseres Erlebens zu Grunde, die durchlässig sind. Der ‚Ursprung‘ oder die ‚Quelle‘ unseres Erlebens ist prä-verbal und prä-reflexiv, d.h. der Sprache und dem Explizieren in Konzepte und Symbole vorrangig. Es bestimmt über die frühkindliche Entwicklung hinaus unser Selbsterleben und die Interaktion mit unserer Umwelt. Mittels

bestimmter Methoden und Techniken kann ein Teil des impliziten Wissens bewusst und verbalisierbar werden.

- **Prozedural** - Die Art und Weise, wie wir eine unmittelbare, Erfahrung erleben, ist weder als reine Emotion oder Sensation, noch als bloße Kognition zu beschreiben. Sie unterliegt vielmehr dem Erleben und verleiht ihm eine bestimmte Vitalität -ausgedrückt in ‚dynamischen Formen der Vitalität‘ (Stern), ‚dynamischen Mikrobewegungen‘ (Petitmengin) oder einem ‚felt sense‘ (Gendlin).
- **Nicht-deklarativ** - An dieser Stelle soll eine Abgrenzung von expliziten, deklarativen Wissen zur Kontakt Improvisation erfolgen, welches Tänzer*innen über allgemeine Erfahrungen gesammelt oder theoretisch erworben haben. Diese Abgrenzung erfolgt in dem Wissen, dass diese wohl nur theoretisch möglich ist. Denn abstraktes Wissen wird ‚inkorporiert‘ und somit selbst wieder erlebender Teil einer Erfahrung.
- Die Wahrnehmung von (Bewegungs-) Erfahrungen geht über die **fünf Sinne** (Sehen, Hören, Riechen, Tasten, Schmecken) und über die **Propriozeption** („Bewegungssinn“) hinaus. ‚Dynamische Formen der Vitalität‘ (Stern, 2005,2011) oder ‚dynamische Mikrobewegungen‘ (Petitmengin, 2006, 2007) sind multi- oder transmodal und besitzen eigene Submodalitäten, wie Kraft, Intensität, Rhythmus, Zeit, Raum, Bewegung und Intension.

Führt man erst genannte ‚Zwischendefinition‘ mit den erweiterten Perspektiven Gendlins, Sterns und Petitmengins zusammen, lässt sich das Forschungsgebiet folgendermaßen integrierend abstecken:

Das im Forschungsinteresse liegende Wissen um eine situationsgebundene, non-verbale (Bewegungs-)Erfahrung in der Kontakt Improvisation ist **implizit**, **prozedural** und **nicht deklarativ**. Die gelebte Erfahrung kann sowohl über **Nah- und Fernsinne**, als auch über **Propriozeption** vermittelt werden. Ihre zu Grunde liegende Dimension ist **multi- und transmodal** und besitzt eigene Submodalitäten, wie Kraft, Intensität, Zeit, Raum, Bewegung und Intension. Ein Teil des impliziten Körper- und Bewegungswissen kann unter bestimmten Umständen bewusst werden und in Sprache überführt, symbolisiert und konzeptualisiert werden.

III EMPIRISCH- PRAKTISCHE ANNÄHERUNG

Bestimmte Techniken können sich der direkten gelebten Erfahrung zwar annähern, sie aber nie ganz und gar oder originalgetreu erfassen (Stern, 2011, S.167).

In diesem Sinne erhebt die empirisch -praktische Umsetzung dieses Forschungsvorhabens keinen Anspruch auf eine ‚originalgetreue‘ Erfassung der gelebten Erfahrung in einem Kontakt Improvisationstanz, sondern stellt vielmehr den Versuch einer methodischen, wie praktischen ‚Annäherung‘ dar – worauf bereits der Titel des Kapitels verweist. Der Integration verschiedener methodischer Elemente und Forschungsansätze zu einem ‚fließenden Ganzen‘ – einer geeigneten Forschungsmethodik, gingen viele Um- und Irrwege voraus. Erste Orientierung fand ich in interdisziplinären Studien zur Wahrnehmung von Subjektivität und sensorischen Erleben in körperlicher Bewegung (Legrand, 2007; Legrand & Ravn, 2009; Ravn, 2010; Ravn & Hansen, 2012) und zur Intersubjektivität im Paartanz (Kimmel, 2012). Gemeinsam ist den Publikationen, dass sie zur Untersuchung ‚stummer‘ sozialer Praktiken wie die (intersubjektive) körperliche Bewegung (im Tanz) ein multi-methodisches Vorgehen wählen, das sich an ethnografischen und phänomenologischen Forschungsstrategien orientiert. Inspiriert von eben genannten Arbeiten, dem methodischen *know how* einer Forscher*innengruppe am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien⁴⁴ sowie Ansätzen aus der Bewusstseinsforschung und Neurophänomenologie (Maurel, 2009; Petitmengin-Peugeot, 1999; Petitmengin, 2006, 2007, 2009, 2011; Petitmengin & Bitbol, 2009; Varela & Shear, 1999; Vermersch, 1999, 2009) wählte ich eine Forschungsperspektive, die es wagt, die Erlebenden selbst über ihr Erleben zu Wort kommen zu lassen. Ein Wagnis, da die Introspektion als Forschungsmethode heutzutage innerhalb der Psychologie als Wissenschaft ein wenig beschrittenes

⁴⁴ Ihre Untersuchungen von dynamischen Körperstrukturen in partnerbezogenen Praktiken -Aikido, Shiatsu, Feldenkrais und Tango argentino- basieren auf der Verwendung so genannter ‚thin slices‘ Methoden, wie beispielsweise: ‚Laut denken zu zweit‘, ‚periodische Lernerinterviews‘ sowie Experten- und Metapherninterviews‘. Mit Hilfe dieser weiter entwickelten, phänomenologischen Techniken werden kurze, aber dichte Interaktionssituationen analysiert.

Gebiet ist, wenn nicht sogar ein wenig Geschätztes und häufig Kritisiertes⁴⁵ (vgl. Petitmengin & Bitbol, 2009, S.363- 372; Vermersch, 2009, S.24).

Als übergeordnete, methodologische Orientierung wähle ich eine qualitative, präziser: eine rekonstruktive⁴⁶ Forschungslogik, welche in der Lage ist, implizite Bedeutungen, wie sie in der Art und Weise einer Interaktionssequenz im Kontakt Improvisationstanz zum Ausdruck kommen, zu erfassen. Als konkrete Forschungsmethode eine mikroanalytische Interviewform, die in ethnografische Feldforschung eingebettet ist. Welche konkrete Forschungsstrategie ich verfolge, wird in nachfolgendem Diagramm zunächst überblicksartig aufgezeigt und in darauffolgenden Kapiteln detailliert beschrieben.

1 Forschungsstrategie

Im Fokus der Untersuchung steht die feingliedrige Mikroanalyse kurzer, aber dichter Interaktionssequenzen im Kontakt Improvisationstanz. Mittels ‚Mikroanalytischer Explikationsinterviews‘ (MEI) werden zeitlich kurze Ausschnitte – oft nur wenige Sekunden andauernd - eines CI- Duetts erforscht. Wie nachgehende Abbildung 9 zeigt, wird dieser mikroanalytische Blickwinkel durch direkte Beobachtungen im Feld und das Führen eines ‚Bewegungs- und Forschungstagebuchs‘ der Forscherin erweitert. Die Kombination dieser Erhebungsmethoden ermöglicht eine mehrperspektivische Betrachtung des Untersuchungsgegenstandes. Interaktionsprozesse im Tanz können sowohl auf einer Mikroebene, als auch auf einer Makroebene in einen sozio-kulturellen Kontext eingebettet, analysiert und interpretiert werden. Die hierzu verwendete Auswertungsmethodik orientiert sich – ähnlich dem Erhebungsverfahren stark an

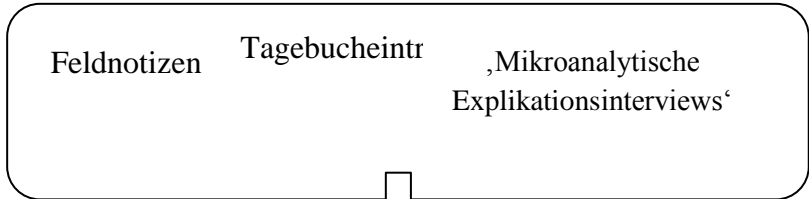
⁴⁵Mit Pierre Vermersch (2009) und einer Reihe von Wissenschaftler*innen aus dem Gebiet der Bewusstseinsforschung und der Neurophänomenologie (Froese, Gould & Barrett, 2010; Maurel, 2009; Petitmengin, 2006, 2007, 2009, 2011; Petitmengin & Bitbol, 2009; Varela & Shear, 1999; Vermersch, 1999, 2009) halt ich häufig angebrachter Kritik gegenüber introspektiven Forschungsmethoden die einfache Frage entgegen: „Why not ask him?“ (Vermersch, 2009, S.21). Warum nicht die Person selbst fragen? Wenn sie sich ihres Erlebens bewusst ist, kann sie auch davon berichten. Wenn nicht, bedarf es geeigneter Methoden um sie im Prozess des Bewusst-Werdens zu unterstützen.

⁴⁶ Przyborski & Wohlrab-Sahr (2010) verankern die qualitative Forschungslogik in einem rekonstruktiven Verhältnis ihrer Methoden zum Untersuchungsgegenstand (S.26). Denn sozialwissenschaftliche Begriffsbildungen basieren auf alltäglichen Erkenntnistheorien, so genannten Common-Sense-Konstruktionen, und sind dadurch „(sekundäre) Konstruktionen von implizit im alltäglichen Handeln immer schon vollzogenen **Konstruktionen**“ (ebda.).

der Methodologie Petitmengins, die unter anderen in ihrer Publikation zur Erforschung intuitiven Erlebens detailliert beschrieben ist (1999), sowie in Analyseprozessen wissenschaftlicher Weggefährt*innen (Hendricks, 2009; Kimmel, 2012; Maurel, 2009; Stern, 2011).

Abbildung 9: Diagramm zur Forschungsstrategie

DATENERHEBUNG

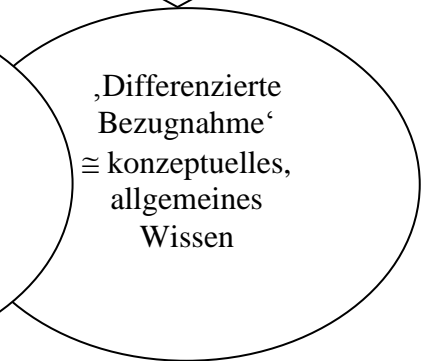
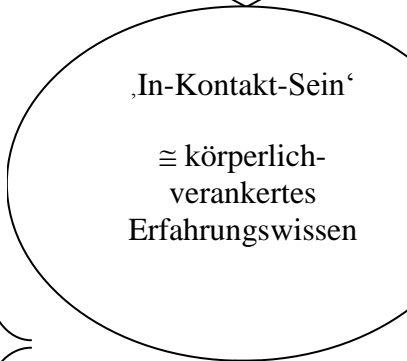
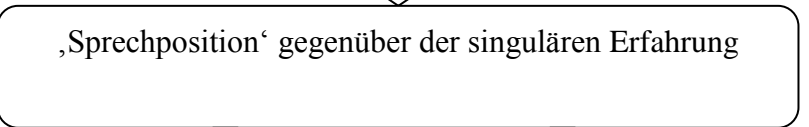
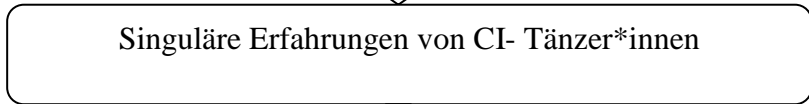


DATENAUSWERTUNG

I Textstellenauswahl

Auswahl von Passagen, die

- a) singuläre Erfahrungen
 - b) körperlich- verankertes Erfahrungswissen zu einer singulären Erfahrung
- enthalten.

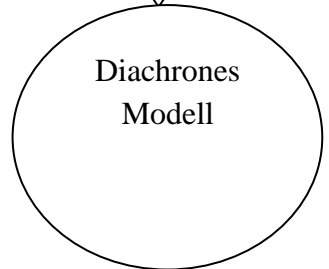
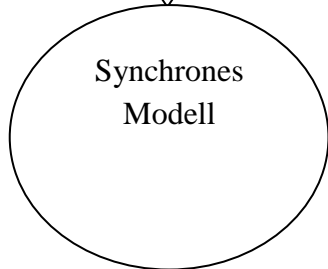
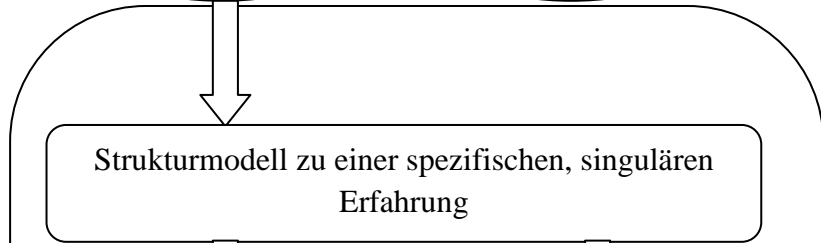


II Modellierung

Modellierung von

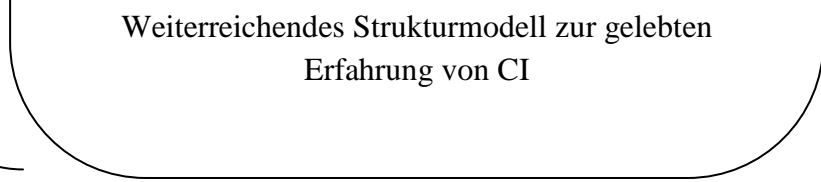
- a) diachronen Charakteristika
- b) synchronen Charakteristika

zu jeder singulären Erfahrung.



III Vergleich

Elaboration eines weiterreichenden Modells zur gelebten Erfahrung in der CI durch den Vergleich von Modellen singulärer Erfahrungen



2 Datenerhebung

Wie in vorangehender Abbildung 9 zu erkennen ist, fließen drei Datentypen im Materialcorpus zusammen: Tagebucheinträge, Feldnotizen und Transkriptionen von ‚Mikroanalytischen Explikationsinterviews‘ (MEI). Die Tagebucheinträge und Feldnotizen wurden sowohl in digitaler, als auch in manueller Form während einer teilnehmenden, unstrukturierten Beobachtung der Wiener und europäischen CI-Szene erhoben; die MEIs wurden dahingegen ausschließlich mit Tänzer*innen aus Wien und Umgebung geführt.

2.1 Teilnehmende, unstrukturierte Beobachtung, Bewegungs- und Forschungstagebuch

Ethnografische Forschung folgt der Grundidee „Menschen in ihren situativen oder institutionellen Kontexten beim Vollzug ihrer Praktiken zu beobachten“ (Breidenstein et al., 2013, S.7). Entsprechender methodischer Zuschnitt ist die Feldforschung: Das persönliche Aufsuchen von Lebensräumen durch den/die Forschende/n. Ungleich dem wissenschaftlich experimentellen Vorgehen wird auf die bewusste Manipulation des Untersuchungsgegenstandes durch künstliche Arrangements verzichtet, die extra für Forschungszwecke geschaffen werden. Informationen werden aus ‚erster Hand‘ und (wenn möglich) in direkter Begegnung mit der sozialen Wirklichkeit der Akteure erworben. Forschende werden zu ‚Entdeckenden‘⁴⁷ (vgl. Breidenstein et al., 2013, S.13-44).

Eine Methode der Feldforschung ist die ‚teilnehmende Beobachtung‘. Der Terminus ist auf Lindemann, einem Soziologen der Chicagoer School, zurückzuführen (vgl. Girtler, 2001, S.60) und bezeichnet ein Verfahren, „durch welches der Beobachter sinnlich wahrnehmbares Handeln erfassen will“ (Girtler, 2001, S.61). Beobachtende und Beobachtetes stehen in unmittelbarer, persönlicher Beziehung zueinander. Nur wenn man ‚Teil des natürlichen Feldes‘ geworden ist, nur wenn man in die ‚alltäglichen Prozesse‘ einer Gruppe involviert ist, könne man deren Innenperspektive ‚naturalistisch‘ erforschen (vgl. Dellwig & Prus, 2012, S.84). „Immersion ist das

⁴⁷ Mitunter deshalb hat die Ethnografie den Geruch von ‚Abenteuer‘ und ‚Rebellion‘. „Es gibt wenige sozialwissenschaftliche Praktiken, die sich der vorgegebenen Strukturierung und Systematisierung so entziehen und zugleich aus dieser Ablehnung fester Vorgaben eine solche Tugend machen“ (Dellwig & Prus, 2012, S.9). Mehr zur Feldforschung als ‚Eroberung und Abenteuer‘ siehe Girtler (2001, S.11-15).

unverbrüchliche sine qua non ethnografischer Forschung: Es ist damit in erster Linie ein Forschungswerkzeug, oder vielmehr: Ein Weg die eigene Person zum Forschungswerkzeug zu machen“ (ebda). Wie stark – und auf welche Art und Weise sich die Beobachtenden in das Feld einbringen, hängt vom jeweiligen Beobachtungsstil ab⁴⁸.

Ich wählte eine Form der ‚teilnehmenden unstrukturierten‘ oder ‚freien‘ Beobachtung, die keinem systematischen Erhebungsplan unterliegt⁴⁹ (vgl. Girtler, 2001, S.62). Dank meiner Nähe zum Forschungsfeld gewann ich einen tiefgehenden Einblick in Kontakt Improvisation als Tanzpraxis, aber auch als soziale Lebenswelt. Vor, während des und nach dem Tanzen machte ich zahlreiche ‚freie‘ Beobachtungen und führte ebenso viele informelle Gespräche mit CI- Praktizierenden und Lehrenden. In vielerlei Hinsicht wurde ich so ‚innerhalb der Szene‘ mit verschiedensten Definitionen der CI, kritischen Fragen und Anmerkungen zu meinem Forschungsvorhaben konfrontiert und inspiriert. Den breiten Fundus an (subjektiven) Eindrücken und Interpretationen, verschriftlichte ich fortwährend in Form von Feldnotizen in meinem Bewegungs- und Forschungstagebuch. Auf mehr als zweihundert Seiten illustrieren Zeichnungen und Notizen zu angeleiteten Übungen und Bewegungsprinzipien meine Tanz- und Übungspraxis. Besonders detaillierte Aufzeichnungen habe ich im Juli 2013 beim ‚Contact Meets Contemporary‘ Tanzfestival in Göttingen, im November 2013 beim Festival für Kontakt Improvisation in Wien, im August 2014 bei einem dreitägigen Workshop ‚Liquid body‘ in Wien, im November 2014 bei dem viertägigen Workshop ‚Experienced Intensive‘ in Berlin, sowie während zahlreicher, regionaler und überregionaler Workshops und ‚Jams‘ angefertigt. Nachfolgender Auszug aus einem Feedback-Bogen gibt einen Einblick in die forschungsbegleitende Dokumentation meiner Praxis⁵⁰.

⁴⁸Girtler (2001) unterscheidet zwischen vier Beobachtungstypen: Die nichtteilnehmende, unstrukturierte Beobachtung, die nichtteilnehmende strukturierte Beobachtung, die teilnehmend strukturierte Beobachtung und die teilnehmend unstrukturierte Beobachtung, deren Grade der Teilnahme des/der Forschenden sich von ‚passiv‘ bis ‚aktiv‘ erstreckt (S.61f). Für genauere Ausführungen siehe Girtler (2001, S 61-65).

⁴⁹ Im Gegensatz dazu folgt die ‚strukturierte Beobachtung‘ bestimmten, standardisierten Beobachtungsschemata. Das Vorgehen der Beobachtung wie auch die Auswertung gefundener Daten können dadurch kontrolliert werden (vgl. Girtler, 2001, S.62).

⁵⁰ Der Feedback- Bogen wurde den Teilnehmenden in Anschluss an einen dreitägigen Workshop unter dem Titel ‚Liquid body‘ vom Workshopleiter Lior Ophir ausgehändigt.

"The Liquid Body" WS Vienna 29-31.8.2014 — Notes and Feedback Form

Participant Name: Sabrina Huth

Date of writing: 08.09.2014

Part I - WS Notes

Please describe simply and in your own words each day of the WS.

Please consider this text as "your own personal diary". It does not need to be fully accurate, rather describe how you saw and remember the flow of things - exercises, dances, information, etc.

Day 1 18³⁰ - 21³⁰

We start with a partner exercise full of squeezing and pulling. I remember a mantra while doing the exercise "What else can u let go?" How can u make it even more comfortable? As a mover I gradually rise my activity from 0 to 100 percent and realize how delicate small differences are.

Day 2 - Morning In the following dance I play a lot with ~~different~~ amounts of ~~the~~ activity

I discover the slowness and simplicity: We start with exploring the moving qualities of water filled balloons. Compare it with our human liquid qualities and end up with a duet or trio. The exploration gave me a very lively image of fluidity and accompaniment

Day 2 - Afternoon

me through the following workshop. I was deeply impressed how the balloon adapts to his environment in such a soft way.

Day 3 - Morning

We start with a long partner exercise. At the beginning with some bodywork, ending up in a dance. We focus again on the question "What else can u let go?" And I wonder

- watching a movie about fascia
 - Bodywork with knee-hip connection
 - Playing with falling/leaning
- I wonder how less muscular power is needed if you lean instead of pushing and I also discover the joy of letting go and falling into the unknown.

Abbildung 10: Persönlicher Auszug aus einem Feedback- Fragebogen Teil I

I also ~~liked~~ liked the balance of theoretical input and practical exercises. Sometimes I would have loved to know the theory even more detailed. But probably because I'm sometimes a nerd about dance and because I love details!

Part II - Feedback

1. What do you take out from the WS? What was new? what did you learn? what changed in you?

I take the mantra: "What else can u let go" and try to transfer it into my daily life.

I loved the precisement of the work, and the challenge to really take time for exploring, sensing, observing, changing...

2. Which specific exercises or structures worked for you? why?

I liked the combination of bodywork and exercises. in general quite a lot. ~~The~~ ^{The} exercise about the connecting tissue (the one when one partner was the nervous system and the other one was the "following" body) was so amazing! I really felt the connection from my little finger to my big toe!

3. What did you find challenging? difficult?

The group felt very heterogen in dancing experiences and abilities. Which was very enviding on the one hand and very challenging on the other hand. I made an exercise about the difference of leaning and pushing which is very advanced in my opinion. It didn't work out. So it was a kind of frustrating for me...

4. What would you have liked to be different?

Sometime a little bit shorter explanations of the exercises and a little bit more time or space for more active or physical dancing in between the slow and very focused exercises.

Thank a lot!

See u dancing and moving -- Sabrina

Abbildung 11: Persönlicher Auszug aus einem Feedback- Fragebogen Teil II

2.2 ‚Mikroanalytisches Explikationsinterview‘ (MEI)

Das ‚mikroanalytische Explikationsinterview‘ (MEI) ist ein methodisches Werkzeug zur feingliedrigen Untersuchung kurzer, aber dichter Interaktionssituationen im Kontakt Improvisationstanz. Genauer gesagt, zur Explikation von implizitem (Körper- und Bewegungs-)Wissen. Ziel des Verfahrens ist rückwirkend eine situative, gelebte Erfahrung zu erschließen. Der/die Interviewer*in unterstützt dabei den/die Interviewte/n, die Aufmerksamkeit auf ein spezifisches Erlebnis in der Vergangenheit zu richten und dieses so detailliert als möglich zu beschreiben. Das Interview findet wenn möglich unmittelbar im Anschluss an die gelebte Erfahrung statt. Zunächst wird der/die Interviewperson eingeladen, sich in das Erlebte zurückzusetzen und zusammenfassend darüber zu berichten. Anschließend bestimmen Interviewer*in und Interviewte/r gemeinsam einen spezifischen Ausschnitt zur eingehenderen Analyse – in meinem Fall: eine Interaktionssituation im Kontakt Improvisationstanz. Dieses oft nur wenige Sekunden umfassende Segment ist durch einen festgesetzten Anfang und Ende klar definiert. Um es so spezifisch als möglich zu erschließen, wird die Aufmerksamkeit auf verschiedene Dimensionen des Erlebens gelenkt und solange vertieft, bis die gelebte Erfahrung annähernd erschöpfend erschlossen ist. Die Gesamtdauer des Interviews liegt zwischen 30 und 40 Minuten.

2.2.1 Methodische Einflüsse

Als methodisches Konglomerat übernimmt das MEI wesentliche Kernaspekte des ‚focusing‘ nach Eugene T. Gendlin, des ‚mikroanalytischen Interviews‘ nach Daniel Stern und der Methodologie Claire Petitmengins:

Mit Gendlins ‚focusing‘⁵¹ ist der ‚felt sense‘, bzw. das unmittelbare, körperliche Erleben zu einer Situation Ausgangs- und Ankerpunkt der Methode. Durch das Verweilen und achtsame Wahrnehmen der gespürten Befindlichkeit, wie beispielsweise ein konkretes Empfinden im Magen oder Brustkorb, sollen Aspekte

⁵¹ ‚Focusing‘ befindet sich am Schnittpunkt verschiedener Disziplinen und berührt zentrale Aspekte der Selbsthilfe und des Selbstmanagements (Selbst-Focusing, Partnerschaftliches Focusing), der Psychotherapie (Experiential Therapy, Focusing-Oriented Psychotherapy, Focusing-Therapie), sowie der Philosophie (phänomenologisch orientiertes Denken nach der Postmoderne) (vgl. Wiltschko, 1999, S.1).

des „impliziten Wissens (...) ins explizite symbolisierende, und selbst-reflexive Bewusstsein gehoben werden“ (Wiltschko, 2008, S.8)⁵².

Darüber hinaus orientiert sich das Verfahren an dem von Stern entwickelten ‚mikroanalytischen‘ Interviewverfahren. Zur retrospektiven Erforschung des ‚Gegenwartsmoments‘ setzt dieses phänomenales Erleben nachträglich und in mehreren Schichten zu einem Narrativ zusammen. Auf der Basis zahlreicher, wiederholter Schilderungen ein- und desselben nur wenige Sekunden andauernden Ereignisses wird eine verbale Narration verfertigt, die mit jeder Schilderung ‚korrigiert‘, ergänzt, gekürzt oder vertieft wird. Das Interview erschöpft sich nach circa 90 Minuten (nach mehreren Durchgängen), sobald alle erdenklichen Informationen über einen Ausschnitt einer zeitnahen, bewussten Erfahrung zusammengetragen wurden. Die Mikroebene des Verfahrens ermöglicht nicht nur die Erforschung zeitlich hochdynamischer, interpersoneller Phänomene, wie in einem *Kontakt Improvisationstanz*, sondern ebenso das Erstellen eines bis in die kleinsten Einzelheiten be- und umgearbeitetes Narrativ einer gelebten Erfahrung⁵³ (vgl. Stern, 2005, S.26-30; S.235-246; S.248; Stern, 2011, S.168-171).

Zuletzt beziehe ich mich mit Petitmengin auf das ‚Explicitation Interview‘⁵⁴ als eine Form der ‚geleiteten retrospektiven Introspektion‘ (Maurel, 2009, S.59). Eine der leitenden Annahmen ist, dass gelebte Erfahrungen a posteriori nur singular erschlossen werden können. Eine Erfahrung könne nicht *allgemein* erlebt werden, nur präzise situiert zu einer *spezifischen* Zeit und an einem *spezifischen* Ort (vgl. Petitmengin-Peugeot, 1999, S.46). Um diese rückwirkend zu erschließen bedient sich Petitmengin dialogischer Fragetechniken, wie zum Beispiel die Verwendung von ‚Wie‘ anstelle von ‚Warum‘ Fragen, das Verweilen beim Thema oder das sanfte - aber

⁵² In einem sechsstufigen Leitfaden vereinfachte und systematisierte Gendlin die einzelnen Schritte der bewussten Wahrnehmung der gegenwärtigen Befindlichkeit. Interessierte Leser und Leserinnen finden einen Auszug aus Gendlins ‚Focusing‘ Manual im Anhang.

⁵³ Dieses unterscheidet sich maßgeblich in Umfang und Spezifität von einer simplen Rekonstruktion oder Erinnerung des Erlebten. Durch wiederholte Durchgänge und grafische Darstellung können unterschiedliche Schichten und Modalitäten der dynamischen Formen der Vitalität dargestellt werden.

⁵⁴ Das ‚Explicitation Interview‘ (‘Entretiens d’Explicitation’ im französischen Original, in englischer Fachliteratur manchmal auch als ‘Elicitation Interview’ übersetzt) ist eine von dem französischen Wissenschaftler Pierre Vermersch (1999, 2009) entwickelte Interviewtechnik zur Unterstützung der Erinnerung und detaillierten Beschreibung spezifischer Aktionen in der Vergangenheit. Das Verfahren stützt sich auf theoretische Ansätze der Kognitionswissenschaften, sowie auf phänomenologische Annäherungen an das Bewusstsein. Mittels bestimmter Fragetechniken werden Rahmenbedingungen geschaffen, innerhalb derer eine vergangene Aktivität zurückerinnert werden kann, ohne auf allgemeines oder konzeptuelles Wissen zurückzugreifen. Für eine genaue Beschreibung des Verfahrens und seiner Anwendungen siehe Vermersch (1999, 2009), sowie Maurel (2009).

bestimmte – Zurücklenken des Interviewgesprächs, wenn der Interviewte in kommunikativ-generalisierte Begrifflichkeiten zurückfällt (vgl. Petitmengin-Peugeot, 1999, S.45-48; Petitmengin, 2006, S.239-255).

2.2.2 Aufbau und Ablauf

Dem kurzen, eher deskriptiven Überblick zum Verfahren und dessen methodische Einflüsse folgt eine ausführlichere und mit Materialausschnitten unterlegte Beschreibung des Aufbaus und Ablaufs. Wie schon vorweggenommen, führt das MEI von der globalen Beschreibung eines Ereignisses zu einer singulären Erfahrung. Diese Fokussierung erfolgt anhand von fünf, aufeinander aufbauenden Schritten:

1. Bilden eines ‚Containers‘
2. Zurückführen zum vergangenen Erlebnis
3. Globale Beschreibung des Erlebnisses
4. Auswahl einer spezifischen Szene
5. Beschreibung unterschiedlicher Dimensionen der spezifischen Szene

Der Festlegung oder Etablierung einzelner Interviewabschnitte gingen etliche Versuche und Fehlversuche voraus⁵⁵. In ersten ‚Probeinterviews‘⁵⁶ befragte ich die Interviewpersonen gleich zu Beginn zu einer spezifischen Situation im Tanz. Dies erwies sich als wenig zielführend. Die befragten Personen schienen ‚noch ganz woanders zu sein‘ und berichteten von allgemeinen CI- Prinzipien oder von welchen Lehrenden sie gerne unterrichtet werden. In weiteren ‚Probeinterviews‘ gab ich den Befragten Zeit zum Ankommen, zum Eintauchen in das Interviewsetting und das zurückliegende Erlebnis, ehe ich die Aufmerksamkeit auf eine spezifische Situation richtete. Der langsame Einstieg und die graduelle Annäherung an eine singuläre Erfahrung erwiesen sich als weitaus besser geeignete Strategien, erforderten aber auch eine klare Ausrichtung des Interviewverlaufs. Zu diesem Zweck entwarf ich

⁵⁵ Die klare Trennung dient in erster Linie der formalen Beschreibung des Verfahrens und der damit einhergehenden Diskrimination einzelner Elemente. In der praktischen Umsetzung ist diese Trennlinie weit weniger scharf und geradlinig zu ziehen. Die einzelnen Schritte gehen ineinander über, verschwimmen, wiederholen sich –kurz gesagt: Sie sind in einem dynamischen Prozess und sollen in diesem sein.

⁵⁶ Die ‚Probeinterviews‘ erfolgten am 16.01.2013, am 22.02.2013, am 26.02.2013 und am 04.05.2013 mit einer Studienkollegin mit Erfahrung im Kontakt Improvisationstanz sowie mit befreundeten ‚Contacter*innen‘.

einen semi-strukturierten Interviewleitfaden, welcher das Interview anhand eines (grob) vorstrukturierten Ablaufs und anhand von Fragestellungen zu unterschiedlichen Themenblöcken gliedert⁵⁷. Nachfolgend wird der formale Interviewablauf exemplarisch nachgezeichnet. Wo möglich werden die einzelnen Schritte anhand von Materialausschnitten veranschaulicht.

1) Bilden eines ‚Containers‘

Zu Beginn wird eine vertrauensvolle und entspannte Atmosphäre geschaffen, in der sich sowohl die interviewte als auch die interviewende Person wohl fühlen. Die Interviewleitung kommuniziert klar Zielsetzung **(I)**⁵⁸, Dauer **(II)** und Methode **(III)** des Interviews und bittet den/die Interviewten sie/ihn darauf hinzuweisen, wenn sie/er etwas falsch aufgefasst oder ausgelassen habe **(IV)**:

(I) S und ich hab dir ja schon einiges erzählt von meiner diplomarbeit.das weisst du ja schon °hä:m genau und im rahmen davon mach ich das INTERview hier (...) h und dabei möcht ich vor ALLEM darauf einge:hen-wie DU den kontakt mit dir selbst zum einen (-) UND aber auch mit einer ANderen person im tanz erlebst. weniger wichtig ist mir dabei (.) ein TECHnisches wi:ssen oder ein °hh ein HINTERgrundwissen ein physikalisches wissen um bewegungsprinzipien.hm sondern es geht MIR (L hustet) darum-wie du eine bestimmte situaTION (-) in einem bestimmten (.) TANZ in einer ganz bestimmten zeit erle:bst“ (BT_Lw_0001-0018).

(II/III) °h und das interview wird CIRCA dreissig (.) dreissig minuten dauern; und wir werden uns eine kleine szene aus einem TANZ ganz genau anschauen,(-) (BT_Lw_0022f).

(IV) S u:nd ich werde während des interviews werd ich deine aussagen teilweise häufiger wiederholen (.) paraphrasieren,°hh und äh um

⁵⁷ Theoretische Grundlagen des Interviewleitfadens sind Aufbau und Ablauf des ‚mikroanalytischen Interviews‘ nach Stern (2005, S.235-246), sowie die Methodologie Petitmengins (1999, S.46-48; 2006, S.239-255).

⁵⁸ Farblich markierte Stellen verweisen auf ein Aufgreifen der Textpassagen weiter unten im Text. Nicht farblich markierte, in Klammern gesetzte Zahlen auf die Dauer der Gesprächspausen in Sekunden (siehe Transkriptionsregeln im Anhang).

einfach sicher zu gehen (.) dass ich deine aussagen richtig verSTANden hab-=wenn irgendwas FALSCH ist =oder ich das nicht RICHTIG verstanden hab (.) dann: sag mir gerne bescheid (BT_Lw_0029-0031).

Durch die Auswahl eines ruhigen, ungestörten Settings und die transparente Darlegung der Rahmenbedingungen wird für die Dauer des Interviews eine Art ‚Container‘ gebildet, ein zeitlich begrenzter Raum, in dem der/die Befragte mit Unterstützung des/der Interviewenden seine/ihre Aufmerksamkeit auf ein einzelnes Ereignis fokussieren und stabilisieren kann (vgl. Petitmengin, 2006, S.239).

2) Zurückführen zum vergangenen Erlebnis

Sobald die Rahmenbedingungen geklärt und ein angenehmes Setting geschaffen wurde, wird der/die Interviewte eingeladen, sich zu entspannen, die Augen zu schließen und alles bewusst hinter sich zu lassen, was ihn/sie ablenken oder belasten könnte: „[O]kay (2.0) genau dann möcht ich dich BITten: mal (-) mal hier anzukommen: =mal alles hinter dir zu lassen und die augen zu schließen.<<lächelnd>“ (BT_Lw_006). Nach Petitmengin (2006, 2007) begünstige eine offene und rezeptive Aufmerksamkeitshaltung das Subjekt in Kontakt mit seinen/ihren vergangenen Erlebnis zu gelangen. Im Gegensatz zur fokussierten, auf einen bestimmten Inhalt gerichteten Aufmerksamkeit ist der erstrebte Modus ebenso weiträumig, panoramisch und peripher, wie sensibel für subtile Veränderungen. Nach Petitmengin (2007) werde die ‚lebendige‘ Erinnerung an eine Situation eingeladen, indem wir uns verfügbar machen, sie willkommen heißen und uns erlauben von ihr befruchtet zu werden, ohne ihr entgegen zustreben oder sie fixieren zu wollen (S.61f). In einem anderen Artikel beschreiben Petitmengin und Bitbol (2011) diese Aufmerksamkeitshaltung wie folgt:

The only thing that one can do is to adopt the required attentional position and let consciousness come. It is rather like looking into a stereogram: for the motif to appear in all its depth and transparency, nothing must be forced: one must simply adopt the required position of receptivity and then wait (S.378f).

3) Globale Beschreibung des Erlebnisses

Ziel dieser Interviewphase ist, Erinnerungen an einen unmittelbar zuvor stattfindenden Tanz ‚wachzurufen‘ und diesen zunächst überblicksartig zu beschreiben. Die interviewte Person wird dazu von der Interviewführung imaginativ zu dem Ereignis zurückgeführt: „>genau::-und [ich bitte] (-) dich mal dran zu erinnern an den WORKshop, den du gerade gemacht hast. beim martin KEOGH war das“ (BT_Lw_0040-0043). Um den Prozess des ‚Widererlebens‘ zu unterstützen, wird das zu beschreibende Ereignis einerseits mit möglichst vielen verschiedenen Sinnesreizen verknüpft: „Was SIEHST du dort? was HÖRST du? was RIECHST du? (10.9) wie FÜHLST du dich in der situation?“ (BT_Lw_0046-0050) und andererseits in seinen raum-zeitlichen Kontext eingebettet (Wann? Wo? Mit wem? Wie lange? Etc.). Das zugrunde liegende theoretische Modell basiert auf Konzepten des ‚affektiven‘ oder ‚konkreten Gedächtnisses‘ (Gusdorf, 1950; Ribot, 1881; zitiert nach Petitmengin, 2006, S.244), sowie neueren Ansätzen zum ‚episodischen‘ (Cohen, 1989; zitiert nach ebda) oder ‚autobiografischen Gedächtnis‘ (Neisser, 1982; zitiert nach ebda). Im konkreten Gedächtnis erleben wir eine unmittelbare Koinzidenz mit der Vergangenheit. Wir erleben die vergangene Situation präsenter als die gegenwärtige Situation. Die Vergangenheit wird „in all ihrer Frische, in all ihrer fleischlichen und lebendigen Dichte“⁵⁹ (Petitmengin, 2006, S.244) wiederentdeckt. Dieser Bewusstseinszustand wird von Petitmengin (2006, 2007, 2011) als ‚Evocation State‘ bezeichnet. Er entsteht weder intentional, noch mithilfe diskursiver Gedanken, sondern spontan und häufig über ‚sensorische Trigger‘ vermittelt (vgl. Petitmengin & Bitbol, 2009, S.382). Sinneseindrücke und Empfindungen, die mit einer kürzlich oder weiter zurückliegenden Situation verknüpft sind, begünstigen demnach den Zugang zu impliziten Gedächtnisinhalten (vgl. Petitmengin, 2006, S.244f; 2011, S.382f).

4) Auswahl einer spezifischen Szene

Nachdem das Ereignis global geschildert wurde, wählt die Interviewperson mit Unterstützung der Gesprächsleitung eine einzelne, konkrete Erfahrung zur näheren Analyse aus: „hast du eine bestimmte SZENE in erinnerung“? (BT_Ew_0077). In meinem Forschungsprojekt ‚zoomt‘ die Interviewerin den Aufmerksamkeitsfokus von

⁵⁹ Im englischen Original: „[T]he rediscovery of the past in all its freshness, all its carnal and living density“ (Petitmengin, 2006, S.244).

dem Erleben der Gesamterfahrung wie einer ‚Jam‘ oder eines ‚Workshops‘ hin zu einer spezifischen, körperlichen Interaktion zwischen zwei ‚Contacter*innen‘⁶⁰: „[K]annst du dich an ein (.) an eine beSTIMMTE:: scene erinnern =wo du (.) diese ANTwort AUF deine müdigkeit (.) im Tanz in einer bestimmten scene wo du das gut gespürt hast (--) erinnern?“ (BT_Lw_0188f). Nach Stern (2005) sollte diese um sie annähernd erschöpfend und detailliert beschreiben zu können nicht mehr als wenige Sekunden umfassen, sowie „mit einem anfang und einem ende“ (BT_Lw_0098) klar umrissen sein (S.235- 246).

5) Beschreibung der unterschiedlichen Dimensionen der spezifischen Szene

Nach Auswahl einer spezifischen Situation wird diese langsam in allen Einzelaspekten ausgestaltet. Wie schon in der globalen Beschreibung der Situation, werden möglichst viele verschiedene Dimensionen des Erlebens erfragt. Petitmengin (2006) differenziert dabei zwischen Fragen zur diachronen und zur synchronen Dimension (S.248-253). Erst genannte, ‚inhaltslose‘ Fragen beziehen sich auf den Prozess oder den zeitlichen Verlauf der Erfahrung: Womit beginnst du? Was geschieht anschließend? Wie beendest du ...? Zweitgenannte auf Aspekte der Erfahrung, die nicht zeitlich, übergreifend oder ‚zeitlos‘ erlebt werden, wie zum Beispiel Spüreindrücke, emotionale Färbungen, verschiedene Modi der Aufmerksamkeit oder strukturelle Charakteristika von inneren Bildern/Stimmen/Geräuschen etc. Mithilfe bestimmter Fragetechniken und unter Berücksichtigung der Körpersprache, Gestik und Paralinguistik kann die Beschreibung einer singulären Erfahrung im fortschreitenden Interviewprozess bis zum erwünschten Präzisionsgrad vertieft werden.

2.2.3 Techniken der Explikation

Das MEI schöpft aus der methodischen ‚Schatzkiste‘ Michael Kimmels (2012, 2014), Maryse Maurels (2009, S.60-71), Claire Petitmengins (1999, 2006, S.239-255, 2009, S.373- 400) und Pierre Vermersch (2009), die in ihren Publikationen Techniken zur Explikation impliziter Wissensinhalte beschreiben und theoretisch begründen. Nachfolgende Tabelle 1 gibt zunächst einen groben Überblick:

⁶⁰ Der Einfachheit halber wurde die Interaktion auf ein Duett eingeschränkt, obgleich Kontakt Improvisation nicht ausschließlich als Paartanz getanzt wird, sondern in jeglichen, erdenklichen Kombinationen, die mehr als eine Person beinhalten.

Explikationstechniken	Beispiele	
Zurückleiten zum Thema	<ul style="list-style-type: none"> • Du erwähnst ... und Lass uns das etwas später ansehen und jetzt auf ... fokussieren. 	
Paraphrasieren	Sinngemäße Wiedergabe des Gehörten: <ul style="list-style-type: none"> • Du erwähnst/ beschreibst, wie ... 	‚Pointer‘ für Unbenennbares/ Unerklärbares: <ul style="list-style-type: none"> • Wörter oder Wortgruppen (‚dieses komische Gefühl‘ / ‚etwas‘ / ‚es‘) • Laute/ Gesten
‚Wie/Was‘- statt ‚Warum‘- Fragen	<ul style="list-style-type: none"> • Was passiert, wenn ...? • Wie genau machst du ...? • Wie erkennst du, dass ... ? 	
‚Geburtshelfer‘ –Fragen	<ul style="list-style-type: none"> • Woran erkennst du, dass du es nicht weißt? • Wenn du nichts weißt, was tust du? • Wie weißt du, dass du nichts weißt? • Beschreibe es jemanden, der noch nie CI getanzt hat! 	
Unterschiedliche Dimensionen der Erfahrung	<ul style="list-style-type: none"> • Siehst/hörst/riechst/schmeckst etc. du in deiner Erfahrung etwas Bestimmtes? • Sagst du etwas zu dir in einer ‚inneren Stimme‘? • Hast du ein ‚inneres Bild‘ in der Situation? 	
Eintauchen in die Erfahrung	Diachrone Dimension: <ul style="list-style-type: none"> • Womit beginnst du? • Was nimmst du dann wahr? • Was geschieht anschließend? • Wie endet ... ? 	Synchroner Dimension (z.B. Fragen zu ‚inneren Bildern‘): <ul style="list-style-type: none"> • Ist das Bild stabil oder flüchtig? • Wie groß ist das Bild? • Wo/ in welcher Entfernung siehst du es? • Ist es zwei oder dreidimensional? • Ist es klar/detailliert/unscharf/ verschwommen? • Bewegt es sich durch den Raum?
Sensorischer Fokus	<ul style="list-style-type: none"> • Was spürst du ... ? • Wie fühlt es sich an? • Beschreibe die Intensität/ Stelle/ Ausdehnung der Empfindung. 	

<p>Einbeziehen der Körpersprache, Gestik und Paralinguistik</p>	<p>Aufgreifen und Thematisieren bestimmter Gesten/ Bewegungen/ Sprachmodi des/der Befragten, z.B.:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Augenbewegungen • Sprachbegleitende Gesten • Sprachtempo/ Pausen
--	---

Tabelle 1: Techniken der Explikation

Anschließend werden die Explikationstechniken anhand von zwei Anwendungsbeispielen exemplifiziert:

Beispiel 1:

Von einer allgemeinen Beschreibung zur singulären Erfahrung führen

S (-) hm_hm ist das in dieser situation die wir angeschaut haben (I) wo er dich
(.) wie du beschrieben hast (.) auf die schulter nimmt (II) und dann °h

SPw ja

S (...) (.) ist das in dieser situation (III) auch so?

SPw (IV) ja ja würd ich auf jeden fall so meinen also da ist ja so ein da ist ja so ein
moment drinnen wo äh wo so wie also er nimmt mich zwar also ich ich begeb
mich quasi auf seine schulter und dann nimmt er die arme unter mich und °h
ähm ah unterstützt mich quasi dass ich weiter hoch komm und da ist da so ein
moment da °h wo ich dem quasi äh widerstand geb

Dieser kurze Ausschnitt (MT_SPw_0253-0273) verdeutlicht, wie die Interviewerin (S) die befragte Person (SPw) darin unterstützt, ihre Aufmerksamkeit von der allgemeinen Beschreibung „tanztechnische[r] clue[s]“ (MT_Spw_0234) auf eine ganz bestimmte Situation zu lenken (I), in der SPw auf die Schulter ihres Tanzpartners genommen wird (II). Durch den wiederholten Rückbezug auf die konkrete Szene unterstützt S ihre Interviewpartnerin die Interaktion präzise und detailliert darzustellen (III) ohne in eine allgemeine, repräsentative Beschreibung des „klassiker[s] beim contact tanzen“ (MT_SPw_0225) zu entgleiten. Dieses ‚Risiko‘ ist nach Petitmengin (2006) umso geringer, je mehr die Interviewte in Kontakt mit ihrer gelebten Erfahrung ist. Dementsprechend vorteilhaft erachtet sie einen nicht-

suggestiven, ‚inhaltsleeren‘ und zugleich direktiven Fragestil. Ersteres in dem Sinne, dass der/die Interviewer*in strukturelle Beschreibungen der gelebten Erfahrung fokussiert, ohne einen bestimmten Inhalt zu induzieren. Letzteres, da der/die Interviewerin durch klar und transparent ‚lenkende‘ Fragen den/die Befragte/n immer wieder zu den Rahmenbedingungen des Interviews zurückführt (s.242).

Beispiel 2: Sprachbegleitende Gestik einbeziehen

(...) es war wie: (-) ja (---) es sich so ÖFFnet, also zuerst von INNEN =also von
Ew innen nach außen.

<<flüsternd> von innen nach außen> du ha:st jetzt - eine beWEGung gemacht
wo du eben bei den °hh auf höhe von deinem (-) !BAUCH! nabel vielleicht so;
S BECKENbereich von innen nach außen gegangen ist (S macht geste von Ew
nach) (I)

MERKST du das in (-) in diesen bereich? ist das irgendwie (.) kommt es von
DORT? °h (II)

Dieses Exempel (BT_Ew_0338-0352) verdeutlicht, wie die Interviewerin auf non-verbale Signale ihres Gegenübers eingeht. Die Interviewpartnerin Ew schildert eine innere Empfindung, die im Kontakt mit ihrem Tanzpartner auftritt. Diese verbale Beschreibung wird von einer deiktischen Geste⁶¹ begleitet (vgl. Petitmengin, 2006, S. 247). Durch das Aufgreifen und Nachahmen (I) dieser sprachbegleitenden, nicht bewusst ausgeführten Geste, hilft die Interviewleiterin der Interviewperson sich der kinästhetischen und gespürten Dimension ihrer Empfindung bewusst zu werden. Sie lenkt die Aufmerksamkeit der Interviewperson auf eine spezifische Körperstelle (II) und fragt, ob die innere Empfindung in diesem Bereich wahrgenommen werde. Das Explizieren non-verbaler Indikatoren, wie co-verbale Gesten, Körpersprache oder paralinguistischer Auffälligkeiten, fungiert nach Petitmengin (2006) häufig als Schlüssel zur Bewusstwerdung innerer Vorgänge (S.248). Kimmel (2014) zu Folge verweisen diese körperlichen Signale zudem auf Bewegungsimaginationen.

⁶¹ Geste die jenen körperlichen Bereich anzeigt, in dem ein innerer Prozess oder eine Emotion wahrgenommen oder empfunden wird.

2.2.4. Durchführung

Im Forschungsverlauf wurden insgesamt sechs semi-strukturierte ‚Mikroanalytische Explikationsinterviews‘ (MEI) mit fünf Tänzerinnen und einem Tänzer in vier unterschiedlichen Settings durchgeführt. In fünf von sechs Fällen fanden die Befragungen unmittelbar im Anschluss an einen Workshop oder an eine ‚Jam‘ statt, in einem Fall aus logistischen und organisatorischen Gründen im Anschluss an eine Rückspiegelung einer CI-Szene per Videoaufnahme. Hier in chronologischer Reihenfolge aufgelistet:

- Interview mit Lw am 01.11.2013 nach einem Workshop von Martin Keogh⁶².
- Interview mit Ew am 02.11.2013 nach Workshop von Ulli Wittmann⁶³.
- Interview mit Aw am 22.11.2013 nach geleiteten Aufwärmen von Christopher Gottwald auf einer Jam im WUK.
- Interview mit Gm am 24.11.2013 nach einer ‚Sonntags- Jam‘ im WUK ohne Anleitung.
- Interview mit SPw am 26.11.2013 nach Rückspiegelung eines Videoausschnittes vom Kontakt Improvisationsfestival Wien 2013.

Da es mir wichtig erschien, den Erfahrungsraum der Befragten zu teilen, nahm ich bei fünf der sechs Interviews am gleichen Workshop beziehungsweise an der gleichen Jam wie die interviewte Person teil⁶⁴. Die Interviews wurden durch ein Tonbandgerät aufgezeichnet und im Nachhinein transkribiert⁶⁵. Darüber hinaus machte ich währenddessen Notizen zu Gestik

⁶² Die wesentlichen Inhalte des Workshops ‚Nowhere Bound‘ waren: Bewegung aus der eigenen Wahrnehmung heraus, in einer geteilten Zentralachse tanzen, in Einfachheit aus der Balance gehen, spontan akrobatische Elemente in der Form finden, mehr Zeit in Nuancen und Desorientierung finden. Der Workshop richtete sich an fortgeschrittene Contacter*innen.

⁶³ Der Workshop wurde unter dem Titel ‚Crazy Contact‘ angekündigt. Die Teilnehmenden wurde darin ermutigt, den gewohnten ‚sicheren Raum‘ zu verlassen, Grenzen auszuloten und neue, ungewohnte (Bewegungs-)Formen zu entdecken. Die von Ew im Interview verbalisierte Szene bezieht sich auf eine Übung, bei der sich zwei Partner*innen gegenseitig physische Reize beziehungsweise Impulse gaben, bis der oder die Partner*in ‚Stopp‘ sagt, wie zum Beispiel ‚an den Ohren ziehen‘, ‚unter die Schulterblätter greifen‘ oder ‚den Oberkörper zusammendrücken‘.

⁶⁴ Zur konstruktiven Spannung der ‚Ersten- und- Zweite- Personen- Perspektive‘ vgl. Ravn & Hansen (2012, S.9-11).

⁶⁵ Die Transkription der Audiodokumente erfolgte anhand der Konventionen des Folker-Editionsprogrammes, welches im Rahmen des Projekts ‚Forschungs- und Lehrkorpus gesprochenes Deutsch‘ (FOLK1) am Institut für Deutsche Sprache Mannheim (IDS) erstellt wurde. Aufgrund eines ‚zwiebelartigen‘ Aufbaus eignet sich der Transkriptionseditor für meine Forschungspraxis. Ausgehend von einem Minimaltranskript über ein Basis- und Feintranskript können immer feingliedrigere Transkriptionen in ein und demselben Programm angefertigt werden, wodurch eine hohe Forschungsökonomie erzielt wird, da nicht die gesamten Textdokumente, sondern

und Körperhaltung der Interviewpersonen. Einerseits um diese non-verbale ‚Marker‘ aktiv in den Interviewprozess einfließen zu lassen, andererseits um die sprachbegleitende Gestik in anschließenden Analysen zu berücksichtigen. Erste Überlegungen, die Interviews per Videoaufnahme zu dokumentieren, verwarf ich aufgrund meiner Befürchtung, dass die Anwesenheit einer Kamera der vertrauensvollen und entspannten Atmosphäre im Wege stehen könnte. Die Auswahl der Interviewteilnehmer*innen mit Tanz- und Bewegungsvorerfahrung erfolgte im Zuge erster ‚Probeinterviews‘ und in Übereinstimmung mit wissenschaftlichen Publikationen (Legrand & Ravn, 2009; Ravn & Hansen, 2012). Demnach haben Tänzer*innen mit zunehmender Expertise eine verbesserte und differenziertere Fähigkeit, Körper- und Bewegungswahrnehmungen zu explizieren. Aus den deskriptiven Daten⁶⁶ geht hervor, dass alle Interviewteilnehmer*innen seit mindestens zwei Jahren regelmäßig CI praktizieren und aktiv zur Gestaltung der ‚Contact Community‘ in Wien beitragen. Zwei der Interviewpersonen arbeiten professionell als Tänzerin, Choreografin, Organisatorin und/oder Tanz- und Bewegungspädagogin.

3 Datenauswertung

Die in dieser Studie verwendete Auswertungsmethodik orientiert sich ähnlich dem Erhebungsverfahren im Wesentlichen an der Methodologie Claire Petitmengins, die in ihrer Publikation zur Erforschung intuitiven Erlebens detailliert beschrieben ist (1999), sowie an Analyseprozessen wissenschaftlicher Weggefährt*innen (Hendricks, 2009; Kimmel, 2012; Stern, 2011)⁶⁷. Ziel des analytischen Vorgehens ist die systematische Erschließung der Erfahrungs- und Erlebensweise von Kontakt Improvisationstänzer*innen; genauer gesagt der Art und Weise, wie sich das Erleben bestimmter Interaktionssequenzen in der Zeit ‚entfaltet‘ (diachrone Dimension) und welche strukturellen Eigenschaften diesem zu Grunde liegen (synchrone Dimension). Die Analyse erfolgt in drei aufeinander aufbauenden Schritten (vgl. Abbildung 9/ Kapitel III/1):

wahlweise nur einzelne analyserelevante Ausschnitte detailliert betrachtet werden können (vgl. Schmidt & Schütte, 2011; Selting u.a., 2009).

⁶⁶ Folgende deskriptive Daten wurden vor dem MEI erfasst: Name, Geschlecht, Alter, Nationalität, Profession, „Wie lange tanzst du schon CI?“, „Wie viele Stunden tanzst du durchschnittlich im Monat/in der Woche?“, „Wie häufig gehst du zu Jams/ Festivals etc.“ und „Wie lange unterrichtest du schon CI?“.

⁶⁷ Der methodologischen Orientierung gingen zahlreiche Um- und Irrwege voraus. Sie führten von allgemein-rekonstruktiven Ansätzen über Methoden der Grounded Theory -Methodologie zu Ansätzen der Metaphernanalyse und endeten da, wo sie ihren Anfang nahmen: Bei der Methodologie um Petitmengin und Kolleg*innen.

- 1) Die Auswahl von Textstellen, die körperlich -verankertes Erfahrungswissen zu einer singulären Erfahrung repräsentieren.
- 2) Die Modellierung von diachronen und synchronen Charakteristika zu jeder singulären Erfahrung.
- 3) Die Elaboration eines weiterreichenden Modells zur gelebten Erfahrung in der CI durch den Vergleich der Modelle singulärer Erfahrungen

Im Folgenden werden die einzelnen Schritte der Analyse theoretisch beschrieben und mithilfe ausgewählter Materialauszüge praktisch unterlegt. Auf diese Art und Weise soll das analytische Vorgehen offen gelegt und die gewonnen, empirischen Erkenntnisse im Sinne der intersubjektiven Überprüfbarkeit nachvollziehbar werden (Przyborski & Wohlrab -Sahr, 2008, S.353).

3.1 Textstellenauswahl

Aus dem Gesamtdatenkorpus werden im ersten Analyseschritt diejenigen Passagen ausgewählt, die sich a) *auf eine spezifische, singuläre Erfahrung* beziehen und b) *körperlich, verankertes Erfahrungswissen* zu dieser Situation beinhalten.

a) Spezifische, singuläre Erfahrung

Der zeitliche und thematische Verlauf der MEIs wird zunächst anhand einer tabellarischen Darstellung ‚nachgezeichnet‘ und entsprechenden, ‚idealtypischen‘ Phasen des MEI zugeordnet (vgl. Kapitel III/2.2.2), wie nachfolgend zu erkennen ist:

Zeitlicher Verlauf	Interviewphase	Formale und thematische Beschreibung der Interviewphase
00:00-02:40	1	Einführung in Thema und Rahmenbedingungen des Interviews
02:41-04:14	2, 3	Zurückführen in die vergangene Situation: Formale Beschreibung des angeleiteten ‚Warm ups‘ (Übung: ‚Mutige und Neugierige‘); Aufmerksamkeitslenkung auf sensorische Wahrnehmung der Tänzerin während des ‚Warm ups‘
04:15-05:02	4	Auswahl einer Rahmensituation: Erster Kontakt mit einem anderen Tänzer unmittelbar im Anschluss an das ‚Warm up‘

05:03-11:08	4, 5	Auswahl und Situationsbeschreibung einer spezifischen, singulären Erfahrung innerhalb der Rahmensituation: ‚Rollender Kontaktpunkt‘ zwischen den Tanzpartner*innen
11:09-32:58	5	Vertiefung der Beschreibung: Sychrone und diachrone Dimensionen der singulären Erfahrung ‚Rollender Kontaktpunkt‘

Tabelle 2: Formale und inhaltliche Gliederung des ‚mikroanalytischen Explikationsinterviews‘ mit der Tänzerin Aw

Von größter Relevanz für diese Studie ist die fünfte Phase: Hier explizieren die interviewten Tänzer*innen detailliert unterschiedliche Erfahrungsdimensionen einer spezifischen, singulären Erfahrung, wie die (physische) Kontaktaufnahme zwischen zwei Tänzer*innen durch einen ‚rollenden Kontaktpunkt‘ (vgl. Beispiel Tabelle 2), der vom linken Oberarm, über die Schulter bis zum Nacken der Tänzerin wandert. Vorangehende Phasen eins bis vier bleiben hingegen für das weitere, feinanalytische Vorgehen unberücksichtigt, da sie entweder einführende und ‚einstimmende‘ Worte der Interviewerin, Informationen zu Rahmenbedingungen, Aufbau und Ablauf des Interviews (vgl. Kapitel III/2.2.2) oder allgemeine und unspezifische Beschreibungen der Tänzer*innen beinhalten.

b) Körperlich- verankertes Erfahrungswissen

Anschließend werden die vorselektierten Passagen hinsichtlich verschiedener Positionen des sprechenden Subjekts gegenüber ihrer/seiner gelebten Erfahrung unterschieden: Spricht das Subjekt selbst-reflektierend über seine/ihre Erfahrung im Tanz; kommentiert, bewertet, beobachtet er/sie sein Erleben? Oder: Spricht das Subjekt in Kontakt mit der gelebten Erfahrung – und aus ihr heraus? Von Interesse für diese Studie sind all jene Ausschnitte, in denen Tänzer*innen nicht *über* ihre Erfahrung sprechen, sondern *in Kontakt* mit dieser körperlich -verankertes Erfahrungswissen evozieren.

Jedoch ist diese Metaebene in verbalen und schriftlichen Darstellungen meist nicht augenscheinlich. Sie muss a posteriori von Forschenden abstrahiert werden⁶⁸. Laut

⁶⁸ So formuliert eine Tänzerin den ersten Kontakt mit ihrem Tanzpartner wohl kaum auf folgende Art und Weise: „Der Kontakt mit einer anderen Person ruft in mir die Imagination einer aufgehenden Sonne hervor, deren Sonnenstrahlen sich begegnen“. Ein Satz, der ein Metawissen (Imagination) und eine interpretative Erklärung (ruft in mir hervor) enthält. Vielmehr lauten ihre Worte: „wie wie wenn die SONNE aufgeht, (-) auf beiden Seiten gleichzeitig; (...) und diese SONNENstrahlen quasi sich begegnen“ (MT_Ew_0242-0245). Sie

Petitmengin (2006, 2007, 2009, 2011), Hendricks (2009) und Stern (2011) deuten eine Reihe von präzisen - linguistischen und somatischen - Markern implizit auf die ‚Sprechposition‘ des Subjekts hin. Petitmengin (2006, 2009, 2011) bezeichnet den Zustand, in dem das Subjekt die vergangene Situation gegenwärtiger erlebt als die Situation selbst als ‚Evocation State‘ (vgl. Kapitel III/2.2.2). Auf eine ähnliche Unterscheidungsgrundlage verweist Hendricks (2009) mit dem Konzept des ‚Experiencing Level‘, welches an der Universität Chicago von Eugene T. Gendlin und Kolleg*innen entwickelt wurde, um die Wirksamkeit von Psychotherapiesitzungen zu evaluieren. Demzufolge deuten spezifische körper- und verbalsprachliche Indikatoren auf das Ausmaß hin, in welchem sich von einer Person Geäußertes auf seinen/ihren körperlich verankerten ‚felt sense‘ zu einer spezifischen Situation bezieht. Mithilfe einer dreistufigen Skala - der ‚Experiencing Scale‘ - könne die Art und Weise, wie Erlebtes expliziert wird, quantifiziert werden (vgl. Hendricks, 2009, S.129ff): Am obersten Ende der Skala – dem ‚High Experiencing‘- knüpft ein Subjekt direkt mit einem körperlichen Empfinden an das an, was implizit ist und aus dem heraus Worte (Bilder und Gesten) entstehen; es beschreibt das, was Eugene T. Gendlin unter ‚focusing‘ versteht (vgl. Kapitel II/2.1) (ebda). Am unteren Ende der Skala – dem ‚Low Experiencing‘- werden Selbstbeobachtungen und -beschreibungen eingeordnet, welche in distanzierter Bezugnahme zum inneren Geschehen passieren (ebda, S.133f). Darüber hinaus sei mit Stern (2011) auf eine Reihe von Adverbien und Adjektiven verwiesen, die auf ein prozesshaft, situatives Erleben hindeuten, wie zum Beispiel:

Explodierend, anschwellend, lang gezogen, energisch, ansteigend, eilend, entspannend, aufgeregt, angespannt, gleitend, stillhaltend, aufwallend, aufberstend, verschwindend, kraftvoll, pulsierend, mitziehend, schmelzend, angestrengt, sanft, schwingend, locker, akzellerierend etc (S.17).

Bei all diesen Adjektiven und Adverbien handelt es sich nicht etwa um Begriffe für Emotionen (Stern, 2011, S.18); ebenso wenig wie für „motivationale Zustände, reine Wahrnehmungen oder körperliche Sensationen im strengen Sinn, denn sie implizieren keine Sinnesmodalität“ (ebda). Auch benennen sie keine ‚direkten Kognitionen‘ (ebda) oder Aktionen, „denn sie verweisen weder auf einen Zielzustand

benutzt eine einfache und imaginative Sprache um körperlich- verankertes Wissen zu einer bestimmten Erfahrung auszudrücken.

noch auf spezifische Handlungsmittel“ (ebda). „Die Wörter zielen auf irgendwas zwischen all dem: Gefühls Erleben von Kraft – in Bewegung- mit einer zeitlichen Kontur, ein Gewahrsein von Lebendigkeit, ein Gefühl irgendwohin zu gehen. Nicht spezifische Inhalte werden angesprochen, sondern eher Formen. Die Wörter betreffen das >>Wie<<, die Art und Weise, den Stil, nicht das >>Was<< oder >>Warum<<“ (ebda). Sie sind verbale Ausdrucksformen der ‚dynamischen Vitalitätsform (vgl. Kapitel II/2.2; Stern, 2005, 2009, 2011).

In unten angeführter Grafik sind diejenigen Differenzierungskriterien zusammenfassend aufgelistet, die mir in der Textsortentrennung hilfreich erschienen (Hendricks, 2009; Petitmengin, 2006, S.244-247; 2011, S.53f; Stern, 2011, S.17):

	Indikatoren
Verbal	<ul style="list-style-type: none"> • Selbstreferentielle Aussagen; Verwendung des Personalpronomens ‚Ich‘ • Zeitform des Präsens • Beschreibung des spezifischen Kontexts der Situation (z.B. Zeitpunkt oder Ort des Geschehens) • Konkretes, detailliertes, einfaches Vokabular • Verwendung spezifischer Adjektive und Adverbien (vgl Stern, 2011, S.17) • Metaphorischer Sprachgebrauch; Sprache als ‚Pointer‘ für etwas, das gefühlt aber noch nicht gewusst ist;
Para-verbal	<ul style="list-style-type: none"> • Verlangsamung des Sprechtempos • Verringerung der Lautstärke • Sprechpausen
Non-verbal	<ul style="list-style-type: none"> • Augenbewegung (Augen wandern und de-fokussieren; Augenkontakt wird nicht aufrecht erhalten; Blick in die Weite und nach innen; Blick wird vage oder verschwommen) • Co-verbale Gesten (ikonisch, deiktisch oder metaphorisch)⁶⁹

Tabelle 3: Indikatoren für das Explizieren von körperlich- verankertem Erfahrungswissen

Anhand von zwei ausgewählten Transkriptauszügen soll anschließend aufgezeigt werden, wie sich eben beschriebene ‚Sprechposition‘ des *In-Kontakt-Sein* im Material manifestiert und wie instabil dieser Aufmerksamkeitszustand ist. Oftmals genügt schon eine ‚ungünstig‘ gestellte Frage oder Re- Formulierung oder eine äußere

⁶⁹ Petitmengin (2006, S.247) Zur Typologie siehe wikipedia <http://de.wikipedia.org/wiki/Gestik#Typologie> abgerufen am 02.03.2015.

Ablenkung (Geräusche), damit die Interviewperson aus dem ‚Evocation State‘ ‚herauskippt‘ (Petitmengin, 2011, S.54).

Beispiel 1) ‚In- Kontakt- Sein‘ (MT_Aw_0174- 0183)

ich seh die andere person ja nicht aber (.) äh::: (---) wie ich da so auf meinem (xxx) wie sich der kontaktpunkt über die schulter hinaufrollt da nehm ich wahr mit (.) mit meinem körper dass die dass die andere person größer ist als ich (2.0) u:::nd auch so ein volumen vom körper (2.0) also dass die andere person auch äh ja groß ist aber auch ja volumen auch noch

Die Interviewperson taucht in die vergangene Situation ein, beschreibt den ‚rollenden Kontaktpunkt‘, als ob er sich im gegenwärtigen Moment ihren Arm entlang bewegen würde. Sie spricht im Präsens, blickt dabei in die Ferne, wendet sich des Öfteren von der Interviewerin ab und unterlegt ihre Aussagen mit sprachbegleitenden Gesten – wie aus zusätzlichen Aufzeichnungen zu Körpersprache und Gestik hervorgeht⁷⁰. In selbst-referentiellen, mit dem Personalpronomen ‚Ich‘ eingeleiteten Beschreibungen, „also ich spür“ (MT_Aw_0174), „da nehm ich wahr“ (MT_Aw_0178) „da hab ich das gefühl“ (MT_Aw_0227), nimmt sie immer wieder Bezug zu taktilen oder kinästhetischen Wahrnehmungen. Sie schöpft weder aus theoretischem Wissen zur Kontakt Improvisation, noch verallgemeinert sie die Situation. Sie versucht vielmehr Worte zu finden für das Erlebte und damit einhergehende Körperempfindungen. Der Sprachfluss verlangsamt sich, stockt manchmal. Ihre Worte sind von Momenten der Stille, von zahlreichen kurzen Pausen durchzogen „ja:: (-) ähm (-) also ich spür (.)“ (M_Aw_0174), als ob sie immer wieder ‚nach innen horchen‘ und einen Moment inne halten würde. All diese verbalsprachlichen und körpersprachlichen Indikatoren

⁷⁰ Der größte Teil non- und para-verbaler Marker blieb im Analyseprozess jedoch unbemerkt – und unberücksichtigt. Zum einen aufgrund der eingeschränkten Fähigkeit der Interviewerin diese parallel zum Interviewverlauf bewusst wahrzunehmen und zu notieren; zum anderen aufgrund des methodischen Settings. Zu Gunsten einer möglichst entspannten Atmosphäre wurde auf Videoaufzeichnungen der Interviews verzichtet. Dementsprechend limitiert ist die retrospektive Analyse körpersprachlicher Indikatoren. Allerdings wurde dem non-verbale Ausdruck der Interviewpersonen nicht nur rückwirkend, sondern schon während der Durchführung Beachtung geschenkt werden. Die Interviewerin greift beispielsweise gezielt sprachbegleitende Gestik auf, um den/die Interviewten darin zu unterstützen, implizites Erfahrungswissen zu explizieren. Ein vager, in die Weite gerichteter Blick, ein leises von vielen Pausen unterbrochenes Sprechen signalisierten, dass der/die Interviewpartner*in in Kontakt mit seiner/ihrer Erfahrung in der Vergangenheit ist, diese wiedererlebt, nach Worten sucht; eine Art Rückversicherung, ein Indikator der ‚Sprechposition‘ einer Person. Ist sie im Zustand des ‚Wiedererlebens‘ oder muss sie (erneut) dorthin geführt werden?

deuten darauf hin, dass sich die Interviewperson in einem Zustand befindet, den Hendricks (2008) als ‚High Experiencing‘ und Petitmengin (2006, 2007) als ‚Evocation State‘ bezeichnen. Erst gegen Ende des gesamten Interviews (ab 31:19) scheint die Tänzerin Aw aus diesem Zustand in eine selbst-beobachtende und reflektierende Sprechposition zu kippen, wie nachfolgender Interviewabschnitt illustriert.

Beispiel 2) ‚Aus dem Kontakt kippen‘ (MT_Aw_0295- 0312)

- S gibts zu diesem bild auch (---) auch ein geräusch (3.0) oder noch andere noch andere sinneswahrnehmungen (7.5)
- Aw hm:: (2.0) na:: also geschmack oder akustisch nicht (1.5) ich seh also halt dieses kinästhetische wie sichs dieses spüren und das bild dazu (-- -) ja und der geruch also ich riech die andere person
- S kannst du dich an den geruch (.) erinnerst du dich daran
- Aw (---) ja::: also es war für mich ein bekannter geruch (Aw und S lachen) so ein bissi also feuchtigkeit
- S hm_hm
- Aw ja (2.5) u:::nd ja wie feuchte wäsche (Aw und S lachen) <<lachend> oder mit waschnüssen oder so (.) nein waschnüsse haben auch wieder einen eigenen geruch> ja aber so wie feuchte wäsche nur ohne diesen diesen waschmittelgeruch diesen chemischen
-

Die Tänzerin verknüpft das Wissen, mit wem sie getanzt hat und wie dieser riecht, im Nachhinein mit der Erfahrung: (---) „ja::: also es war für mich ein bekannter geruch“ (MT_Aw_0304). Sie reichert situatives Erfahrungswissen mit Fachvokabular „dieses kinästhetische“ (MT_Aw_0299) und rekonstruiertem Wissen an und spricht in der Vergangenheit (MT_Aw_0304). Ihre Assoziationen zum Geruch des Tanzpartners wirken rekonstruiert und lösen ein Lachen der Interviewten, wie ihrer Interviewerin aus: „ja (2.5) u:::nd ja wie feuchte wäsche (Aw und S lachen)“ (MT_Aw_0308). Die Tänzerin scheint die Interviewsituation wieder gegenwärtiger zu erleben als das vergegenwärtigte Erlebnis.

Für weiterführende Analyseschritte wurden all jene Textstellen einbezogen, welcher der in Beispiel 1) beschriebenen ‚Sprechposition‘ des Subjekts entspricht; in der er/sie in Kontakt mit ihrer/ seiner gelebten Erfahrung ist und körperlich verankertes Erfahrungswissen expliziert. Alle anderen Textstellen, wie Beispiel 2), wurden nicht weiter berücksichtigt.

3.2 Modellierung

Im zweiten – Modell bildenden - Analyseschritt wird untersucht, wie sich die gelebte Erfahrung der Tänzer*innen ‚entfaltet‘ und welche strukturellen Dimensionen ihr zu Grunde liegen. Zu diesem Zweck werden die ausgewählten Textstellen, in Anlehnung an Petitmengins analytisches Vorgehen (1999, 2006, 2007), aus zwei verschiedenen Perspektiven betrachtet: Die *diachrone* und die *synchrone* Perspektive⁷¹.

a) Diachrone Charakteristika

Der diachrone Blickwinkel fokussiert die ‚Entfaltung‘ der gelebten Erfahrung ‚durch‘ die Zeit - oder über die Zeit hinweg: Welche Phasen, Subphasen und Wendepunkte markieren eine spezifische Interaktion zwischen zwei Kontakt Improvisationstänzer*innen? Und wie sind diese miteinander verknüpft? Anhand unterschiedlich detaillierter Ebenen wird entlang dieser Fragestellungen die zeitliche Entwicklung der gelebten Erfahrung herausgearbeitet (vgl. Petitmengin-Peugeot, 1999, S.52-54). Je nach Vorgehensweise folgt diese nicht immer der Chronologie des Interviews. Oft tritt sie im Durcheinander von Rückblenden und ‚Erinnerungsfetzen‘ zu Tage. Die ausgewählten Passagen gilt es daher in dieser Studie zunächst entsprechend ihrer zeitlichen Abfolge zu ordnen, ehe sie hinreichend systematisiert werden können (vgl. Petitmengin-Peugeot, 1999, S.52).

Unten angeführte Grafiken zeichnen in vereinfachender Form die zeitliche Entfaltung des Interviews mit der Tänzerin Aw nach. Wie darin ersichtlich wird, schreitet das Erleben der sich auftuenden Interaktion in zwei aufeinander- und ineinander

⁷¹ Beide Begriffe sind der komparativen, wie auch generellen Linguistik entlehnt und bezeichnen zwei unterschiedliche Vorgehen zur wissenschaftlichen Analyse von Sprachphänomenen: Ersteres betrachtet einen relevanten Aspekt nicht in einem eng umgrenzten Zeitraum, sondern innerhalb mehrerer ausgewählter oder aller Zeiträume. Im Fokus stehen beispielsweise Sprachentwicklungsstufen über einen gewissen Zeitraum hinweg. Letzteres beschränkt sich auf die Untersuchung von Sprachaspekten zu einer bestimmten Zeit – und nicht über mehrere Zeitebenen hinweg (vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Synchrone>, Download am 06.05.2015).

folgenden Phasen voran: 1. ‚Sich-Einschwingen‘ und 2. ‚Sich-Verbinden‘ (Abbildung 12). Diese gliedern sich wiederum in je zwei Unterphasen: 1.1. ‚Nach-innen-Sehen‘ und 1.2. ‚In-Resonanz-Gehen‘ sowie 2.1. ‚Kontakt-Aufnehmen‘ und 2.2. ‚Kontakt-Vertiefen‘ (Abbildung 13).

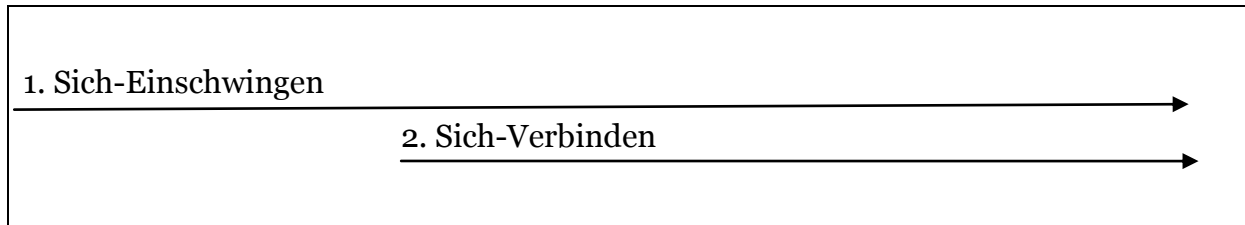


Abbildung 12: Phasenverlauf der Interaktionssituation ‚Rollender Kontaktpunkt‘

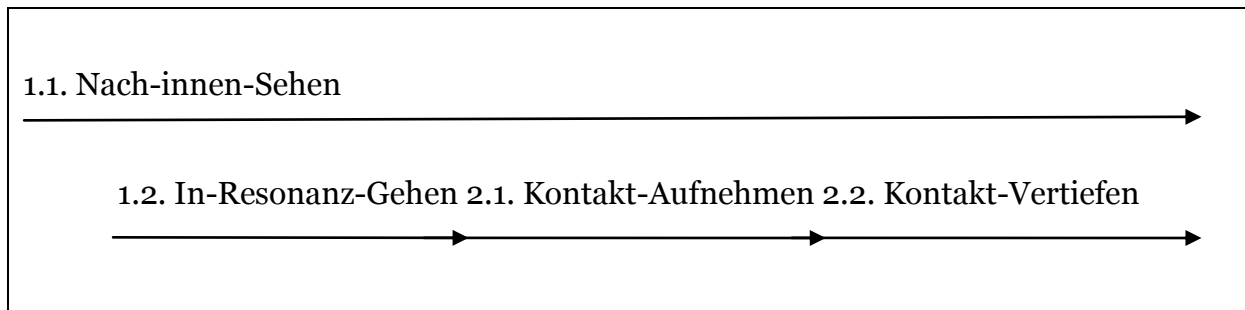


Abbildung 13: Unterphasenverlauf der Interaktionssituation ‚Rollender Kontaktpunkt‘.

b) Synchroner Charakteristika

Im Gegensatz zum diachronen Blickwinkel, richtet sich der der synchrone Blickwinkel auf Komponenten der gelebten Erfahrung, die sich innerhalb eines bestimmten Zeitraums manifestieren und nicht über einen bestimmten Zeitraum hinweg. Er gleicht einem ‚Querschnitt‘, der nicht zeitliche, übergreifende oder als ‚zeitlos‘ erlebte Dimensionen der gelebten Erfahrung offenlegt. Wie zum Beispiel: In welchem Aufmerksamkeitsmodus und über welche sensorischen Kanäle erlebt eine/r Tänzer*in eine spezifische Interaktionsszene? Welche emotionale Färbung begleitet das Erleben? Welche inneren Bilder oder Vorgänge treten dabei in Erscheinung? Und wie sind diese strukturiert? Die Rekonstruktion synchroner, struktureller Charakteristika erfolgt anhand einer Reihe von abstrakten, kognitiven Operationen. Einzelne Textausschnitte mit übereinstimmenden Bedeutungen ‚Descriptive Traits‘ (Petitmengin-Peugeot, 1999, S.54) werden dabei klassifiziert und zu Kategorien der gelebten Erfahrung ‚Experiential Categories‘ (ebda) ‚gebündelt‘. Diese können wiederum mithilfe von Aggregationen zu neuen Kategorien auf einem höheren

Abstraktionsniveau umgruppiert werden. Auf diese Art und Weise kristallisieren sich sukzessive für jede determinierte Phase der gelebten Erfahrung spezifische Charakteristika – modelliert im synchronen Modell der gelebten Erfahrung (vgl. Petitmengin- Peugeot, 1999, S.54- 56; Petitmengin, 2006, S.258f).

Unten abgebildete Tabelle 4 veranschaulicht am Beispiel der ersten Unterphase (1.1. ‚Nach-innen-Sehen‘) des Interviews mit der Tänzerin Aw, wie das ‚zeitliche Gerüst‘ der gelebten Erfahrung gefüllt wurde; welche strukturellen Dimensionen die jeweilige Phase beziehungsweise Unterphase charakterisieren und wie diese bestimmt wurden. Auf dieselbe Art und Weise wurde bei den verbleibenden Phasen, sowie den verbleibenden Interviews vorgegangen⁷².

,Experiential Category‘		,Descriptive Trait‘
Aufmerksamkeitsfokus	Ausrichtung ‚nach innen‘	<p>„also ich hab das gefühl ich ich schau so innen und ich seh mich auch selber wie ich da stehe“ (MT_Aw_0044).</p> <p>„(---) also ich spür dann diesen: also ich steh da immer mit meinen augen geschlossen und °h u:nd föhl mich so::: ganz LOCKER innen“ (MT_Aw_0063)</p>
Sensorische Modalitäten	Taktil	<p>„also ich spür das des spür ich auf der haut“ (MT_Aw_0051).</p> <p>„es ist so angenehm es streicht also also so eine kühle brise streicht (-) über die haut“ (MT_Aw_0053).</p> <p>°hhh u:nd ich spür::: diese berührung auf meinem linken oberarm (MT_Aw_0069)</p>
	Kinästhetisch	<p>„und ich spür: wie mein körper ausgerichtet ist“ (MT_Aw_0043).</p> <p>also ich (.) ich bin so ein bisschen nach (.) nach hinten gelehnt (MT_Aw_0128)</p>

⁷² Die Darstellung soll primär der Nachvollziehbarkeit und Veranschaulichung der Analyseverfahren dienen. Die Kategorien repräsentieren dabei nicht das Analyseergebnis, sondern den Analyseprozess und sind daher von vorübergehender Natur. Die Integration in die weiterführende Gesamtstruktur der gelebten Erfahrung erfolgt in nachfolgendem Kapitel IV.

Wahrnehmung von Körper und Raum	Gefühl der Einheit	„(.) ich spür auch diese verbindung zum boden sehr (.) genau die durch den körper geht (...) und ich hab so ein gefühl dass (-) die gelenke und alles ganz flüssig ist (...) (MT_Aw_0043-0046).
	Gefühl der Durchlässigkeit	

Tabelle 4: Kategorienbildung der Phase 1.1. ‚Nach-innen-Sehen‘:

3.3 Vergleich

In vorangehenden Analyseschritten wurde anhand von Transkriptauszügen exemplifiziert, wie zu jeder singulären Erfahrung einer Einzelperson ein entsprechendes ‚Strukturmodell‘ rekonstruiert wurde. Der Weg führte von der Auswahl an Interviewpassagen, die eine spezifische, singuläre Erfahrung betreffen und körperlich -verankertes Erfahrungswissen zu dieser Situation beinhalten, über die Bestimmung des zeitlichen Verlaufs der evozierten Erfahrung bis hin zur Modellierung ‚phasenspezifischer‘ Charakteristika. Auf dieselbe Art und Weise wurde bei jedem der fünf aufgezeichneten und transkribierten MEIs vorgegangen. Im dritten und letzten Analyseschritt werden diese konstruierten diachronen und synchronen ‚Stukturmodelle‘ miteinander verglichen und – falls möglich – in ein die Einzelerfahrung übergreifendes Modell eingebettet. Ziel ist, ein generisches ‚Modell‘ zur gelebten Erfahrung von Kontakt Improvisation zu etablieren, welches in der Lage ist, die ‚Entfaltung‘ der gelebten Erfahrung in der Zeit und in nicht- zeitlichen, strukturellen Aspekten zu repräsentieren (vgl. Petitmengin-Peugeot, 1999, S.52-60; Petitmengin, 2006, S.258f).

IV MODELLIERUNG

Vorangehender ‚Offenlegung‘ des Analyseprozesses schließt sich eine Darlegung konvergierender Analyseergebnisse an. Der phänomenologisch-orientierte Blick wird dabei primär auf charakteristische diachrone und synchrone Erfahrungsstrukturen der Tänzer*innen gerichtet. Wo möglich (und für das Verständnis nötig) werden diese mit kontextuellen Situations- und Handlungsbeschreibungen angereichert. Zum einen, um die erhobenen, empirischen ‚thin slices‘⁷³ kurze, aber dichte Interaktionssituationen in einen Gesamtzusammenhang einzubetten; zum anderen um Contact-spezifische (dyadische) Erfahrungen ‚sichtbar‘ zu machen.

1 Kontextuelle Einbettung

Im Rahmen dieser Studie wurden insgesamt sechs, wenige Sekunden andauernde Interaktionssituationen im CI-Tanz erhoben und feinanalysiert (vgl. Kapitel III/2.2.4 und 3). Vier davon beziehen sich auf einen ‚Mikromoment‘, in welchem die Tänzer*innen bereits in unmittelbar physischem Körperkontakt mit ihren Tanzpartner*innen stehen (Interview mit SPw, Gm und Lw); die beiden anderen auf den Moment *vor* beziehungsweise *während* der ersten Kontaktaufnahme (Interview mit Aw und Ew):

- SPw beschreibt, wie sie und ihr Tanzpartner den Weg „zum klassischen schulterlift“ (MT_SPw_0108) durch eine Änderung der Bewegungsrichtung, durch ein „bissal ein vor und zurück“ (MT_SPw_0113), kurzzeitig inhibieren und umlenken.
- Gm verbalisiert die Änderung seines „Bewegungsfluss[es]“ (MT_Gm_0151) durch einen „Impuls“ (MT_Gm_0126) seiner Tanzpartnerin. Auf die leichte Berührung „an der linken Seite [s]eines hinterkopfes“ (MT_Gm_0281) hin führt er die „schon vorhandene bewegung nach rechts“ (MT_Gm_0284) in einer „fließende[n] schlangemäßig[en]“ (MT_Gm_0185) Qualität fort.

⁷³ Der Ausdruck ist einem Vortrag von Michael Kimmel entnommen, welcher im Rahmen einer Vortragsreihe der Tage der Kultur- und Sozialanthropologie am 07.06.2012 zum Thema ‚Theorie aus dem Körper: Techniques du corps, somatische Praxis und implizites Wissen‘ unter der Leitung von Michael Kimmel und Martin Luger stattfand.

- Lw schildert zwei Situationen: Zum einen, wie ihr Tanzpartner und sie durch eine gegenseitige Gewichtsabgabe, ein „INEINANDER leh:nen“ (BT_Lw_0164), und in einer „ge!MEINSAMEN! verlangsamung“ (BT_Lw_0191) der Bewegungsgeschwindigkeit die Raumebene vom Stehen zum Liegen wechseln. Sie schmelzen „in den boden hinein“ (BT_Lw_0209). Zum anderen, wie sie gemeinsam am Boden liegend ihre Atembewegungen miteinander synchronisieren.
- Aw berichtet, wie sie durch eine Berührung an ihrem linken Oberarm in einen gemeinsamen Tanz gleitet und wie dieser Kontaktpunkt zwischen den Tanzpartner*innen „dann weiter über (...) schulter zum nacken“ (MT_Aw_0071) und Kopfrückseite rollt.
- Von keiner physischen, sondern visuellen Kontaktaufnahme spricht hingegen Ew: „und in dem moment wo ich ihm in die augen SCHAU (.) und ihm gegenüber ste:h“ (BT_Ew_0116) entstehe ein „VERTRAUEN“ (BT_Ew_0119) zwischen ihr und ihrem Gegenüber.

Trotz des offen angelegten Fragethemas der Interviews – die Auswahl der fokussierten Interaktionssequenzen oblag den Interviewteilnehmer*innen selbst und war nicht im vornerein auf eine spezifische Situation (z.B.: ‚In-Kontakt-Gehen‘ oder ‚Aus-Kontakt-Gehen‘) oder auf ein spezifisches Bewegungsprinzip (z.B.: ‚Gewicht-Abgeben‘ oder ‚Aneinander-Lehnen‘) ausgerichtet – thematisieren alle bis auf eine der Interviewteilnehmer*innen einen Moment, in dem sie sich entlang einer gemeinsamen Berührungsstelle bewegen. In Anlehnung an meinen eigenen, verkörperten Erfahrungsschatz erscheint mir der ‚rollende Kontaktpunkt‘ als essentielles, struktur- und formgebendes Element der Kontakt Improvisation: Um diesen zu initiieren oder aufrechtzuerhalten heben (SPw), rollen (Aw), drücken (Gm) oder gleiten (Lw) die Interviewten in verschiedensten Berührungintensitäten und Geschwindigkeiten aneinander, umeinander und miteinander. Zahlreiche, informelle Gespräche, offene Beobachtungen im Feld, sowie Publikationen zur Kontakt Improvisation (vgl. Kapitel II/1) bestätigen diesen ein wenig trivial anmutenden Schluss. Welche Bewegungsprinzipien dem ‚rollenden Kontaktpunkt‘ unterliegen, wurde in Kapitel II/1.3 theoretisch skizziert und mit Bildmaterial veranschaulicht; welche Erfahrungs- und Erlebensweisen mit der Dynamik einer stets in Veränderung

begriffenen (physischen) Kontaktstelle verbunden sind, möchte ich nachfolgend in den Vordergrund stellen.

2 Strukturelle Charakteristika

2.1 Diachrone Struktur

Vergleicht man die zeitliche Struktur der analysierten Interaktionssequenzen, so zeichnet sich ein charakteristischer Verlauf der gelebten Erfahrung von Kontakt Improvisationstänzer*innen heraus. Demnach ‚entfaltet‘ sich die Art und Weise, wie die Tanzenden sich selbst – und sich selbst in Bezug zu Anderen – erleben in folgenden, drei Phasen:

- ‚Sich-Einlassen‘
- ‚Sich-Verbinden‘ und
- ‚Miteinander-Verschmelzen‘.

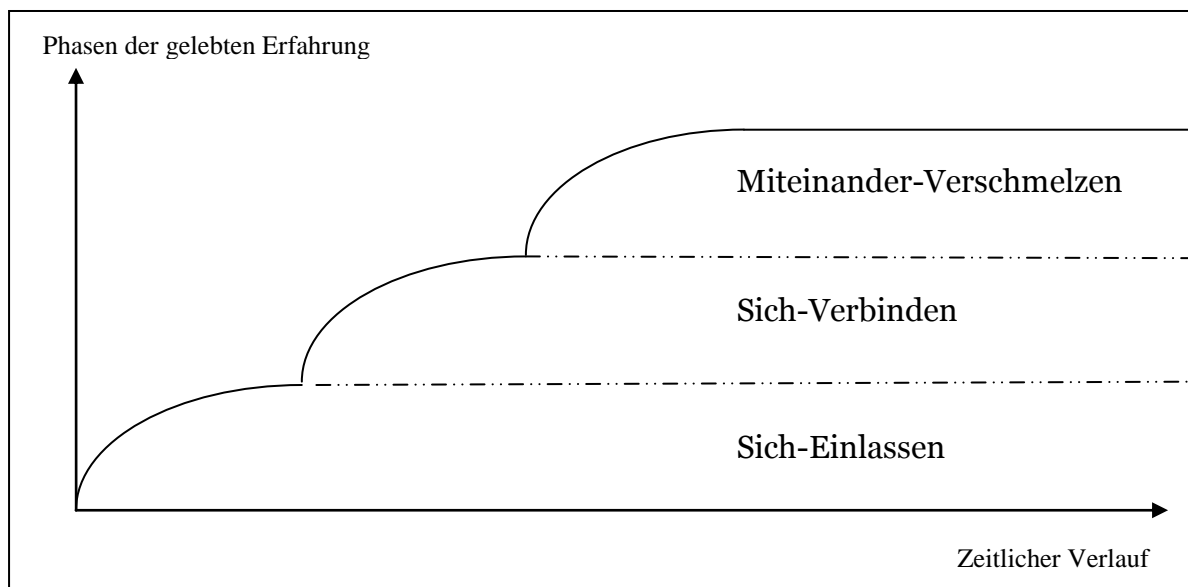


Abbildung 14: Diachrone Struktur der gelebten Erfahrung von Kontakt Improvisationstänzer*innen

Die einzelnen Phasen der gelebten Erfahrung eines ‚Mikromoments‘ im CI-Tanz bilden sich sukzessive heraus, wie im zeitlichen Verlauf obigen Schaubilds abzulesen

ist. Der Eintritt in eine ‚neue‘ Phase geht mit einer qualitativen Veränderung im Erleben der Begegnung mit Anderen einher. Jedoch lösen sich diese Seins-Zustände nicht gänzlich ab; ebenso wenig, wie sie vollständig in den neu hervortretenden Erfahrungshorizont integriert oder ‚verschluckt‘ werden. Vielmehr bleiben einmal herausgebildete Erfahrungs- und Erlebensweisen für die gesamte Dauer der gelebten Erfahrung einer getanzten Interaktion bestehen; sie grundieren das voranschreitende Erleben und können in allen bereits herausgebildeten Bereichen zugleich erlebt werden (wie an den durchlässigen, gestrichelten Linien im Diagramm zu erkennen ist). Dementsprechend lässt sich in den erhobenen MEIs eine gleichermaßen sukzessive, wie simultane ‚Entfaltung‘ der gelebten Erfahrung der interviewten Tänzer*innen feststellen. Die Art und Weise, wie sich das Erleben einer spezifischen Interaktionssequenz darlegt, folgt einerseits einem charakteristischem Verlauf (von der Phase des ‚Sich- Einlassens‘, über die Phase des ‚Sich- Verbindens‘ bis zur Phase des ‚Miteinander- Verschmelzens‘), erlaubt andererseits ein ‚Hin und Her‘ oder ‚Nebeneinander‘ phasenspezifischer Erfahrungsmodalitäten.

2.2 Synchrone Struktur

Jede der offengelegten ‚Phasen‘ trägt eine charakteristische ‚Färbung‘; eine bestimmte Erfahrungs- und Erlebensqualität des/der Erlebenden⁷⁴. Wie genau sich diese im erhobenen Material manifestiert, zeigt nachfolgende Ausführung zur synchronen Struktur der gelebten Erfahrung von Contact Tänzer*innen.

2.2.1 Sich- Einlassen

Sowohl *vor* und *während* der unmittelbaren (physischen) Kontaktaufnahme (Interview mit Ew und Aw) als auch im voranschreitenden Tanz (Interview mit SPw und Lw) beschreiben die Tanzenden (immer wieder) einen Zustand des ‚Sich-Einlassens‘; ein ‚Einschwingen‘ auf sich und auf (mögliche) Begegnungen mit Anderen. Sie stimmen metaphorisch gesprochen ihr ‚Körperinstrument‘; modulieren Aufmerksamkeit, Wahrnehmung, sowie ihre Einstellung gegenüber dem/der Tanzpartner*in auf eine Art und Weise, die sie ‚vorbereitet‘, die sie ‚verfügbar‘ macht für das improvisierte Zusammenspiel. Welche ‚Experiencing Traits‘ die interviewten

⁷⁴ Dabei werden nicht alle ‚Experiencing Traits‘ in Betracht bezogen, sondern lediglich diejenigen, die besonders häufig zum Vorschein traten oder mir als besonders aufschlussreich erschienen.

Tänzer*innen in dieser Phase des ‚Sich-Einlassens‘ verbalisieren, wird nachfolgend dargestellt.

Wahrnehmungs-Sensibilisierung

Die Beschreibungen der Befragten zeugen von einer hohen Sensibilität (und Verbalisierungsfähigkeit) gegenüber ihren Körper- und Bewegungsempfindungen⁷⁵, wie in folgendem Interviewauszug deutlich wird:

*(.) das ist so eine !SCHWE!:re und das ist einfach dann auch die SCHWE:re-
= und durch diese SCHWE:re wird die SCHWE:rkraft auch so (-) schwer dass
es mich (.) richtig (.) zum boden ZIEHT (BT_Lw_0120-0122).*

In einer weiteren Passage artikuliert die Tänzerin Lw detailliert und präzise ihre Raum-Lage-Position. Als Referenz zieht sie dabei die Stellung der eigenen Körperteile zueinander, sowie die Stellung der Körperteile des Partners zu den eigenen heran. Die eigene Orientierung steht somit in unmittelbarem Bezug zur Raum-Lage-Position des Tanzpartners:

*[ich bin] que:r über = also ich bin auch am rücken gelegen, und ich bin
sozusagen que:r ich bin auf seinem BRUSTkorb gelegen (.) brustkorb und
BAUCH(.)bereich, °hhh u::nd bin relativ ausgestreckt da gelegen = er auch;
und bin so mit meinem gesäß auf seinem BAUCH (.) brustkorbbereich gelegen
(BT_Lw_0226-0229).*

In dieser Position spürt Lw ihren eigenen Atem im Bauch- Beckenbereich durch den Widerstand ihres Partners, den Atem ihres Partners durch die Auf- und

⁷⁵Unter ‚Sensibilität‘ wird im Folgenden die Fähigkeit verstanden, „Reize aus der Umwelt oder des Körperinneren wahrzunehmen, wobei diese Sinneseindrücke über einzelne Sinneszellen oder komplexe Sinnesorgane vermittelt werden“ (Menche, 2007, S.159). Unter dem Begriff ‚Körper- und Bewegungsempfindungen‘ werden all jene Sinnes-Erfahrungen zusammengefasst, die im Zusammenhang mit der Wahrnehmung des Körpers in Ruhe und Bewegung stehen, wie beispielsweise die Orientierung im Raum, die Aufrechterhaltung und Veränderung von Kopf- und Körperhaltung oder die Erfahrung von Druck, Vibration und Temperatur. Aus sinnesphysiologischer Sicht sind daran neben dem Sehsinn hauptsächlich die Oberflächensensibilität (Berührungs- und Temperaturempfinden), die Tiefensensibilität (Stellungs-, Bewegungs- und Kraftsinn) sowie der Gleichgewichtssinn beteiligt (Menche, 2007, S.159- 174). In dieser Studie werden ‚Körper- und Bewegungsempfindungen‘ allerdings nicht so sehr von einer sinnesphysiologischen Perspektive betrachtet (und definiert), welche die Funktionsweise der Sinnesrezeptoren und Sinnesorgane in den Vordergrund stellt, als vielmehr unter dem Gesichtspunkt der gelebten Erfahrung; der Art und Weise wie Tänzer*innen ihre Körper (und die ihrer Tanzpartner*innen) in Ruhe und Bewegung erleben.

Abwärtsbewegung seines Brustkorbs. Auch in anderen Interviews finden sich Beschreibungen der wirkenden Schwerkraft: „und das gewicht kommt langsam immer mehr“ (Mt_Aw_0200), der Stellung der eigenen Körperteile „h und ich geh aber mit den zehen und meinem also ausgehend von meinen zehen über die beine über mein becken (.)“ (Mt_SPw_0299), der Ausrichtung entlang der (vertikalen) Körperachse im Raum: „(---) äh:m indem ich nicht mehr in meiner ACHSE bin zum beispiel in meiner körperachse. also nicht mehr gerade aufgerech aufgerichtet STEH:“ (BT_Lw_0298- 0300) oder viszerozeptiver Empfindungen: „also mein ganzer körper ist sehr stark durchblutet“ (MT_SPw_0122). All dies sind Erfahrungsweisen, die im ‚alltäglichen‘ Zur-Welt–Sein nur selten in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken – „a dimension that is not present or normally present to subject in everyday activities“ (Ravn, 2010, S.30). Unser ‚Alltag‘ mit seinen Anforderungen ist meist auf Produktivität und Effizienz ausgerichtet. Um zielgerichtete und planerische Aufgaben zu erfüllen, besinnen wir uns (in den häufigsten Fällen) auf unsere fünf Sinne: Wir sehen, hören, riechen, schmecken und tasten um ‚Alltagsgeschäfte‘ zu bewältigen (Kite, 2013, S.81f). Eine Besinnung (subtiler) kinästhetischer, proprio- oder viszerozeptiver Körper- und Bewegungswahrnehmungen, wie sie in oben genannten Beispielen beschrieben wurden, ist (meist) nicht von Nöten wenn nicht gar hinderlich. Es sei denn, diese treten (kurzzeitig) außer Kraft⁷⁶.

Im Gegensatz zum (oftmals) ‚ent-sinnten‘ Alltag scheinen die interviewten Kontakt Improvisationstänzer*innen ein hohes Bewusstsein für Körper- und Bewegungsempfindungen zu kultivieren, die normalerweise ‚unbeachtet‘ bleiben. Legrand (2007) und Ravn (2010) argumentieren, dass körperliche Expertise im Tanz, aber auch in anderen somatischen Techniken und Aufmerksamkeitsschulungen (z.B. Meditation) mit einem ‚relativ scharfen‘ (Selbst-)Bewusstsein (S.30) für eben diese Dimensionen des Erlebens einhergeht. In diesem „ganz phänomenale[n] zustand von wachheit und neugierde“ (MT_SPw_0070) erhöhen die Tanzenden ihre Responsivität und Reaktivität: „also der körper fühlt sich sehr eben mit den reflexen auch sehr (.) sehr in bereitschaft an“ (MT_SPw_0080f)⁷⁷. Ein ‚differenziertes taktils,

⁷⁶ Wie es in ‚Slapstick‘ Komödien nur allzu gerne auf humorvolle Art und Weise thematisiert wird. Berühmte Szenen, wie das Ausrutschen auf einer Bananenschale oder das Wegziehen einer Sitzunterlagen zeugen von der essentiellen Bedeutung unseres Gleichgewichtssinn (vgl. Behnke, 2003, S.50).

⁷⁷ In ihrer Studie zur Kontakt Improvisation untersucht Felton (2008) Unterrichts- und Lernstrategien, die der gemeinschaftlichen Improvisation dienlich sind. Um Intersubjektivität im Tanz zu etablieren, werde die Aufmerksamkeit der Tanzenden von den CI- Lehrer*innen (immer wieder) gezielt auf die Wahrnehmung von

kinästhetisches und vestibuläres Empfindungs- und Wahrnehmungsvermögen‘ (Walter, 1992, S.82) scheint mir vor allem in Situationen, in denen sich Tanzpartner*innen in risikoreiche Situationen begeben (wie z.B. der Schulterlift im Interview mit SPw) und in Sekundenbruchteilen aufeinander abstimmen (müssen) hilfreich wenn nicht gar notwendig zu sein.

Wahrnehmungs-Verschiebung

Eben beschriebene Wahrnehmungs-Sensibilisierung geht mit einer Wahrnehmungs-Verschiebung vom ‚Sichtbaren‘ zum ‚Spür- und Fühlbaren‘ einher. Zwar tauchen in den Interviews vereinzelt Zeugnisse visueller Metaphorik auf: „ich schau so nach innen und seh mich auch selber“ (MT_Aw_0044); der bevorzugte Erfahrungsmodus ist dennoch das ‚Spüren‘ und ‚Fühlen‘ wie folgende Beschreibung der ‚Wahrnehmungslandschaft‘ einer Tänzerin exemplifiziert:

ich hab so ein gefühl dass (-) die gelenke dass alles ganz flüssig ist und wenn dann dieser wind kommt (2.0) dann fängt alles an zu schwingen [...] also ich ich spür das des spür ich auf der haut u:nd des löst in mir den impuls aus mitzuschwingen (MT_Aw_0046-0051).

Die Aufmerksamkeit der Contacterin ist auf das ‚Erspüren‘ und ‚Erfühlen‘ von Körper- und Bewegungsempfindungen gerichtet. Sie nimmt sich selbst als durchlässiges Ganzes wahr, bewegt von der Sinneserfahrung des Windes. Das ‚Mitschwingen‘ wird jedoch nicht als rein passive Reaktion auf den Wind erlebt; ebenso wenig als aktives ‚In-Kraft-Setzen‘ durch die Tänzerin. Vielmehr löst die taktile Empfindung, wie ‚so eine kühle brise‘ (MT_Aw_0053) über die Haut streicht den Impuls aus ‚mitschwingen‘. Bewegung scheint demnach ‚von innen heraus‘ (Novack, 1990, S.119) erlebt und initiiert zu werden⁷⁸: „(--) es war wie: - (-) ja (-). (--) es sich so ÖFFnet, also zuerst von INNEN =also von innen nach außen“ (BT_Ew_0341-0345). Auch die Aufmerksamkeit der Tänzer*innen ist ‚nach innen

Sensationen gelenkt (S.13-16). Diese Beobachtung findet sich in den Beschreibungen der gelebten Erfahrung von Contacter*innen wieder. Sowohl im Rahmen eines strukturierten ‚Warm ups‘ oder Workshops, als auch im freien Contact-Tanz, evozieren die Interviewten sensibilisierte Wahrnehmungsempfindungen.

⁷⁸ Wie es Cynthia Novack (1990) in ihrem einflussreichen Werk ‚Sharing the dance‘ als das strukturgebende Element der Kontakt Improvisation hervorhebt: „The main principle governing CI is *experiencing movement from the inside*“ (S.119).

gerichtet‘ (MT_Aw_0042) auf taktile und kinästhetische Empfindungen. Dementsprechend zahlreich – wenn nicht gar inflationär – finden Verben des ‚Spürens‘, ‚Fühlens‘ oder ‚Empfindens‘ in den Beschreibungen der Tänzer*innen Verwendung⁷⁹. Visuelle Sinnesreize hingegen rücken an die Wahrnehmungsperipherie, oder werden teilweise sogar bewusst ‚ausgeblendet‘. Die bewusste Eingrenzung (visuellen) Inputs erleichtert oftmals in sich und/oder den/die anderen ‚hinein-fühlen‘ zu können, wie nachfolgender Interviewausschnitt zeigt:

also ich spür dann diesen: also ich steh da immer noch mit meinen augen geschlossen und °h u:nd fühl mich so::: ganz LOCKER innen (---) äh::mm ttt und dann spür ich äh eine andere haut auf meiner haut und es fühlt sich total angenehm an (--) (MT_Aw_0063-0065).

Noch mit geschlossenen Augen richtet die Tänzerin ihre Aufmerksamkeit auf taktil-kinästhetische Empfindungen: ‚Spür- und Fühlbar‘ ist der vorherrschende Körpertonus „°h u:nd fühl mich so::: ganz LOCKER innen“ (ebda) oder die als „total angenehm“ (ebda) empfundene Berührung von einer anderen Person.

Um (teilweise subtile) Veränderungen des Schwerpunkts, der Beziehung zur Schwerkraft oder des beiderseitigen Muskeltonus ‚erspüren‘ und ‚erfühlen‘ zu können, ‚besinnen‘ sich Contact-Tänzer*innen verstärkt auf „basalsensorische Wahrnehmungsleistungen“ (Walter, 1992, S.85). „[G]ewohnte, visuelle Kontrollmechanismen und Orientierungsgrundlagen“ (ebda) erscheinen dahingegen eher ungeeignet; insbesondere „im ständigen Kopfüber und -unter, im Drehen und Spiralen um alle Körperachsen“ (ebda), wenn die Tänzer*innen sich in räumlich desorientierten Körperpositionen befinden. Bewegung wird in der Kontakt Improvisation folglich nicht von einem ‚externen Auge‘⁸⁰ betrachtet und ‚idealen‘ Linien und Formen entsprechend angepasst, wie etwa im klassischen Ballett (Legrand & Ravn, 2009, S.398); vielmehr wird dem Distanz-schaffenden Sehen ein Nähe-einladendes Spüren und Fühlen gegenübergestellt⁸¹.

⁷⁹ In der Tat zu häufig um alle Quellen anzugeben.

⁸⁰ Wie zum Beispiel einem Spiegel, einem/einer Lehrer*in oder einem/einer Kolleg*in.

⁸¹ Eine ähnliche Wahrnehmungs-Verschiebung beschreibt Slunecko (2009) in seiner Abhandlung zur AlphaLiege: „Das primär sehende Weltverhältnis tritt [beim Liegen auf eben besagten Balanceobjekt] wieder hinter ein primär hörendes bzw. schwingendes zurück – und dieses Weltverhältnis ist grundsätzlich keines des Gegenüber-Seins und des Abstand-Haltens, wie das dem Sehsinn inhärent ist, sondern eines der Teilhabe und

„Ja sagen‘ zum/zur Tanzpartner*in

„[U]nd ähm da gibt’s ja die zustimmung ich stimm ja zu dass er mich hält“ - wie selbstverständlich, drückt die Tänzerin SPw in diesem Zitat (MT_SPw_0334) ihre ‚zustimmende‘ Haltung gegenüber ihrem Tanzpartner aus. Der Großteil von ihr müsse „ja sagen zu dem dass er mich hoch hebt“ (MT_SPw_0341). In diesem und anderen Interviews (Interview SPw, Ew und Aw) verbalisieren die Tanzenden, dass das Einlassen auf einen Tanz mit einem Gefühls des ‚VERTRAUEN[s]‘ (BT_Ew_0119) und der Sicherheit, „ich fühl mich ähm sicher“ (MT_Aw_0066), einhergeht: Es bedarf ein ‚Ja sagen‘ zum oder zur Tanzpartner*in; „ohh und das geht eben nur wenn dieses volle ja da ist dieses ja miteinander ja ich vertraue dir“ (MT_SPw_0708-0710). Dies kann auf mehreren Ebenen (gleichzeitig) geschehen: Einerseits durch einen volitionalen Akt der Zustimmung zu einer (physischen) Interaktion, wie in obigen Interviewausschnitt ersichtlich ist; andererseits aber auch ‚rein physisch‘ (MT_SPw_0358) durch „die OFFENE haltung zueinander“ (BT_Ew_0287): „das war wie die rückversicherung es ist alles okay (-) so;“ (BT_Ew_0279) oder durch das Abgeben und Annehmen von Körpergewicht des jeweils anderen:

also es ist rein physisch auch einfach mit meinem gewicht dass ich mein gewicht abgeb in seine hände dass ich auch ein stück weit ja °h quasi mich an seinen körper anlehne dass ich mein °h mein gewicht auch an seinen oberkörper anlehn (MT_SPw_0358-0360).

Durch das ‚Anlehnen‘ und ‚Abgeben‘ ihres eigenen Körpergewichts signalisiert die Tänzer*in ihrem Partner ein Gefühl des Vertrauens; ein Vertrauen darin, dass er die Fähigkeit und den Willen hat, sie zu halten: „ich hab dein körpergewicht ich °h ich hab die kraft dich zu halten“ (MT_SPw_0418f). Die ‚Standfestigkeit‘ des Partners ist ebenso für die Tänzerin Aw Voraussetzung für den aktiven Einsatz ihres eigenen Körpergewichtes: „ich hab das gefühl die andere person ist ähm:: sehr stark sehr stabil steht sehr sicher ähm und gibt einen guten widerstand und (1.2) deshalb kann ich so richtig reinlehnen“ (Mt_Aw_0155- 0158). Dieses „JA“- Sagen (MT_Aw_0088)

des ‚In-Seins‘“ (S.146). Zwar verschiebt sich die Wahrnehmung von Contacter*innen primär in Richtung des taktil-kinästhetischen - und nicht in Richtung des akustisch-schwingenden -, jedoch ist in beiden Fällen eine Hinwendung zum be- und er-greifenden ‚In-Sein‘ (ebda) zu erkennen.

zueinander beziehungsweise das psychophysisch vermittelte Vertrauen in die Sicherheit und Unterstützung durch den/die Partner*in erscheint mir von grundlegender Bedeutung für das Aufnehmen und (Fortsetzen) des dynamischen, verletzungsfreien ‚Spiels‘ mit dem eigenen und fremden Körpergewicht in der Kontakt Improvisation.

2.2.2 Sich-Verbinden

In eben beschriebener Phase des ‚Sich- Einlassens‘ ‚öffnen‘ sich die Tanzenden für einen gemeinschaftlichen Erfahrungs- und Bewegungsraum. Auf welche Art und Weise dieser gestaltet und etabliert wird, rückt in der Phase des ‚Sich- Verbindens‘ in den Vordergrund des Explizierten. Anschließend werden diejenigen in den MEIs verbalisierten Formen des Erlebens der Tänzer*innen dargestellt, die mit der unmittelbar physischen (oder energetischen) Kontaktaufnahme (2.2.2.1 Verbindung-Aufnehmen), der Kontaktaufrechterhaltung (2.2.2.2 Verbindung-Aufrechterhalten) oder dem (temporären) Kontaktabbruch (2.2.2.3 Verbindung-Unterbrechen) einhergehen.

2.2.2.1 Verbindung-Aufnehmen

In den analysierten Interaktionssequenzen beschreiben die Befragten zwei unterschiedliche Formen der Kontaktaufnahme: Die Tanzenden scheinen sowohl über eine direkte, taktil-kinästhetisch wahrnehmbare Berührung in Kontakt miteinander zu treten (Interview mit SPw, Gm, Lw und Aw) als auch über einen direkten, fokussierten Blickkontakt und eine zugewandte Körperhaltung (Interview mit Ew). In beiden Fällen geht das ‚In-Verbindung-Treten‘ mit einer grundlegenden Veränderung des Selbst- und Fremdempfindens einher: Das tanzende Selbst setzt sich in Bezug zum tanzenden Anderen; es verbindet sich mit seinem/ihrer Gegenüber, indem Körper- und Identitätsgrenzen miteinander ‚verschwimmen‘. In welche Richtung diese Ineinander-Löslichkeit weist, wird im Folgenden näher dargestellt⁸².

⁸²An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass sich nicht alle Formen des ‚In-Verbindung-Tretens‘ in allen Interviews widerspiegeln. Vielmehr scheint eine ‚Tendenz‘ der Tänzer*innen zur einen oder anderen Kontaktaufnahme vorzuliegen. Um diese Behauptung zu untermauern, bedürfte es allerdings weiterer Materialerhebungen, die im Rahmen dieser Studie nicht (mehr) durchgeführt werden (können).

Ausweiten des Selbst in den/die Andere/n

ich spür (--) ich spür auch eine antwort auf diese schwere die ich empfinde –
IN seinem körper (BT_Lw_0160).

Wie in diesem Materialauszug ersichtlich wird, nehmen die Tanzenden eine Verbindung zueinander auf, indem sie sich in den/die Andere ausweiten. Die genuin selbst-reflexive Tätigkeit des ‚Spürens‘ und ‚Empfindens‘ scheint sich dabei auf einen anderen Körper auszudehnen. So spürt die Tänzerin Lw eine „ANTWORT“ (BT_Lw_0158) auf eine empfundene „SCHWERE“ (BT_Lw_0162) nicht im eigenen, sondern im Körper ihres Tanzpartners. Auch an anderer Stelle expliziert sie, wie sie „in den boden“ (BT_Lw_0128) und „in den partner“ (ebda) *hineinfällt*, angetrieben von einem auf den Partner übergreifenden Gefühl der Schwere: „=aber diese SCHWERE hab ich irgendwie gespürt auch bei IHM“ (BT_Lw_0162); oder, wie sie ihren eigenen Atem durch die Atembewegung ihres Partners wahrnimmt:

(---) ich hab den schon auch da im gesäßbereich gespürt (-) meinen atem durch den WIDERstand. den ich von seinem körper bekommen hab; hab ich meinen ATEM gespürt (.) hm_hm (MT_Lw_0235- 0240).

Von zwei klar voneinander getrennten Subjekten kann hier nicht mehr die Rede sein. Vielmehr scheinen die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, zwischen ‚Ich‘ und ‚Du‘ miteinander zu verschwimmen: Der Atem, „wie er sich auf und ab bewegt hat“ (MT_Lw_0233), wird erst durch den physischen Kontakt mit dem Anderen spür- und wahrnehmbar; allerdings nicht im eigenen Körper, sondern im Körper des Tanzpartners: „also ich hab den atem in seinem brustkorb gespürt“ (ebda). Wie genau, sich diese Form der Übertragung ereignet, kann die Tänzerin sich nicht (rational) erklären; es geschieht „irgendwie“ (MT_Lw_0158). Jedoch scheint der Prozess an sich deutlich spür- und empfindbar zu sein: „°hhh h° das ist was was ich einfach SPÜR“ (BT_Ew_294). „[W]as in (--) einer tausendstel sekunde (.) SPÜRbar wird (BT_Ew_0294f) ist, dass sich das Selbst durch eine Ausweitung von Körper- und Wahrnehmungsgrenzen mit seiner Umgebung verbindet; es ragt über sich hinaus und in das Gegenüber hinein. Dies kann jedoch nicht nur über unmittelbar physischen Körperkontakt erfolgen, sondern auch über einen „TIEFEN augenkontakt“ (BT_Ew_0168), wie nachfolgendes Beispiel zeigt:

diesen WARMEN blick (leuchten) gespürt – ich hab das gefühl er ist über die AUGEN = einerseits über die AUGEN hineingegangen und dann wie so (-) wie so eine DICKflüssige konsistenz <<stockend> so abge (-) so abgeronnen <<stockend> oder oder oder>> in mich HINEINgeronnen und so (.) wie in den boden gesickert (---) oder durch meinen (.) körper (.) gesickert (.) durch jede zelle; (MT_Ew_0207-0212).

Die interviewte Tänzerin beschreibt anschaulich, wie der ‚warme Blick‘ ihres Tanzpartners über die Augen in sie eindringt, wie er in sie ‚hineingeht‘. Allerdings bleibt er dort nicht verhaften, sondern sickert „wie so eine bissi dickflüssigere konsistenz“ (ebda) durch ‚jede Zelle‘ ihres Körpers hindurch. Er durchdringt sie als durchlässiges Ganzes. Auf diese Weise wird der Andere – oder ein ausgelagerter Teil des Anderen – am ‚eigenen Leib‘ spürbar; er wird in das eigene Ich aufgenommen. Eine ähnliche Form des ‚Einverleibens‘ des/ der Anderen findet sich im Interview mit Aw; allerdings nicht visuell vermittelt, sondern durch taktil-kinästhetisches ‚Feedback‘ des ‚rollenden Kontaktpunkts‘. Die Tänzerin hat in dem Moment, „wo [sie] da so über diese schulter hochroll[t]“ (Mt_Aw_0290) ein inneres Bild ihrer selbst, wie auch ihres Tanzpartners vor Augen: „nicht nur dass ich also wie ich in mich hineinsehen kann (1.5) und so ein bild vor augen hab so ein bild hat ich auch bei der anderen person (MT_Aw_0246- 0248), wodurch sie auf die Körperfülle ihres Tanzpartners schließt: „weil ich da gespürt hab da ist viel viel fleisch viel muskel eine große fläche zum hinaufrollen“ (MT_Aw_0236- 0238).

Oftmals ist jedoch kaum zu differenzieren, ob sich die Tanzenden durch ein ‚ausgedehntes Spüren‘ mit dem/der Anderen verbinden, oder in dem sie in den/die Andere/n ‚hineinsteuern‘. Vielmehr scheinen sich die Interaktionspartner in einem wechselseitigen Prozess ineinander auszuweiten: „wos dann eben oft gar nicht mehr klar ist welche bewegung fangt wo an (...) weil die weil die zwei so verbunden sind miteinander“ (MT_SPw_0471-0473). Sie stehen in einem dynamischen, reziproken Verhältnis, in dem die Bewegung des Tanzpartners „teil von meiner nächsten bewegung halt auch wird (MT_SPw_0459), „wie umgekehrt ich halt auch eine bewegung mach und das wird teil von seiner bewegung (MT_SPw_0464). In phänomenologischer Terminologie gesprochen sind sie durch eine Art wechselseitige Inkorporierung ‚mutual incorporation‘ (Fuchs & De Jaegher, 2009) unentwirrbar zu einem dynamischen Ganzen verflochten; dabei dehnen sich sowohl Körperschema,

als auch körperliche Erfahrungen aus: „the other`s body reaches out to my own and my own reaches out to the other“ (Fuchs & De Jaegher, 2009, S475) und inkorporieren – auf eine bestimmte Art und Weise – den wahrgenommenen Körper des/der Anderen. Sie kreieren durch die wechselseitige Verbindung ihrer ‚lived bodies‘ – vermittelt durch Augenkontakt, Gesichtsausdruck, Stimme, Berührung, Gesten und anderen Formen intentionalen Handelns – ein dynamisches Zwischenspiel; einen körperlich dyadischen Zustand, der als ‚extended body‘ bezeichnet werden kann (vgl. Fuchs & De Jaegher, 2009, S.472).

Miteinander-Synchronisieren

Neben eben beschriebenen, wechselseitigen Ausweiten verbalisieren zwei der interviewten Contacter*innen (Lw und SPw), wie sie durch einen Prozess des Synchronisierens in Verbindung miteinander treten; sie stimmen sich aufeinander ein und finden Resonanz im jeweils Anderen. Was einander angeglichen wird, ist die Bewegungsgeschwindigkeit, der Atemrhythmus oder der Körpertonus. So berichtet eine der Tänzer*innen, eine gemeinsame Verlangsamung der Bewegung: „(--) und (.) diese bewegung (.) die haben wir beide verlangsamt = unsere bewegung“ (BT_Lw_0292) bis zum kurzzeitigen Stillstand „da ham wir uns (-) KURZ nicht bewegt“ (BT_Lw_0231). Dabei lehnen sich die Tanzpartner*innen mit ihren „zentren aneinander“ (BT_Lw_0205) und initiieren proximal die „SPIRALIG kreisförmig[e]“ (BT_Lw_0286) Bewegung „in den boden hinein“ (BT_Aw_0209). Die Interviewte betont dabei die gemeinsame Urheberschaft, das „(-) geMEINsam[e] INNEhalten“ (BT_Lw_0246), das sie beide zur Ruhe bringt und in einen gleichschwingenden Atemrhythmus führt: Und dann „(2.0) sind unsere ATEM irgendwie dann gleichgeschwungen“. In einem anderen Interview ‚tunen‘ sich die Tanzpartner*innen durch ein Synchronisieren des Körpertonus aufeinander ein: „°h genau aber aus aus dem tonus heraus oder aus aus dieser mischung dieser spannung kann ich dann eben auch entspannt und aktiv gleichzeitig sein“ (MT_Spw_0544f). Die Körperspannung der Partner*innen scheint sich dahingehend zu harmonisieren bzw. zu regulieren, dass sich beide Tanzpartner*innen in einem Zustand ‚aktiver Entspantheit‘ (MT_SPw_0544f, 0553f) begegnen. Keller, Novembre und Hove (2014) zufolge wirke sich rhythmisches Synchronisieren, wie es von den interviewten Tänzer*innen verbalisiert wird, positiv auf den Zusammenhalt und das Vertrauen zwischen Individuen aus; ebenso wie auf kognitiv-motorische Fähigkeiten, die für

koordiniertes Verhalten notwendig sind. Auch Noy, Levit- Binun und Golland (2015) unterstreichen den positiven Effekt von Synchronisationsmomenten in der gemeinsamen Improvisation. Musiker*innen, Schauspieler*innen und Tänzer*innen würden immer wieder von Momenten eines starken Zugehörigkeitsgefühls berichten ‚moments of togetherness‘, in denen sich die Grenzen zwischen Selbst und Anderen auflösen scheinen und die Künstler*innen in hoher Leistungsbereitschaft stehen. Diese gehen vor allem aus rhythmisch, synchronisierten Interaktionen zwischen Individuen hervor. Befinden sich zwei Individuen folglich in rhythmischer Synchronisierung miteinander, so steigere dies nicht nur die physiologische Aktivität (Noy, Levit- Binun & Golland, 2015), sondern auch das Gefühl des ‚Zusammenseins‘, was wiederum zukünftiges gemeinsames Handeln erleichtere (Hart et al, 2014; Noy, Levit -Binun & Golland, 2015; Keller, Novembre & Hove, 2014).

2.2.2.2 Verbindung-Aufrechterhalten

War bislang die Rede vom ‚Öffnen‘ und ‚Eintreten‘ in einen gemeinsamen Erfahrungsraum, so verbalisieren die interviewten Tänzer*innen in der Phase des ‚Verbindung- Aufrechterhaltens‘, wie der selbige etabliert wird. Sie beschreiben eine a) auf Rückkopplung und b) auf Wechselwirkung beruhende dynamische Interaktion zwischen den Tanzpartner*innen.

Rückkopplung

In zwei der fünf MEIs (Aw und Lw) formulieren die Interviewpartner*innen ihr Erleben einer voranschreitenden Berührungssequenz in Form von ‚Rückkopplungsschleifen‘, wie folgender Materialauszug verdeutlicht:

also ich (.) ich bin so ein bisschen nach (.) hinten gelehnt (---) und (.) u:nd ähm hab so eine stelle (---) wo: meine: meine linke schulter berührt wird und gleichzeitig mein kopf aufliegt bei der person das ist so eine ziemlich stabile person äh (---) ähm (3.4) eine stabile stelle (.) ich fühl mich gehalten (an meinem kopf) mein kopf liegt (.) ich kann den kopf ablegen u:nd geb noch ein bißchen mehr gewicht rein weil sich das angenehm anfühlt (MT_Aw_0128-0137).

Die Tänzerin Aw spürt eine ‚inner-körperliche Resonanz‘ (Froese & Fuchs, 2012) auf die Berührung ihrer linken Schulter durch ihren Tanzpartner; sie nimmt eine minimale Veränderung ihrer Raum-Lage-Position wahr: „ich bin so ein bisschen nach (.) hinten gelehnt“ (ebda), sowie ihre damit einhergehende affektive Befindlichkeit: „ich fühl mich gehalten“ (ebda). Diese Rückmeldungen wirken sich wiederum auf weiterführende Bewegungsimpulse aus. Durch die Sicherheit der ‚stabilen Stelle‘ (ebda) wie auch der als angenehm erlebten Empfindung, könne sie „noch ein bißchen mehr gewicht“ (ebda) in die Kontaktstelle geben. Auf eben beschriebene Weise intensiviert die Tänzerin zunehmend Druck und Volumen der Berührungsstelle: „weil es beginnt mit einem sanften kontakt und der kontakt wird immer voller und das gewicht kommt langsam immer mehr“ (MT_Aw_0198-0200), bis sie sich irgendwann „so richtig reinlehnen sogar ein bisschen reindrücken“ (MT_Aw_0159) kann. Die propriozeptive und taktil-kinästhetische Wahrnehmung, wirkt somit in einer Art ‚Rückkopplungsschleife‘ auf das ausgehende System zurück: „ich spüre das gewicht meines partners =nicht das VOLLE gewicht ich spür ein TEIL seines gewichtes und wenn ich das spüre dann WEISS ich dass er an mir lehnt“ (MT_Lw_0311). In Referenz zur eigenen, wie zur interpersonalen Wahrnehmung modulieren die Tanzenden in einer dynamischen Ko-Konstruktion den Tanz. Froese und Fuchs (2012) bezeichnen dieses zirkuläre Wechselspiel als ‚intra- bodily‘ bzw. ‚inter- bodily resonance‘ und das resultierende, inter-affektive und sensomotorische System als ‚extended body‘ (S.211- 213) – wie schon in vorangehendem Kapitel IV/2.2.2.1 eingeführt. Auf welche Art und Weise die Äußerungen und Reaktionen der Interaktionspartner, die in „einer tausendstel sekunde“ (BT_Ew_0295) ablaufen, konstant den körperlichen Zustand und die Wahrnehmung des jeweils anderen verändern, beschreiben sie in ihren eigenen Worten wie folgt:

[T]he lived body's impression on the one side (A) becomes a living body's expression for the other (B), and vice versa; the impression produced in B's lived body becomes a living body's expression for A. In both partners, their own intra-bodily resonance is fed into the perception of the other. Bodily sensations, tensions, action tendencies, etc. that arise in the interaction do not serve as a separate simulation of the other person, but are part and parcel of their mutual perception. It is in this sense that we can refer to the experience of the other in terms of 'embodied' perception, which, through the interaction

process, is at the same time an 'embodied' communication (Froese & Fuchs, 2012, S.213).

Wechselwirkung

In wieder anderen Interviewpassagen erinnert die Art und Weise, wie Bewegungsabfolgen beschrieben werden, nicht so sehr an eben aufgezeigte, wechselseitige Rückkopplungsmechanismen, sondern an eine von zwei oder mehr Personen geführte Unterhaltung:

(---) und ähm (---) also ich nehm jetzt den impuls auf und ähm lass ihn in eine bewegung äh übergehen (2.0) und sie antwortet auf auf eine bewegung von mir mit einem neuen impuls (.) an einer anderen stelle (MT_Gm_0131-0134).

Die beiden Tanzpartner*innen ‚antworten‘ (ebda) einander; sie greifen die Impulse des jeweils Anderen auf und führen sie in physischer Bewegung fort. sodass sich „die brustwirbelsäule [des interviewten Tänzers] sich nach links [biegt] genau (.) als ganze (---) macht so einen bogen °h und und halswirbelsäule geht dann nach (.) nach rechts (---) halswirbelsäule und kopf geht nach rechts“ (MT_Gm_0170-0175). Dieselbe Terminologie tritt an anderen Stellen und in anderen MEIs (Lw, SPw, Aw) hervor: Die Tanzenden ‚antworten‘ einander (BT_Lw_158-0160, 0177), ‚hören‘ oder ‚stimmen‘ einander zu (MT_SPw_0334, 0389, 0397, 0410, 0420), ‚reden mit‘ (MT_SPw_0654), gehen auf Vorschläge des/der Anderen ein (MT_Gm_0354, 0362) oder sprechen Einladungen füreinander aus (MT_Aw_0114-0116; MT_Gm_0412); sie befinden sich in einer auf Wechselseitigkeit beruhenden Interaktion: „es fühlt sich nach einer wechselwirkung an“ (MT_Gm_0305), „das ist dann immer sowas gegenseitiges (--)" (MT_Gm_0190), die in Analogie zum sprachlichen Dialog gesetzt wird: „das ist wie wie in einem äh sprachlichen äh dialog“ (MT_Gm_0244), bei der sich zwei Subjekte in Form von Rede und Gegenrede gegenüberstehen: „und ich geb dir ne antwort und äh gleichzeitig auch die frage so und was machst jetzt du draus (-- -) also eine bewegungsantwort ja“ (MT_Gm_0613-0616). Diese Metapher von Kontakt Improvisation als ‚physischer Dialog‘ oder als ‚verkörperte Unterhaltung‘: „berühren ist ja auch kommunikation ne“ (MT_Gm_0237), findet nicht nur im

analysierten Datenmaterial, sondern auch in wissenschaftlichen Publikationen und informellen Diskursen Verbreitung (Felton, 2008, S.9; Novack, 1990, S.8)⁸³.

2.2.2.3 Verbindung-Unterbrechen

In keinem der fünf MEIs bezieht sich eine Tänzerin oder ein Tänzer explizit auf eine Interaktionssituation, in der die physische (oder über einen Blickkontakt vermittelte) Verbindung mit dem/der Partner*in unterbrochen wird. Jedoch stellen die Interviewten immer wieder ‚Vermutungen‘ über mögliche Bedingungen und Konsequenzen eines ‚Verbindungsabbruchs‘ an: „ich könnt ja auch (.) die bewegung völlig also die berührung völlig ignorieren (---) und (--) könnt was anderes (-) machen (MT_Gm_0362-0365), „und wenn mein partner WEGgehen würde würde ich richtung boden fallen“ (BT_Lw_0300). In beiden Fällen antizipieren die Interviewteilnehmer*innen, dass der Kontakt beendet wäre, wenn es entweder keine gemeinsame Bewegungsausrichtung mehr gebe oder der gemeinsame ‚rollende Kontaktpunkt‘ durch ein (abruptes) Weggehen des Partners unterbrochen wäre. An andere Stelle betont eine Tänzerin die gemeinsame Spannungs- und Aktivitätsregulation als Basis für einen gemeinsamen Tanz:

=also wenn ich zum beispiel diese MÜDIGkeit empfi:nde, =ja und das für mich ja eine ein (-) vorherrschendes thema in meinem tanz die müdigkeit ist °h =und er !TOTAL! in der aktivität ist in seinem ta:nz ist und °h sehr bewe:gt ist und so:- dann ist das für mich keine ANTwort auf das was ich gerade empfinde; (-) in dem sinn weil er dann ganz WOANDERS ist gerade (BT_Lw_0178- 0183).

Eben genannte Beispiele beruhen jedoch im Gegensatz zu vorherigen Ausführungen nicht auf körperlich verankertem Erfahrungswissen der Tanzenden zu einer spezifischen Situation. Vielmehr schöpfen die Interviewten aus ihrem allgemeinen Erfahrungsschatz, sowie ihrem theoretischen Wissen zur CI. Obgleich dieses ‚Wissen‘ nicht im Fokus meiner Studie steht (vgl. Kapitel II/2) erschien mir das Hinzuziehen

⁸³ Auch in anderen, improvisierten Paartänzen lässt sich die Sprachanalogie wiederfinden. So spricht Kimmel (2012) beispielsweise von einer ‚flexiblen Grammatik‘ im Tango Argentino oder von verschiedenen ‚Dialekten‘ und einer eigenen ‚Tangosprache‘ (S.80f).

des Punktes ‚Verbindung-Abbrechen‘ für eine Kontrastierung vorheriger Fälle, sowie für eine möglichst ‚umfassende‘ Modellbildung nötig⁸⁴.

2.2.3 Miteinander-Verschmelzen

In vorangehender Phase wurde geschildert, wie Körper- und Identitätsgrenzen der Tanzenden beim Aufnehmen und Aufrechterhalten der dynamischen Interaktion verschwimmen, wie das ‚Ich‘ seine Grenzen lockert um ein (übergeordnetes) ‚Wir‘ zu bilden. In der Phase des ‚Miteinander-Verschmelzens‘ scheint sich dieses Verwoben-Sein jedoch mehr und mehr aufzulösen und in etwas ‚Mehrwertig-Neues‘ (Slunecko, 2009, S.145) zu transformieren. Die Tänzer*innen verbalisieren, wie sie in eine Form des Erlebens gleiten, die an ‚Verschmelzungs- oder Fusionserlebnisse‘ erinnert. Nach Erazo (1997) trägt das Verb ‚verschmelzen‘ unter anderen die Bedeutung vom „dialektischen Fortschreiten zweier ehemals getrennter Entitäten auf einer ‚höheren‘ Ebene“ (S.11). Inwiefern diese Bedeutungszuschreibung (temporär) auf die gelebte Erfahrung der interviewten Kontakt Improvisationstänzer*innen zutrifft, wird anschließend aufgezeigt.

Veränderung des Gefühls der Urheberschaft

Die gelebte Erfahrung des ‚Miteinander-Verschmelzens‘ ist (oftmals) vom Gefühl des Verlusts der Handlungskontrolle begleitet. Initiator*in der Bewegung scheint nicht mehr das tanzende Subjekt und sein/ihre Tanzpartner*in zu sein, sondern das, was zwischen ihnen im Entstehen begriffen; das, was sich spontan und unerklärbar ‚herausbildet‘: „und dann gibt’s einen MOMENT wo::: eine gemeinsame bewegung entstehen kann – wo ich gar nicht weiss wo die hingeh:= genau“ (MT_Lw_0161f). Nicht mehr das agierende Selbst und sein/ihr Partner*in bestimmen Richtung, Dynamik und Form des Tanzes, sondern der Moment oder die Situation des Geschehens selbst. Erfahrungsweisen dieser Art finden sich in allen erhobenen MEIs. Die Tanzenden lassen sich fallen „in das was ist“ (MT_SPw_0686) und geben bewusst die Kontrolle über den weiteren Verlauf des Tanzes ab „es war ja nicht so eine bewusste entscheidung“ (MT_SPw_0678). Sie schauen was „die schwerkraft

⁸⁴Weiterführend wäre eine mikroanalytisch und phänomenologisch orientierte Untersuchung eben jener Situationen, in welchen die (physische) Verbindung zwischen zwei Tänzer*innen (temporär) unterbrochen wird, sicherlich von großem Erkenntnisgewinn. Im Rahmen dieser Studie war dies allerdings nicht (mehr) umsetzbar.

jetzt mit uns [macht]“ (MT_SPw_0681) oder „was passiert wenn ich für einen kurzen moment in diese richtung hinein loslass“ (MT_SPw_0698). Wer die Aktion erzeugt und welche Konsequenzen diese mit sich zieht, scheint „fast unwillkürlich“ (MT_LW_0162) und oftmals von einem Gefühl der Überraschung oder des Erstaunens begleitet zu sein: So ist „PLÖTZLICH“ (Bt_Ew_0117) ein Vertrauen zwischen den Tanzenden vorhanden und ebenso „plötzlich dieser widerstand“ (MT_Aw_0018) durch einen gemeinsamen Kontaktpunkt auf der Haut spürbar.

Als Handlungsinitiatoren treten in den analysierten Textstellen neben der Schwerkraft noch zwei weitere Akteure in Erscheinung: Der Atem und der Kontaktpunkt zwischen den Tanzenden. Beide können zwar gespürt und wahrgenommen werden „ich hab eher da so im °h BAUCH und BECKENbereich geatmet. oder meinen atem geSPÜRT“ (MT_Lw_0260f); nicht aber (aktiv) beeinflusst: „die bewegung die dieser atem erzeugt“ (MT_Lw_0264) scheint außerhalb der willentlichen Kontrolle der Tänzerin zu liegen; ebenso wie das ‚Wandern‘ des gemeinsamen Kontaktpunkts der Tänzer*innen: „dieser kontaktpunkt (-) bewegt sich dann weiter über meine schulter zum nacken“ (MT_Aw_0071). Die Tänzer*innen treten womöglich in einen Zustand ein, „in dem das Ich nicht mehr als zentrales Agens aller Erfahrung ausgemacht ist“ (Slunecko, 2009, S.146)⁸⁵. Um diesen zu beschreiben, greifen sie immer wieder auf Satzkonstruktionen wie folgende zurück: „es IST (.) entstanden“ (MT_Lw_0249), oder „es (.) PASSIERT wahrscheinlich im (.) im BECKEN genauso;“ (BT_Ew_0359). Die Person, die ihre gelebte Erfahrung ausdrückt, spricht hier nicht mehr von sich selbst als Urheber*in der Bewegung, sondern tritt hinter ein nicht näher bestimmbares ‚Es‘ zurück. Marsh et al. (2006) zufolge könne dieses ‚Es‘ für ein synergetisches System stehen, welches aus dem gemeinsamen Wahrnehmen und Handeln zweier Individuen hervortrete. Dieses agiert als völlig neues ‚Wahrnehmungs- und Handlungssystem‘ und ist demnach nicht allein aus der Untersuchung seiner Bestandteile verstehbar. Vielmehr handelt es sich um ein hochgradig autonom und selbstorganisiertes soziales System (Marsh et. al., 2006, S.19- 24).

Veränderung der Wahrnehmungsqualität

⁸⁵ Einen ähnlichen Zustand beschreibt Slunecko (2009) in seinem Artikel zur Erfahrung von Personen, die auf einem Balanceobjekt, genannt AlphaLiege, liegen.

wo einfach dieser WARME blick sozusagen (---) den ich (tür quietscht) visuell einfach wahrgenommen hab und der dann wie abgesackt ist; (BT_Ew_0226f).

Wie in diesem Materialauszug hervortritt, ist das Erleben von ‚Verschmelzungs- oder Einheitserfahrungen‘ in zwei der erhobenen Interviews (Ew und Aw) mit crossmodalen oder amodalen Wahrnehmungen verbunden. Der Blick des Tanzpartners wird zwar visuell wahrgenommen, jedoch nicht mit Bildern, Formen oder Farben verknüpft, sondern mit dem Gefühl von Wärme, sowie mit einer gefühlten, nach unten gerichteten Bewegungsrichtung und Intensität:

es war eine ZÄHE masse =aber (.) es ging schon so:: (1.5) in 30 cm (.) ähm abschnitt – so eins (klatscht rhythmisch in die Hände) zwei (klatscht rhythmisch in die hände) = also schon relativ flott (BT_Ew_0216f).

Der ‚Fluss‘ des absickernden Blickes wird von der Tänzerin durch ein zeitliches Muster mit einer bestimmten Dauer und einem bestimmten Rhythmus beschrieben. Sie klatscht dabei in ihre Hände und lokalisiert das Empfinden an einer bestimmten Körperstelle – nämlich auf „augenhöhe“ (BT_Ew_0220). Von einer klar differenzierten Sinneswahrnehmung über einen bestimmten Sinneskanal kann hier nicht mehr die Rede sein. Vielmehr wird die Tänzerin in ein Netz ‚ganzheitlicher‘ Wahrnehmungsempfindung verwoben. Auf eine ähnlich vielschichtige Art und Weise beschreibt die Tänzerin Aw das ‚innere Bild‘, das sie durch einen gemeinsamen Berührungspunkt mit ihrem Partner, vor Augen hat (MT_Aw_0254- 0293): Es bewegt sich „eher so (.) langsam ja“ (MT_Aw_0270), „eher fließend und stetig“ (Mt_Aw_0273) und trägt „keine klaren konturen“ (MT_Aw_0259), sondern gleicht einer mit Flüssigkeit gefüllten Membran. Der taktile Sinnesreiz wird mit einer Reihe weiterer Sinnesempfindungen ‚gekreuzt‘ und zudem als amodales Ganzes in Form von Bewegungsgeschwindigkeit und –qualität, sowie einem bestimmten zeitlichen Profil (vgl. Mt_Aw_0293) vermittelt. Wie es scheint, nehmen die interviewten Tänzer*innen in diesem Zustand des ‚Verschmolzen-Seins‘ mit ihrem/ihrer Partner*in Informationen aus der Umwelt unter anderem in cross- oder amodaler Form wahr. Nach Erazo (1997) bedeute dies, „dass es für die Informationsverarbeitung keine Rolle spielt, welches Sinnesorgan die Information

aufnimmt, sondern daß abstrakte Qualitäten, die alle Reize qualifizieren, seien sie visuell, olfaktorisch oder auditiv etc., ausschlaggebend sind“ (S.51).

3 Zusammenführendes Diagramm zum Modellentwurf

Nachfolgendes Diagramm dient der zusammenfassenden Darstellung zuvor getrennt voneinander betrachteter diachroner und synchroner *Analysepfade* der gelebten Erfahrung von Kontakt Improvisationstänzer*innen. Dem inhaltlichen Einstieg in das Modell sollen einige dem Verständnis dienende, formale Angaben vorausgehen:

Der Modellentwurf bezieht sich analog zu dem mikroanalytischen Interviewfokus auf das ‚subjektive Erleben‘ eines wenige Sekunden andauernden ‚Mikromoments‘ im CI-Tanz (in diesem Fall aus Perspektive des/der Tänzer*in A)⁸⁶. Je nach zeitlicher Dauer konstituiert sich ein Kontakt Improvisationsduett aus einer Vielzahl solcher ‚Mikromomente‘. Auf der vertikalen Achse spannt sich das Erlebensspektrum der Tanzenden entlang der wechselseitigen Interaktion zwischen Tänzer*in A und Tänzer*in B auf (rechte Seite der Abbildung) – verbunden durch eine gemeinsame Bezugsstelle (schwarzer Punkt). Die Art und Weise, wie sich die Tanzenden (in Bezogenheit zum/zur tanzenden Anderen) erleben, *schwingt* zwischen drei verschiedenen Phasen (linke Seite der Abbildung). Jede dieser ‚Phasen‘ ist durch eine qualitativ unterschiedliche Erlebens- und Erfahrungsweise charakterisiert, die sich typischerweise, aber nicht ausschließlich manifestiert. Dementsprechend porös und fließend sind die Übergänge zwischen den ‚Phasen‘ zu lesen. Vermeintliche ‚Abgrenzungen‘ sind mit gestrichelten, durchlässigen Linien dargestellt. In Form von ineinanderfließenden Kreisen ist das ‚phasenspezifische‘ Selbst- (und Fremd) Empfinden der Tanzenden illustriert. Die blau gefärbten Kreise repräsentieren Tänzer*in A; der gelb gefärbte Kreis den/die Tanzpartner*in B. Hellgelb und hellblau gefärbte Überlappungen verweisen auf das Ausweiten intra-personaler Grenzen: das ‚Herausbilden‘ einer synergetischen, ‚dritten Entität‘ ist visuell als lila gefärbte Ellipse dargestellt⁸⁷.

⁸⁶ Obgleich sich die gelebte Erfahrung im Kontakt Improvisationstanz stets im interpersonalen Kontext manifestiert, ist der Analysefokus dieser Studie primär auf das ‚subjektive‘ Erleben des tanzenden Individuums gerichtet (in Bezug zum/zur Anderen).

⁸⁷ Ergänzend möchte ich auf den modell- und prozesshaften Charakter der Grafik hingewiesen, der weder alle relevanten Aspekte zu berücksichtigen in der Lage ist noch der Mehrdimensionalität und Komplexität der Erfahrungsstruktur entspricht, wohl aber die Essenz des Analysierten hervorhebt.

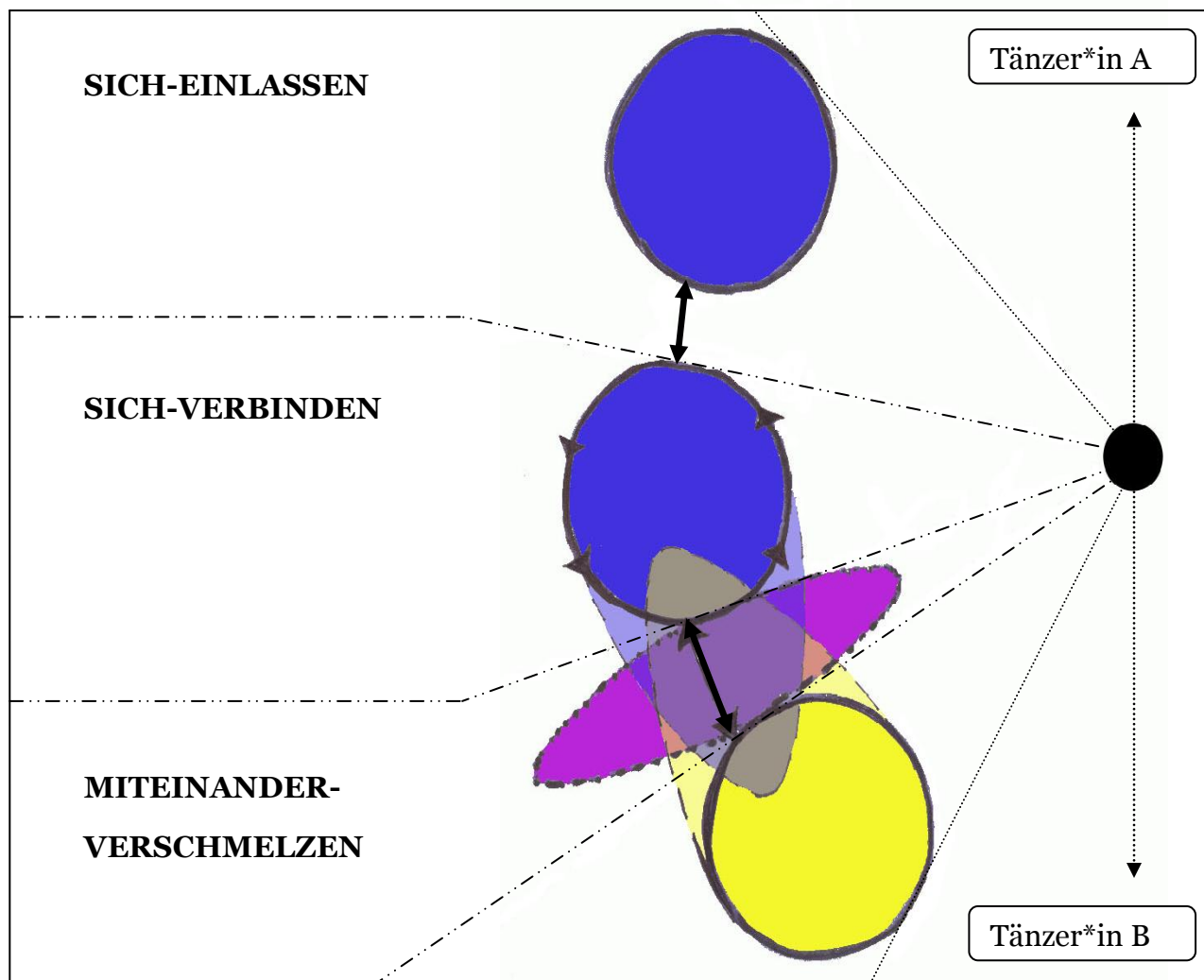


Abbildung 15: Diagramm zum Modellentwurf

Wie bereits mehrfach erwähnt (vgl. Kapitel IV/2), zeigt sich die Art und Weise, wie Tanzende, einen spezifischen ‚Mikromoment‘ im Kontakt Improvisationstanz erleben in den analysierten MEIs und oben angeführtem Schaubild in drei voneinander unterscheidbaren ‚Phasen‘: ‚Sich-Einlassen‘, ‚Sich-Verbinden‘ und ‚Miteinander-Verschmelzen‘.

In der Phase des ‚Sich-Einlassens‘ beschreiben die Tänzer*innen einen Zustand, in dem sie sich für den Tanz (und den/die Tanzpartner*in) öffnen; sie laden das Unvorhersehbare der Tanzimprovisation durch eine Wahrnehmungssensibilisierung und –Verschiebung, sowie durch eine zustimmende Haltung dem/der Partner*in gegenüber ein. Dem oftmals ‚ent-sinnten‘ Alltagsbewusstsein wird eine differenzierte Wahrnehmung taktil-kinästhetischer und propriozeptiver Empfindungen gegenübergestellt, die wiederum für das dynamische ‚Spiel‘ wechselseitiger Gewichtsverlagerungen entlang eines ‚rollenden Kontaktpunktes‘ förderlich, wenn

nicht gar erforderlich ist (vgl. Kapitel IV/2.2.1). Mit der unmittelbaren Kontaktaufnahme treten die Tanzenden in einen neuen Bereich des interpersonalen Erlebens ein. Sie verbalisieren, wie sie sich physisch (und/oder energetisch) mit anderen Tänzer*innen durch ein Ausweiten des Selbst in den/die Anderen sowie durch ein Synchronisieren von Muskeltonus, Atembewegung und/oder der Bewegungsgeschwindigkeit verbinden. Sie formen einen ‚extended body‘ (Froese & Fuchs, 2012), einen ‚sich ausdehnenden Körper‘, der durch inner- und zwischenkörperliche Resonanz- und Rückkopplungsschleifen wechselseitig konstituiert und aufrechterhalten wird (im Schaubild farblich dargestellt durch die sich überlappenden Bereiche) (vgl. Kapitel IV/2.2.2). Bleibt die Integrität des Selbst in der Phase des ‚Sich-Verbindens‘ noch weitestgehend erhalten, so kann diese in eine Form des Erlebens übergehen, in der die Tanzenden bildlich gesprochen ‚miteinander verschmelzen‘, in der sich die dyadische Interaktion in etwas ‚Mehrwertig-Neues‘ (Slunecko, 2009, S.145) transformiert (in oben angeführter Grafik als lila gefärbte Ellipse illustriert). Sie befinden sich in einem Zustand, in dem die getanzte Interaktion eine ‚Autonomie ihrer selbst‘ (De Jaegher & Di Paolo, 2007) gewinnt und die Tänzer*innen sich nicht (mehr) als Urheber*innen ihrer ko-konstruierten Bewegung erleben. In dieser Phase (‚Miteinander-Verschmelzen‘) nehmen die Interviewpartner*innen sich selbst und ihre Umwelt mitunter in trans- und amodaler Weise wahr, die nicht an spezifische Sinneswahrnehmungen geknüpft ist, sondern einer umfassenden und globalen Wahrnehmungsweise gleich kommt, wie sie von Stern (2010, 2011) für die Informationsaufnahme und Informationsvermittlung in den ersten Lebensmonaten von Säuglingen (vgl. Kapitel II/2.2.2) und von Petitmengin (2007, S.63-65) für die multisensorische Wahrnehmung von ‚felt meanings‘ (vgl. Kapitel II/2.3) beschrieben wird (vgl. Kapitel IV/2.2.3).

In Kapitel IV/2.1 wurde der zeitliche Verlauf der gelebten Erfahrung der Kontakt Improvisationstänzer*innen entlang einer Linearen aufgezeigt; das raum-zeitliche Erleben der Tanzenden dementsprechend auf eine zweidimensionale Erfahrungsebene reduziert. Die nicht-lineare, simultane, rhythmische und vor allem dynamische Erfahrungsdimension wurde zwar in Form von durchlässig gezogenen Abgrenzungen und zeitlichen Überlagerungen angedeutet, allerdings (noch) nicht hinreichend aufgespürt; ist es doch vor allem das dynamische, mehrperspektivische und mehrdimensionale, was den CI-Tanz charakterisiert (vgl. Kapitel II/1.3). Obiges

Schaubild stellt den Versuch einer ergänzenden Darstellungsform dar, welche dem Dynamischen, Ereignis- und Erlebnishaften des Forschungsgegenstandes gerecht(er) werden möchte. Wie darin sichtbar ist, folgt die zeitliche Struktur der gelebten Erfahrung der Tänzer*innen keinem linearen Verlauf, sondern oszilliert zwischen den einzelnen Phasen und damit verbundenen Erlebens- und Erfahrungsweisen. Ähnlich einem Pendel schwingt die gelebte Erfahrung der Tanzenden zwischen Individuellem und Überindividuellem, zwischen differenzierten und undifferenzierten Ich-Gefühlen und entsprechend durchlässigen Körper- und Identitätsgrenzen; zum Teil so schnell, dass die einzelnen Zustände annähernd simultan erlebt werden⁸⁸.

⁸⁸ Auf eine ähnlich oszillierende Qualität von Aufmerksamkeitszuständen im Kontakt Improvisationstanz verweist Little (2008). Eine mögliche Ausprägung dieser ‚Welle der Aufmerksamkeit‘ (S.4) sei die Wahrnehmung von Komplexität (viele, unabhängig voneinander bewegende Körperteile) versus Simplizität (den Körper als sich bewegende Einheit). Das Hin und Her zwischen diesen Aufmerksamkeitszuständen ermögliche den Tänzer*innen Informationen wahrzunehmen, ohne in der Dualität von Gegensätzen zu verhaften (ebda).

V DIE GELEBTE ERFAHRUNG VON KONTAKT IMPROVISATION

- EIN ERFORSCHBARER FORSCHUNGSGEGENSTAND?!

In Anlehnung an Gendlin, Stern, Petitmengin und Weggefährt*innen näherte ich mich in dieser Studie dem Bewusst-Werden, Verbalisieren und Modellieren von situativ gebundenen und körperlich verankerten Erfahrungswissen an, theoretisch über die definitorische Verortung der gelebten Erfahrung (vgl. Kapitel II/2) und empirisch-praktisch über die Einführung, Erprobung und Auswertung ‚mikroanalytischer Explikationsinterviews‘ (MEI) (vgl. Kapitel III). Inwiefern diese ‚Annäherungen‘ tatsächlich mehr Nähe als Distanz zum Forschungsgegenstand erzeugten, soll in diesem Kapitel rückblickend hinterfragt und in einen methodologischen Diskurs um die Zugänglichkeit der gelebten Erfahrung eingebettet werden.

1 Zur Kritik an introspektiven Forschungsmethoden

Is introspection able to give us access to our experience? Are introspective reports trustworthy? Or on the contrary, do we have reasons to suspect that introspection – defined as the observation of one’s own lived experience – is either impossible or introduces an irreducible distortion, which may be of observational, temporal, interpretative or verbal order? (Petitmengin & Bitbol, 2009, S.363).

Fragen wie diese führten in den letzten Jahrzehnten zu großer Skepsis gegenüber introspektiven Forschungsmethoden⁸⁹ wenn nicht gar zu einer wissenschaftlichen Tabuisierung des ‚Nach-innen-Sehens‘ oder besser des ‚Von–innen–heraus-Sehens‘ (Froese, Gould & Barrett, 2010; Locke, 2009; Petitmengin & Bitbol, 2009; Vermersch, 1999), sei es aufgrund der methodologischen a priori Annahme, dass

⁸⁹ Introspektion beziehungsweise introspektive Forschungsmethoden verstehe ich mit Petitmengin & Bitbol (2009, S.363) im weitesten Sinne als Beobachtung (und Beschreibung) der eigenen, gelebten Erfahrung.

Erste- und Zweite-Person-Methoden ihren Forschungsgegenstand nicht verminderbar verfälschen und dementsprechend unglaubwürdig sind (Froese, Gould & Barrett, 2010, S.255; Petitmengin & Bitbol, 2009, S.363-372) oder aufgrund kultureller und historischer Vorbehalte gegenüber dem Subjekt- und Ereignishaften als Erkenntnisquelle (Vermersch, 1999, 2009)⁹⁰. Mit Slunecko (2012) blickt die wissenschaftliche Abkehr von Situations- und Ereigniswissen, das in lebensweltliche Kontexte und Praxisformen eingebunden ist, auf eine 2500 jährige Geschichte zurück: „Die erste – die antike – Aufklärung begründete das europäische Wissenschaftsspiel als eines, das die wahrheits-schöpferische Potenz von Situations- bzw. Ereigniswissen grundsätzlich entwertet“ (S.563). Eine Folge davon sei die wissenschaftliche Negierung der „naturwüchsigen Vorstellung, dass es genügt, selber wo dabei zu sein, um sich ein sinnvolles Bild machen zu können“ (ebda). Und wer, wenn nicht das teilhabende Subjekt sollte dieses Bild am ehesten beschreiben (können)?

In jüngster Zeit mehren sich Bemühungen, lang anhaltender Kritik gegenüber introspektiven Forschungsmethoden wissenschaftlich fundierte Forschungsprogramme entgegenzusetzen. Petitmengins (2009) Aufsatzsammlung ‚Ten Years of Viewing from Within‘⁹¹ gibt eine Reihe von Beispielen wie praktikabel und erkenntnisreich die Verwendung introspektiver Forschungsmethoden für die Untersuchung methodologischer (Vermersch, 2009; Petitmengin & Bitbol, 2009), anwendungsbezogener (Maurel, 2009; Hendricks, 2009), phänomenologischer (Depraz, 2009; Petitmengin et al., 2009) oder psychologischer Themenfelder (Stern, 2009; Gendlin, 2009) sein kann. Besonders hervorheben möchte ich die Studie von Petitmengin und Bitbol (2009), in der einige der am häufigsten genannten Vorbehalte gegenüber introspektiven Forschungsmethoden in einer rekursiven Anwendung der Methode auf sich selbst sondiert werden. Auch finden zunehmend multidisziplinäre Studien Eingang in den akademisch-wissenschaftlichen Diskurs. Im Bereich der Bewusstseinsforschung verbinden Wissenschaftler*innen beispielsweise neurowissenschaftliche und phänomenologische Methoden, um epileptische Prodrome zu untersuchen (Petitmengin, 2007) oder neuronale Aktivierungsmuster

⁹⁰Häufig vorgebrachte Kritikpunkte mäandern um die Nachweisbarkeit introspektiver Forschungsergebnisse, um ‚klassische‘ Gütekriterien wissenschaftlicher Forschung wie Reliabilität, Validität und Objektivität. Für eine umfassende Darlegung siehe Petitmengin und Bitbol (2009, S.363-372).

⁹¹ Der Titel verweist auf das zehn Jahre zuvor publizierte, pionierhafte Sammelwerk von Vareala und Shear (1999) ‚Viewing from Within: First -Person Approaches to the Study of Consciousness‘.

zu interpretieren (Lutz et al., 2002). Auch in der akademischen Psychologie bedient man sich schon seit der beginnenden Institutionalisierung im 19. Jahrhundert introspektiver Forschungsmethoden um menschliches Erleben und Verhalten zu untersuchen, jedoch sind diese heute meist im Gewand von Fragebögen oder post-experimentellen Interviews eingekleidet (Froese, Gould & Barrett, 2010, S.257; Locke, 2009).

Um das volle Potential an systematisch erhobenen ‚Innensichten‘ auszuschöpfen, gilt es vorhandene introspektive Instrumentarien⁹² zu feinjustieren, weiterzuentwickeln und deren Anwendung auf unterschiedlichste Forschungsfelder auszuweiten anstelle in teilweise tradierten Vorurteilen zu verharren. Einen Versuch stellt vorliegende Studie zur gelebten Erfahrung von Kontakt Improvisationstänzer*innen dar. Welche method(olog)ischen Herausforderungen, Annäherungen und Distanzierungen dieses Unternehmen begleiteten, zeigt anschließende Reflexion der eigenen Forschungspraxis.

2 Reflexion der eigenen Forschungspraxis

2.1 Bewusst-Werden

Our most immediate and most intimate experience, that which we live here and now, is also that most foreign to us and the most difficult to access (Petitmengin, 2006, S.230).

Unsere eigene, unmittelbare Erfahrung ist die am schwersten Zugängliche (ebda). Doch warum ist es so schwierig, sich seiner gelebten Erfahrung bewusst zu werden? Laut Petitmengin (2006, 2009, 2011) und Petitmengin und Bitbol (2009) bereitet es Mühe, die Aufmerksamkeit dauerhaft auf eine konkrete Erfahrung hin zu stabilisieren. Oft merken wir erst nach geraumer Zeit, dass unsere Gedanken vom Fokus der Betrachtung hin zu Assoziationen, Erinnerungen oder Gedanken wandern, die in keinem direkten Zusammenhang mit dem ursprünglich Fokussierten stehen. *Sind Sie als Leser und Leserin in Gedanken noch bei diesem Text, oder schon bei*

⁹² Wie zum Beispiel das ‚Explicitation Interviews‘, ‚Descriptive Experience Sampling‘, ‚Focusing‘ oder ‚Thinking at the Edge‘ (Froese, Gould & Barrett, 2010, S.257).

dem, was sie als Nächstes tun werden? Oder ganz woanders? Selbst wenn die Aufmerksamkeit bei einer bestimmten Aktivität bleibt, wird die prozesshafte Erfahrung oftmals von den zu erreichenden Zielen absorbiert; die Art und Weise, *wie* sich eine Erfahrung entfaltet, bleibt unbewusst. Beim Verfassen dieses Textes bin ich beispielsweise dermaßen von der sinnvollen Verkettung von Gedankensträngen vereinnahmt, dass das implizite, prozedurale Wissen über die Art und Weise, wie der geschriebene Text zu Stande kommt, im Hintergrund verblasst. Eine weitere erkenntnistheoretische Hürde ist die Manifestation der gelebten Erfahrung im ‚Hier und Jetzt‘, im gegenwärtigen Moment, der immer schon vergangen ist. Eine Annäherung an all die simultan ablaufenden Erfahrungsdimensionen ist, wenn überhaupt, demnach nur aus der Retrospektive möglich: „All introspection is retrospection“ (Sully, 1881; zitiert nach Petitmengin & Bitbol, 2009, S.368).

Eben beschriebenen Herausforderungen des Bewusst-Werdens der gelebten Erfahrung näherte ich mich bei der empirisch-praktischen Datenerhebung auf drei Wegen an: Erstens trat ich räumlich und zeitlich möglichst ‚nahe‘ an die unmittelbar zuvor erlebte Erfahrung der Interviewpartner*innen heran. Soweit möglich führte ich die MEIs direkt im Anschluss an einen Kontakt Improvisationstanz und in einem kontextnahen Setting⁹³. Zweitens stellte ich ein möglichst transparentes und ungestörtes Interviewsetting her; eine Art ‚Container‘, in welchem sich die Befragten in die Interviewsituation ‚fallen‘ lassen konnten, ohne von Gedanken an Vergangenes oder Zukünftiges abgelenkt zu werden (vgl. Kapitel III/2.2.2/ 1. Bilden eines ‚Containers‘). Drittens richtete ich die Aufmerksamkeit der Interviewten immer wieder über so genannte sensorische ‚Trigger‘ – kinästhetische, auditive, visuelle, olfaktorische etc. Sensationen, die mit dem vergangenen Erleben verknüpft sind- auf körperlich verankerte Erfahrungsdimensionen. Ziel dieser Technik ist, die Interviewpersonen in einen Aufmerksamkeitszustand zu leiten, in welchem sie ihre vergangene Erfahrung wiedererleben und wiedergeben können (vgl. Petitmengin & Bitbol, 2009, S.381- 384). Wie instabil und flüchtig dieser so genannte ‚Evocation State‘ oder das ‚High Experiencing‘ (Kapitel III/2.2.2 und 3.1) jedoch ist, zeigte sich

⁹³Vier der fünf Interviews (Ew, Aw, Lw und Gm) wurden noch im ausklingenden Erleben des vorherigen Tanzes geführt; eines (SPw) aus organisatorischen Gründen mithilfe einer Video unterstützten Rückspiegelung drei Wochen nach der evozierten Situation (vgl. Kapitel III/2.2.4). In zuletzt Genanntem drängt sich die Frage auf, inwiefern sich das ‚Dazwischenschalten‘ des visuellen Distanz-Sinns auf die Wiedergabe des körperlich Erspürten und Erlebten auswirkt. Dieser Frage wird im Rahmen dieser Studie allerdings nicht näher nachgegangen.

während der Interviews, sowie in späterer Materialdurchsicht. Oftmals reichte schon eine kurze, äußere Ablenkung, wie Hintergrundgeräusche (BT_Ew_041; MT_Lw_0210-0213), oder eine ungünstig gestellte Frage (MT_Aw_0295-0312), dass die Interviewpersonen aus dem Kontakt mit ihrer gelebten Erfahrung in eine reflektierende Stellungnahme kippten (vgl. Kapitel III/3.1/Beispiel 2). Zwar deutet eine Reihe verbaler, co-verbaler und paraverbaler Indikatoren (vgl. Tabelle 3/Kapitel III/3.1) darauf hin, dass sich der/die Interviewpartner*in im ‚Evocation State‘ befindet, diese zu identifizieren und aktiv in den Interviewverlauf einfließen zu lassen, erfordert jedoch eine hohe Sensibilität und Expertise des/der Interviewenden⁹⁴ (Petitmengin, 2006; 2011). Dementsprechend hilfreich wenn nicht gar notwendig ist es als Interviewende/r mit dem Interviewverfahren und mit dem Explizieren von (impliziten) Bewusstseinsinhalten vertraut zu sein (Froese, Gould & Barrett, 2010, S.255)⁹⁵. Einen vertiefenden Einblick in die Anwendung von dialogischen ‚Erste- und Zweite-Person‘ Methoden erhielt ich im Rahmen eines Praxismoduls zum Thema ‚Theorie aus dem Körper: Techniques du corps, somatische Praxis und implizites Wissen‘⁹⁶. In alternierenden ‚Interviewrollen‘ konnte ich sowohl aus Perspektive der Befragten als auch der Befragenden mit dem Prozess der Bewusstwerdung und Verbalisierung impliziten Körperwissens vertraut werden. Für die Wahrnehmung all der subtilen Prozesse, die mit diesen Vorgängen verbunden sind, bedarf es jedoch noch reichlich achtsamer Praxis.

2.2 Verbalisieren

Das Sprechen über die Komplexität gelebter Erfahrung erfordert Kompetenzen und Konzepte, die unserer abendländischen Kultur fremd sind (Hurlburt & Schwitzgebel, 2007, S.51). Petitmengin (2006) verweist ebenso auf einen Mangel an Wortschatz, um subtile innere Prozesse oder synästhetische Sensationen präzise und detailliert zu

⁹⁴ Petitmengin-Peugeot (1999, S.73f) und Petitmengin und Bitbol (2009, S.381) zu Folge begünstigt die Praxis von bestimmten Meditations- oder Achtsamkeitstechniken, wie die der Vipassana Meditation, Aufmerksamkeit auf den Prozess des Erlebens zu richten und eine dementsprechend achtsame Haltung gegenüber impliziten, prozeduralen Bewusstseinszuständen einzunehmen.

⁹⁵ Im Gegensatz zur ‚neutralen‘ oder ‚objektiven‘ Testleiter*in im klassisch experimentellen Setting, bringt sich die/der Forschungsleiter*in im MEI -und ähnlichen Verfahren- durch seine eigene Erfahrung mit der Methode und dem Forschungsgegenstand, sowie dem vertrauensvollen Verhältnis zum/ zur Interviewten *aktiv* zur Erkenntnisgewinnung bei.

⁹⁶ Das Praxismodul fand unter der Leitung von Michael Kimmel und Martin Luger im Anschluss an eine Vortragsreihe im Rahmen der Tage der Kultur- und Sozialanthropologie am 07.06.2013 statt.

beschreiben (S.239). Um dieses Defizit zu überwinden greifen wir auf Konzepte, Generalisierungen, Abstraktionen und Metaphern zurück. Diese infiltrieren jedoch die Beschreibung des Erfahrenen durch (unreflektierte) Vorannahmen und implizite Theorien (Petitmengin & Bitbol, 2009, S.363-372). In den erhobenen MEIs artikulieren die Interviewteilnehmer*innen die Schwierigkeit, ihre gelebte Erfahrung im Tanz verbalsprachlich auszudrücken teils explizit: „(1.5) also der impuls (-) konkret der äh puh schwer zu beschreiben °h“ (MT_Gm_075), teils durch die Verwendung relativierender Wörter wie ‚eher‘ (MT_Gm_0204, 0206), ‚vermutlich‘ (MT_Gm_0245) und ‚irgendwie‘ (MT_Lw_0152-0162). Ebenso zeigt sich die Tendenz der Befragten, vom Spezifischen zum Allgemeinen und vom Prozessualen zum Ergebnisfokussierten zu driften. Sie berichteten bereitwillig über persönliche Erlebnisse im Tanz und deren Einfluss auf ihren Lebensalltag, verwiesen auf genderspezifische Aspekte innerhalb der Kontakt Improvisationsszene, oder gaben technische und physikalische Bewegungsprinzipien preis. Ebenso vermischten sich Vermutungen, Interpretationen und subjektive Theorien mit situativen Erfahrungsschilderungen: „das ist jetzt ne interpretation meinerseits“ (MT_Gm_276). Wie jedoch eine spezifische Erfahrung zu einer spezifischen Zeit und an einem spezifischen Ort erlebt wurde, fiel den interviewten Tänzer*innen bedeutend schwieriger zu beschreiben⁹⁷. In der Verbalisierungsfähigkeit der interviewten Tanzenden zeigen sich analog zu Petitmengin–Peugeots (1999) Beobachtungen erhebliche interindividuelle Unterschiede. Auffallend ist, dass Tänzer*innen mit hoher Expertise und langjähriger Erfahrung im Unterrichten von Kontakt Improvisation eine starke Tendenz aufwiesen, situatives Erfahrungswissen mit expliziten Expert*innenwissen zu vermengen.

Um die Interviewten darin zu unterstützen körperlich verankertes Erfahrungswissen zu explizieren (anstelle von generalisiertem oder konzeptuellem Wissen), bediente ich mich spezifischer Frage- und Interviewtechniken wie die Verwendung von ‚Wie‘ statt ‚Warum‘-Fragen oder das Einbeziehen co-verbaler Gesten (vgl. Kapitel III/2.2.3). Deren Anwendung brachte mitunter detaillierte Beschreibungen der explizierten Erfahrung hervor, erforderte jedoch einige Übung. In ersten Probeinterviews tendierte ich beispielweise dazu, zu wenig oder zu stark ‚direktiv‘ zu fragen, die Interviewten ins Allgemeine schweifen zu lassen oder ihnen nicht

⁹⁷ Auf ähnliche Beobachtungen verweist Kimmel (2012) in seiner Studie zur Intersubjektivität im Tango Argentino.

genügend Raum zum Antworten zu geben. Auch in später erhobenen MEIs gelang es mir nicht immer den Fokus der Befragten auf den Prozess der gelebten Erfahrung zu lenken, ohne sie in ihrem ‚Fluss‘ zu unterbrechen. Immer wieder bewegte ich mich auf einer feinen Linie zwischen vertiefendem und suggestivem Nachfragen.

2.3 Modellieren

Meine eigene Tanz- und Bewegungspraxis ebnete in vielerlei Hinsicht den Weg in einen (mikroanalytischen) Dialog mit anderen Kontakt Tänzer*innen: Die Nähe zum Forschungsfeld erzeugte eine vertrauensvolle und offene Interviewatmosphäre, die Kenntnis von CI –spezifischen Fachvokabular⁹⁸, Bewegungs- und Lernprinzipien der Kontakt Improvisation erleichterte die Interviewführung und die sensibilisierte Körper- und Bewegungswahrnehmung erhöhte die Achtsamkeit für Mimik, Gestik und Körpersprache der Interviewpartner*innen⁹⁹. Dieselbe Tanz- und Bewegungspraxis erwies sich bei der Analyse und Interpretation des erhobenen Datenkorpus jedoch teilweise eher Erkenntnis-hemmend als Erkenntnis-fördernd. Erste Annäherungen waren unterlaufen von inkorporierten Vorannahmen und impliziten Konzepten zur Kontakt Improvisation wie beispielsweise der Annahme eines ‚wechselseitigen Bewegungsdialogs‘ im CI –Tanz. Bei genauerer Analyse und unter Zuhilfenahme ‚CI-fremder‘ Forschungskolleg*innen¹⁰⁰ zeigte sich, dass sich die Art und Weise, wie Kontakt Tänzer*innen die soziale Interaktion erleben, nicht (immer) in Form von Rede und Gegenrede entfaltet (vgl. Kapitel IV/2.2). Auch erschienen mir äußerst detaillierte Beschreibungen von propriozeptiven und taktil – kinästhetischen Körper– und Bewegungswahrnehmungen (vgl. Kapitel IV/2.2.1)

⁹⁸ Zur Bedeutung der Sprache als Zugang zu ‚fremden‘ Kulturen siehe Girtler (2001, S.69f).

⁹⁹ Analog zu eigenen Beobachtungen, zeigen Studien von Legrand und Ravn (2009), Ravn und Hansen (2012) sowie Kimmel (2012), wie Wissenschaftler*innen ihre tänzerische Expertise konstruktiv zur Generierung von Datenmaterial nutzen. Kimmel (2012) greift bei der Durchführung von Expert*inneninterviews beispielsweise auf sein anatomisches Hintergrundwissen, sein differenziertes Fachvokabular und seine eigenen Erfahrungen mit physischen und kognitiven Lernprozessen im *Tango Argentino* zurück (S.84). Als Profitänzerin verfügt Ravn (2012) eine erhöhte Aufmerksamkeit und Sensibilität für Körperwahrnehmungen und unterschiedliche Bewegungsqualitäten (S.2f). Durch regelmäßiges Training ist sie geschult darin, wie Bewegungen initiiert, gelenkt und für Interaktionen genutzt werden können (ebda). Diese Kompetenzen lassen sie Phänomene ‚sehen‘, die für Laien ‚unsichtbar‘ sind (vgl. Ravn & Hansen, 2012). Darüber hinaus verschafft die aktive Teilnahme am Tanztraining ihrer Interviewpartner*innen Zugang zu Verbalisierungs- und Konzeptualisierungsprozessen von Bewegungserfahrungen, die in unmittelbarer Beziehung zu ihren eigenen Erfahrungen stehen (vgl. Legrand & Ravn, 2009, S.395-397).

¹⁰⁰ Die Analyse und Interpretation des ‚Rohmaterials‘ erfolgte größtenteils im Rahmen einer informellen Interpretationsgruppe mit Studienkolleg*innen und Jungforscher*innen.

zunächst ‚selbstverständlich‘ und ‚nicht erwähnenswert‘. Erst das Hinzuziehen ‚Außenstehender‘ machte mich auf diesen blinden Fleck aufmerksam.

Zuletzt möchte ich anmerken, dass nicht nur die Interviewten mitunter nach Worten suchten, um ihre gelebte Erfahrung präzise und detailliert zu beschreiben. Auch mir als Forschende mangelte es beim Analysieren, Interpretieren und Modellieren des Explizierten teilweise an deskriptiven Kategorien und theoretischen Begrifflichkeiten. Wie können zum Beispiel ‚liminale‘ Erfahrungsdimensionen benannt werden, kinästhetische Sensationen, die weder interozeptiv noch exterozeptiv sind, da sich die/der Erlebende nicht als getrennt von seiner Umwelt wahrnimmt? Oder Seins - Zustände, in denen sich der/die Erlebende weder als aktiv noch als passiv erlebt, weder als Subjekt noch als Objekt? Slunecko (2012) sondiert eine Reihe von Begrifflichkeiten, „die den hegemonialen, isolierten Subjektbegriff unterlaufen und eine Therapeutik anzielen, in der die Anerkennung des Ereignishaften und Atmosphärischen, der Erreichbarkeit und Durchlässigkeit des Subjekts Vorrang bekommt“ (S.568). Und Petitmengin–Peugeot (1999) verweist auf differenzierte Ausdrucksformen ‚innerer Prozesse‘ in anderen Kulturräumen: Das Sanskrit inkludiert beispielsweise circa 20 verschiedene Termini für das, was wir als ‚Bewusstsein‘ übersetzen (S.76). Jedoch sehe ich noch immer reichlich Bedarf an präzisem und detailliertem Vokabular zur Beschreibung von körperlich – verankertem Erfahrungswissen. Mit Petitmengin und Bitbol (2009) frage ich daher:

What prevents us from introducing new words that would enable us to refer to the various dimensions of our experience (...)? Why not refine our vocabulary gradually as we become more skilful and discriminating in exploring our lived experience? (S.388).

3 Resümee

Vorangehende, methodische Reflexion dieser – meiner – Studie zur gelebten Erfahrung von Kontakt Improvisationstänzer*innen zeigt, mit welchen Schwierigkeiten das Explizieren und Modellieren von körperlich –verankertem und situativ gebundenem Erfahrungswissen verbunden ist. Gleichzeitig verdeutlichen die ausgewählten Interviewauszüge (siehe Kapitel IV/2.2), welche präzise und detaillierte Beschreibungen von singulären Erfahrungen im Kontakt Improvisationstanz mit

Hilfe spezifischer Interviewtechniken und der notwendigen Expertise des/der Forschenden möglich sind. In Übereinstimmung mit Froese, Gould und Barrett (2010) verdeutlichen meine Erfahrungen als Interview- und Forschungsleiterin, dass eine wissenschaftlich fundierte Anwendung des MEI und ähnlicher introspektiver Erhebungsverfahren das Vertraut-Sein mit dem Untersuchungsinstrument und dem zu untersuchenden Phänomen voraussetzt. Konträr zu klassisch-experimentellen Settings, in der die/der Forschende eine neutrale Beobachter*innenrolle einnimmt, bringt sich der/die Forschende aktiv in den Forschungsprozess ein: „scientists themselves need to practice becoming their own best ‚instrument‘ if they want to systematically study lived experience as it unfolds in consciousness“ (Froese, Gould & Barrett, 2010, S.255)- mehr noch: er/sie wird zu seinem/ihrem aussagekräftigsten ‚Forschungsinstrument‘. Was hier vorgeschlagen wird, ist ein radikaler Bruch mit dem erkenntnistheoretischen Paradigma eines vom Untersuchungsgegenstand getrennten Untersuchenden. Was aus der systematischen Erforschung der gelebten Erfahrung ‚von-innen-heraus‘ resultiert (oder resultieren kann), sind Einsichten in Explikationsprozesse, sowie in Dimensionen der gelebten Erfahrung, die meist im Verborgenen bleiben¹⁰¹. Der anfangs gestellten Forschungsfrage nach der (Un)Möglichkeit, gelebte Erfahrungen im Kontakt Improvisationstanz zu erforschen, möchte ich in Erwägung des bereits Gesagten folgendermaßen begegnen:

Sich seiner gelebten Erfahrung bewusst zu werden und zu verbalisieren ist ein *schwieriges*, aber *erlernbares* und vor allem *lohnenswertes* Unterfangen. Es öffnet die Tür zu unserem ureigenen Erleben.

¹⁰¹ Phänomenologisch-orientierte Studien zu epileptischen Seizuren (Petitmengin, 2007), zur Emotionsregulation (Philippot & Segal, 2009) und zu Lernprozessen durch Achtsamkeitstraining (Mathison & Tosey, 2009) zeigen positive Implikationen auf, die das Bewusst-Werden von prä-reflexiven Mikrodynamiken gelebter Erfahrungen mit sich ziehen kann.

VI AUSKLANG

1 Zusammenführung und Beantwortung der Fragestellung

[W]ill man ein Denken ausprobieren, das den Tanz denken kann, braucht man einen erweiterten Begriff vom Denken und keinen Gegensatz mehr. Die Überwindung von Dualismen ist in diesem Sinne auch eine Suche nach erweiterten Formen von Rationalitäten und der Tanz kann dabei ein wichtiger Denkpartner sein (Alarcon, 2006, S.9).

Mit dem Tanz als Denkpartner wagte ich in dieser Studie die gelebte Erfahrung von Kontakt Improvisationstänzer*innen zu erforschen; genauer gesagt: die Art und Weise, wie sich kurze, aber dichte Interaktionssequenzen zwischen zwei (oder mehreren) Tanzenden zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort entfalten. Diese Fragestellung war umrahmt von der method(olog)ischen (Un)Möglichkeit, sich seiner eigenen gelebten Erfahrung bewusst zu werden und sie retrospektiv in Sprache zu überführen.

In Anlehnung an Daniel Stern, Eugene T. Gendlin, Claire Petitmengin und (neuro)phänomenologische Weggefährt*innen führte ich das methodische Instrument des ‚Mikroanalytischen Explikationsinterviews‘ (MEI) ein und reicherte es mit unstrukturierten, teilnehmenden Beobachtungen, sowie mit meiner verkörperten Erfahrung als Forscherin und Tänzerin an. Die empirisch-praktische Erprobung und anschließende Reflexion der eigenen Forschungspraxis zeigte zum einen, dass ein Teil des körperlich verankerten Erfahrungswissens zu einer bestimmten Situation unter gewissen Bedingungen dem Bewusstsein zugänglich gemacht werden kann: spezifische Frage- und Interviewtechniken unterstützten die Befragten darin, ihre Aufmerksamkeit auf den *Prozess* (anstelle auf das *Ergebnis*) des Erfahrenen und damit verbundene Erfahrungsmodalitäten zu fokussieren und zu stabilisieren. Zum anderen konnte mithilfe von paraverbalen, co-verbalen und verbalen Indikatoren körperlich verankertes, situatives Erfahrungswissen von generalisiertem oder konzeptuellem Wissen *über* ihre gelebte Erfahrung

unterschieden und dementsprechend selektiv analysiert werden. Die zusammenführende, grafische Darstellung des Modellentwurfs zeigt, dass die zeitliche Struktur der gelebten Erfahrung der Kontakt Tänzer*innen keinem linearen Verlauf folgt, sondern zwischen drei Phasen: ‚Sich-Einlassen‘, ‚Sich-Verbinden‘ und ‚Miteinander-Verschmelzen‘, und damit verbundenen Erlebens- und Erfahrungsweisen oszilliert. Sie *schwingt* zwischen Individuellem und Überindividuellem, zwischen differenzierten und undifferenzierten Ich-Gefühlen und Sinnesmodalitäten; zum Teil so schnell, dass die einzelnen Zustände annähernd simultan erlebt werden. Im Spannungsfeld aus Balance und Disbalance, Orientierung und Desorientierung, Kontinuität und Diskontinuität, Stabilität und Destabilität erlebt sich das tanzende Selbst in Bezug zum/zur tanzenden Anderen folglich als *Ein- und Mehrheit* zugleich, als miteinander verbunden und voneinander getrennt. Körper- und Identitätsgrenzen werden über die wechselseitige Gewichtsabgabe und die gemeinsame Berührungsfläche besonders deutlich wahrgenommen. Gleichzeitig schwimmen sie in der Wahrnehmung einer geteilten Berührungsfläche und eines gemeinsamen Schwerpunkts. Der Tanz entfaltet sich entlang eines kontinuierlichen Kontaktpunktes, der wiederum durch permanente Dynamik-, Richtungs- und Positionswechsel in ständiger Veränderung begriffen ist. Im Fluss.

Diese Forschungsergebnisse wirken mitunter ebenso schwindelerregend und desorientierend wie der Kontakt Improvisationstanz selbst. Sie unterlaufen eine binäre Weltordnung, deren Entitäten in Kategorien wie ‚Ich‘ und ‚Du‘, Subjekt und Objekt, Stabilität und Instabilität, Gleichheit und Verschiedenheit etc. eingeteilt sind und unser abendländisch onto-theologisches Selbst- und Weltverständnis entscheidend prägen (Williams, 1996, S.22). Sie fordern (und erfordern) ein Denken jenseits von Dichotomien, „denen zufolge man sich für eine Seite der Gleichung entscheiden und die andere ausschließen muss“ (Sluneko, 2009, S.154). Nachfolgende Passagen wenden sich dem Versuch einer solchen Denkpraxis zu und bringen die gelebte Erfahrung von Kontakt Improvisationstänzer*innen zunächst in Verbindung mit entwicklungspsychologischen, medientheoretischen und tanztheoretischen Ansichten. Dabei handelt es sich keineswegs um in sich geschlossene Schlussfolgerungen, sondern um in Veränderung begriffene Anknüpfungspunkte. An- und abschließend werden etwaige zukünftige

Forschungswege aufgezeigt – in Reminiszenz der zurückgelegten Um- und Irrwege dieser Forschungsarbeit.

2 Weiterführende Interpretationsansätze

2.1 Kontakt Improvisation und Entwicklungspsychologie im Duett

Zunächst ziehe ich noch einmal Daniel Stern und seine (früh-)kindliche Entwicklungstheorie zu Rate. Ihmzufolge ist das Selbst ein „invariantes Gewährseinsmuster, d.h. eine Organisationsform, welche (soziale) Erfahrungen ordnet“ (Erazo, 1997, S.48). Mit ‚neu‘ auftauchenden Verhaltensmustern und Fähigkeiten reorganisiert sich das Selbstempfinden des Säuglings zu einer neuen, organisierenden Perspektive (stets in Bezogenheit zum/zur Anderen). Das erste soziale Lächeln oder veränderte visuelle Abtastmuster deuten beispielsweise auf einen ‚Quantensprung‘ der frühkindlichen Entwicklung im zweiten Lebensmonat hin: der Säugling wird zum sozial erscheinenden Gegenüber (vgl. Erazo, 1997, S.49; Stern, 2010, S.61). Stern (2010) unterscheidet vier progressiv hervortretende ‚Bereiche der Bezogenheit‘: das ‚*auftauchende Selbst*‘ (von der Geburt bis zum zweiten Lebensmonat), das ‚*Kern-Selbst*‘ (zwischen dem zweiten und sechsten Lebensmonat), das ‚*subjektive Selbst*‘ (zwischen dem sechsten und fünfzehnten Lebensmonat) und das ‚*verbale Selbst*‘ (ab dem fünfzehnten Lebensmonat)¹⁰². Im Gegensatz zu anderen Entwicklungsmodellen¹⁰³ ersetzen oder integrieren neu auftauchende ‚Bereiche der Bezogenheit‘ vorangehende nicht; vielmehr bleiben sie das ganze Leben hindurch gewahr (vgl. ebda, S.58). Mehr noch: das subjektive Erleben sozialer Interaktion finde nach Stern (2010) in allen Bereichen zugleich statt (S.53f).

Die Beschreibungen der interviewten Kontakt Tänzer*innen docken an Bereiche der frühkindlichen Entwicklung an, die der Sprachaneignung und damit der Herausbildung eines ‚verbalen Selbst‘ vorgängig sind. Sie scheinen prä-verbale, prä-symbolische und prä-diskursive Erfahrungsweisen zu aktualisieren, die meist im ‚Hintergrund‘ unseres Bewusst-Seins verblassen, „da wir als Erwachsene

¹⁰² Die Zeitangaben sind als gemittelte Durchschnittswerte mit dementsprechend hoher interindividueller Varianz zu betrachten. Sie orientieren sich an so genannten sensiblen Phasen in der ontogenetischen Entwicklung, in denen Säuglinge und Kleinkinder besonders ‚empfindlich‘ für das Herausbilden einer neuen subjektiven Perspektive sind (vgl. Stern, 2010, S.55-58).

¹⁰³ Wie zum Beispiel Jean Piagets Stufenmodell zur kognitiven Entwicklung.

[vornehmlich] in sprachlich enkodierten Einheiten und Klassifizierungen wahrnehmen, denken und handeln“ (Erazo, 1997, S.53). In den ersten beiden Lebensmonaten erfährt der Säugling seine Umwelt auf eine Art und Weise, die noch unverbunden und undifferenziert ist, in der Sinneswahrnehmungen, Innen- und Außenraum oder Subjekt und Objekt noch nicht voneinander trennbar sind. Ähnlich ‚globale‘ Wahrnehmungs- und Selbstempfindungen finden sich vor allem in der Phase des ‚Miteinander-Verschmelzens‘ (Kapitel IV/2.2.3): die Tanzenden erleben sich nicht (mehr) als Initiator*innen der eigenen Bewegung und nehmen ihre Umwelt (mitunter) in cross- und amodaler Form wahr, die wiederum an Sterns (2005, 2010, 2011) ‚dynamische Formen der Vitalität‘ (vgl. Kapitel II/2.2.2) sowie an physiognomische und amodale Wahrnehmungsmuster des ‚auftauchenden Selbst‘ anklingen (vgl. Erazo, 1997, S.51-54; Petitmengin, 2007, S.75f; Stern, 2010; Kapitel 3). Im Bereich der ‚auftauchenden Bezogenheit‘ besitzt der Säugling noch keine Perspektive, „aus welcher Unverbundenheit im Gegensatz zu Verbundenheit oder Differenziertheit im Gegensatz zu Undifferenziertheit erlebbar wären“ (ebda, S.48). Erst mit dem Herausbilden des ‚Kern-Selbst‘ erlebt sich der Säugling als „kohärente physische Entität mit eigenem Willen, einzigartigen Affektregungen und eigener Geschichte“ (Stern, 2010, S.47) und ist meist in körpernahe und erlebnishafte Interaktionen eingebunden. Auch hier, in der „Welt der direkten Kontakte“ (Erazo, 1997, S.49), lassen sich Anknüpfungspunkte zur gelebten Erfahrung im CI-Tanz finden. Im (physischen) Zusammen-Sein mit Anderen dehnen oder weiten sich Tanzende ineinander aus; Körper- und Identitätsgrenzen verschwimmen; sie bilden über reziproke Rückkopplungs- und Synchronisationsmechanismen eine Art ‚extended body‘ (Froese & Fuchs, 2012) (vgl. Kapitel IV/2.2.2). Dennoch löst sich das tanzende Selbst nicht gänzlich im tanzenden Anderen auf; ihre Grenzen bleiben weitgehend intakt. Analog dazu findet im Bereich der Kern-Bezogenheit „keine Verwechslung oder Vermischung des Selbstempfinden mit dem Empfinden des anderen“ (Stern, 2010, S.157) statt. Aufgrund von Selbst-Invarianten könne jede/r Partner*in erkennen, „dass der Andere hinsichtlich Zeit, Raum, Intensität und/oder Bewegung einer anderen Organisation als das Selbst unterliegt“ (ebda)¹⁰⁴. Auch Froese und Fuchs (2012) konstatieren dem ‚extended body‘ eine Mischung des Selbst mit dem Anderen, bei der interindividuelle Unterschiede erhalten bleiben: „[A] unification, which nevertheless respects the differences between individual

¹⁰⁴ Als das Kern-Selbst konstituierende Selbst-Invarianten nennt Stern (2010): Selbst-Urheberschaft, Selbst-Kohärenz und Selbst-Kontinuität (Kapitel 4).

embodiments“ (S.214). Ab dem circa siebten Lebensmonat erweitert sich die Perspektive des Säuglings „um das subjektive „Innenleben“ der Interaktionspartner mit all seinen Gefühlen, Motiven und Absichten (...), innere Zustände vom Selbst und anderem werden zum Punkt der Bezogenheit“ (Erazo, 1997, S.49). Das ‚subjektive-Selbst‘ tauscht sich über non-verbale Verhaltensweisen und Körperregulationen mit dem/der Anderen über affektive Zustände aus (vgl. Stern, 2010, Kapitel 6). Das Empfangen und Geben von Gewicht vermittelt Kontakt Tänzer*innen beispielsweise ein Gefühl des Vertrauens zueinander (Kapitel IV/2.2.1); eine erneute Parallele zwischen der frühkindlichen Entwicklung und der gelebten Erfahrung von Kontakt Tänzer*innen im Erwachsenenalter.

Eben dargelegte Konvergenzen unterstreichen Sterns (2005, 2010, 2011) Hypothese, dass sich soziales Erleben *simultan* auf allen Bereichen des Selbstempfindens ereignet, sobald diese einmal herausgebildet sind. Aufgrund der ‚alltagsweltlichen‘ Dominanz der ‚verbalen-Bezogenheit‘ ist die Aufmerksamkeit jedoch meist auf konzeptuelle, diskursive und symbolhafte Erfahrungsdimensionen gerichtet. Weniger differenzierte, verschwommene, mehrdeutige, flüchtige und vage Erscheinungsformen, die an initiale Entwicklungsstadien anklängen, treten in den Hintergrund. Mit der Betonung des Physischen gegenüber dem Verbalen scheinen dahingegen in der Kontakt Improvisation der Sprache ontogenetisch vorgängige ‚Bereiche der Bezogenheit‘, die eng mit Einheits- oder Verschmelzungserfahrungen assoziiert sind, begünstigt wahrgenommen (und verbalisiert) zu werden.

2.2 Kontakt Improvisation und Medientheorie im Duett

Damit von der Ontogenese zur Kulturgeneese. Betrachten wir Sprache (und Schrift) mit McLuhans Medientheorie als „unversichtbarste Extension des Menschen“ (Slunecko, 2002, S.134), so zieht dies weitreichende, (kultur)psychologische Konsequenzen. Denn sobald man in Kontakt mit einem Medium tritt, erfasst es einen *in toto*; es wirkt sich auf den gesamten ‚Sinneshaushalt‘ (ebda, S.135) aus und verändert „die relative Bedeutung der Sinne, ihr Zusammenspiel miteinander und mit anderen psychischen Systemen“ (ebda). Der ‚Siegeszug‘ des griechisch-römischen Vokalalphabets führte – dieser Argumentationslinie folgend – zu einer Ausweitung

der Möglichkeiten der gesprochenen Sprache¹⁰⁵; insbesondere aber zu einer Dekontextualisierung des Geschriebenen: zum Leseverständnis benötigt der/die Lesende im Gegensatz zu rezenten oder vokallosen Schriften wie das Arabische oder Hebräische (ebg. ebda, S.137) keine Sinn- bzw. Kontextkenntnis mehr; geschweige denn eine/n Vorleser*in. Das Geschriebene kann nun für sich (allein) stehen; dementsprechend ‚ent-sinnlicht‘ ist es von den nicht-verschriftlichen Sprachanteilen:

Das Alphabet eliminiert aus der oralen Kommunikation alle visuellen, akustisch-intonierenden, kinästhetischen, gestischen, ästhetischen Anteile und abstrahiert Sprache zu einem Gebilde, auf dessen Informationsgehalt und konzeptionellen Wert allein es ankommt (S.138).

Mit der Errungenschaft des griechisch-römischen Vokalalphabets wurde der Körper aus der Sprache gehoben und zum Konzept gemacht; das ergriffene In-der-Situation-Sein wich einem raum-zeitlich distanzierbaren Gegenüber-Sein (vgl. Slunecko, 2002, 2012).

Kontakt Improvisation ereignet sich hingegen in einem Nähe-einladenden, non-verbalen Erfahrungsraum, welcher Sprache (und Schrift) ontogenetisch und kulturhistorisch vorgängig ist: CI-Tanzende treten in unmittelbar physischen Körperkontakt. Sie berühren und fühlen einander. Sie stimmen sich über basalsensorische (taktil-kinästhetische, vestibuläre, propriozeptive etc.) Wahrnehmungen ab. Sie erleben und gestalten den Tanz „von-innen-heraus“ (vgl. Kapitel IV/2.2.1). Diese gewonnen Ein-Sichten resonieren mit Novacks (1990) Konzeption des ‚responsive body‘; jedoch nicht im Sinne eines rein passiven Reaktionserlebens, sondern einer aktiven Hinwendung zum Spür- und Fühlbaren. Dementsprechend artikulieren die interviewten Tänzer*innen Seins-Zustände, in denen das Visuelle in Relation zum Spür- und Fühlbaren zurückgenommen ist und Sinneswahrnehmungen nicht so stark voneinander getrennt, sondern mitunter cross- und amodal wahrgenommen werden (vgl. Kapitel IV/2.2.1 und 2.2.3). Im Gegensatz zur „Konzentration auf das Blicken, d.h. auf den maximalen Distanz- und Distinktionssinn“ (Slunecko, 2012, S.566), auf welche Weise unsere Kultursituation seit 2500 Jahren in beträchtlichem Ausmaß gekennzeichnet ist (vgl. ebda), kultiviert die Praxis von Kontakt Improvisation einen maximalen ‚Nähe- bzw.

¹⁰⁵ Gesprochenes lässt mittels Schrift verbindlich aufzeichnen, reproduzieren und einem/r räumlich und zeitlich entfernten/m Gegenüber mitteilen (vgl. Slunecko, 2002, S.135-138).

Entgrenzungssinn': die unmittelbare Berührung über einen rollenden Kontaktpunkt an der Körperoberfläche. Und dieses Zur-Welt-Sein ist mit Slunecko (2009) gesprochen „grundsätzlich keines des Gegenüber-Seins und des Abstand-Haltens, sondern eines der Teilhabe und des ‚In-Seins“ (S. 147).

2.3 Vom Duett zum Ensemble

Kontakt Improvisationstänzer*innen ko-kreieren einen gemeinsamen Erfahrungs- und Erlebensraum, der mehr als die Summe seiner Teile ist. Sarco-Thomas (2015), Fitzpatrick (2014), Manning (2009) und Albright (2003) sprechen in diesem Sinne von einer ‚dritten Entität‘, die den CI-Tanz konstituiert; von einem Zwischenraum, in und aus dem heraus sich der Tanz entfaltet und der sich im (physischen) Kontaktpunkt zwischen zwei (oder mehreren) Tänzer*innen manifestiert: „[S]omething that on its own both pulls and pushes the movement, and something which has a kind of agency, though it is not human“ (Sarco-Thomas, 2015, S.4). Vor allem in der Phase des ‚Miteinander-Verschmelzens‘ schimmern ähnliche Beschreibungen der interviewten Tänzer*innen durch: Nicht mehr das agierende Selbst und sein/ihre Tanzpartner*in bestimmen Richtung, Dynamik und Intensität der Bewegung, sondern etwas außer beziehungsweise z w i s c h e n ihnen situiertes (Kapitel IV/2.2.3). Im Bewusstsein dieses Zwischenraumes wird jedes Duett immer schon zum Trio, jedes Trio zum Ensemble und jeder Tanz zur unvorhersehbaren Improvisation: *es tanzt sich*. Auf welche Weise dies geschieht, beschreibt Williams (1996) wie folgt:

In Contact Improvisation, the point of con()tact¹⁰⁶ –the dynamic fulcrum of what some contacters call 'mutual weight dependence' – becomes an ambiguous but palpably 'real' third party in the duet: another axis that both joins and separates the two partners, a hyphenated space of pivotal torsion, (...). Con()tact cannot be resolved in (homeo)stasis. As it shifts, it dances (the two partners) from and in the in-between (...). It is an 'in-between', a 'space between', 'Zwischenraum' ... a middle place ... a sort of void, a narrative symbol of exchanges and encounters (S.22-37).

¹⁰⁶ Mit der Verwendung der runden Klammern verweist Williams (1996) auf den (leeren) Raum, der sich zwischen den Aspekten ‚con‘ im Sinne von Zusammensein und ‚tact‘ im Sinne von Berührung entfaltet.

3 Weiterführende Forschungsansätze

Ein Anschluss des diachronen und synchronen Modells zur gelebten Erfahrung von CI-Tänzer*innen an Gibsons ökologische Psychologie und eine diesbezügliche Annäherung an soziale Wahrnehmung (McArthur & Baron, 1983) ist ebenso gut denkbar wie die Einbettung in sozialpsychologische Überlegungen zu selbstorganisierenden und synergetischen Interaktionsprozessen und deren kognitive Verankerung (Dale et al., 2013; Marsh et al., 2006; Marsh et al., 2009; Marsh, Richardson & Schmidt, 2009). Weder dem einen noch dem anderen möchte ich an dieser Stelle nachgehen. Vielmehr schöpfe ich – ein vorerst letztes Mal – aus meinem Eingebunden-Sein in Theorie *und* Praxis von Kontakt Improvisation. Im Rahmen der diesjährigen *ECITE (European Contact Improvisation Teachers Exchange)*, einem jährlich stattfindenden Treffen zum Austausch und zur Diskussion von CI-spezifischer Pädagogik, bot sich mir die Gelegenheit, mein Forschungsprojekt und vor allem das methodische Instrument des MEI theoretisch und empirisch-praktisch einer internationalen ‚CI-Community‘ vorzustellen. Die große Resonanz der Teilnehmenden für den Forschungsgegenstand und das Forschungsinstrument führte mir die praktische Relevanz der erforschten ‚Innensichten‘ vor Augen; gleichzeitig aber auch denkbare, theoretische und methodische Weiterführungen und deren anwendungsbezogenes Potential:

- In jüngster Zeit öffnet und weitet sich ein transdisziplinäres und multi-methodisches Forschungsfeld, welches sogenannte ‚Erste- und Dritte-Person-Perspektiven‘ miteinander verwebt (Petitmengin, 2007; Kimmel, 2012). Eine Verknüpfung erhobener ‚Innensichten‘ mit biomechanischen und/oder neurobiologischen Korrelaten erachte ich als fruchtbare Bereicherung um beispielsweise CI-spezifische Bewegungsprinzipien ‚von-innen-heraus‘ zu erforschen.
- Als Interviewerin und Forschungsleiterin führte ich die Tänzer*innen im Eingangsstimulus des MEI imaginativ zu einem Erlebnis zurück, das besonders ‚gut‘ in Erinnerung ist; die Auswahl der evozierten und feinanalysierten Bewegungssequenzen erfolgte jedoch durch die Interviewten selbst. Auffällig ist, dass sich alle Interviewpartner*innen auf harmonische Momente mit ihren Tanzpartner*innen beziehen, dis-harmonische Momente

wurden nicht beschrieben, obwohl der Eingangsstimulus dies nicht explizit ausgeschlossen hat. Ist die ‚Vereinigung‘ im CI-Tanz ein implizites Ideal? Oder aufgrund der positiven Affektivität besonders gut in Erinnerung? In nachfolgenden Erhebungen wäre sowohl eine spezifizierte, als auch randomisierte Auswahl der Fokussituationen von Interesse. Anhand von Auswahlkriterien könnten die beschriebenen Momente des harmonischen Zusammen- oder Verschmolzen-Seins mit Momenten, in denen der Kontakt kurzfristig oder dauerhaft inhibiert wird oder als ‚unstimmig‘ empfunden wird, kontrastiert werden. Eine komplementäre Verwendung des ‚Descriptive Experience Sampling‘ (DES)¹⁰⁷ könnte darüberhinaus eine zufällige Auswahl der evozierten Interaktionssituationen erzeugen. Wie dieses Instrumentarium anzuwenden ist, ohne den Fluss des Tanzes zu unterbrechen, ist jedoch noch nicht in genügendem Ausmaß elaboriert. Eine Möglichkeit wäre, MEIs zeitlich *noch näher* am Erleben zu führen; sprich unmittelbar *während* eines Tanzes mit dem/der Interviewenden als Tanzpartner*in.

- Zuletzt verweise ich auf das anwendungsbezogene Potential des MEI und ähnlicher introspektiver Forschungsmethoden. Detaillierte und ‚tiefgreifende‘ Erfahrungsbeschreibungen von spezifischen Situationen im Tanz könnten einerseits hilfreich zur Evaluation von Unterrichtsmethoden, praktischen Übungen etc. sein; andererseits als ‚kreative Schatzkiste‘ für künstlerische Tanz- und Performanceprojekte dienen.

Mit diesen Forschungsansätzen setze ich Samen für etwaige, weiterführende Forschungsprojekte zur gelebten Erfahrung von Kontakt Improvisationstänzer*innen (und darüber hinaus). Was aus ihnen wächst, weist die Zukunft. Jetzt möchte ich erst einmal das Gereifte ernten – und tanzen.

¹⁰⁷ Das kennzeichnende Merkmal des DES ist, dass Studienteilnehmer*innen mit elektronischen ‚Beepern‘ ausgestattet werden, die in zufälligen Intervallen Signale geben. Sobald ein Signal erklingt, werden die Teilnehmer*innen angehalten, Notizen zu ihrer unmittelbar zuvor erlebten Erfahrung zu machen. Diese dienen als Ausgangsbasis für spätere (meist innerhalb von 24 Stunden) geleitete Interviews (vgl. Froese, Gould & Barrett, 2010).

Literaturverzeichnis

- Alarcon, M. (2006). Einführung in die Philosophie des Tanzes. In M. Fischer & M. Alarcon (Hrsg.), *Philosophie des Tanzes* (S. 7-12). Freiburg: Fördergemeinschaft wissenschaftlicher Publikationen von Frauen e.V.
- Albright, A. C. (2011). Situated dancing: Notes from three decades in contact with phenomenology. *Dance research journal*, 43 (2), 7-18.
- Behnke, E. A. (2003). Contact improvisation and the lived world. *Studia phaenomenologica*, 3 (1), 39-61.
- Barsalou, L. W., Niedenthal, P. M., Barbey, A. K. & Ruppert, J. A. (2003). Social embodiment. In B. H. Ross (Hrsg.), *The psychology of learning and motivation* (43-92). Boston: Academic Press.
- Berger, C. (2006). *Körper denken in Bewegung. Zur Wahrnehmung tänzerischen Sinns bei William Forsythe und Saburo Teshigawara*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Breidenstein, G., Hirschauer, S., Kalthoff, H. & Nieswand, B. (2013). *Ethnografie. Die Praxis der Feldforschung*. Konstanz und München: UVK Verlagsgesellschaft GmbH.
- Brinkmann, U. (1999). *Kontaktimprovisation. Neue Bewegung im Tanz*. Frankfurt a. M.: Afra Verlag.
- Cohen, S. (2010). Sightless touch and touching: Interplays of authentic movement and contact improvisation. *Journal of dance and somatic practices* 2 (1), 103-112.
- Dale, R., Fusaroli, R., Duran, N. D. & Richardson, D. C. (2013). The self- organization of human interaction. *Psychology of learning and interaction*, 59, 43-95.
- De Jaegher, H. & Di Paolo, E. (2007). Participatory sense-making: An enactive approach to social cognition. *Phenomenology and cognitive science*, 6, 485-507.
- Dellwig, M. & Prus, R. (2012). *Einführung in die interaktionistische Ethnografie. Soziologie im Außendienst*. Wiesbaden: Springer VS.
- Depraz, N. (2009). The "failing" of meaning. In C. Petitmengin (Hrsg.), *Ten years of viewing from within: The legacy of Francisco Varela* (S.90-117). Exeter: Imprint Academic.
- Dey, M. & Sarco-Thomas, M. (2014). Framing the gap: Contact [and] improvisation. *Journal of dance and somatic practices*, 6 (2), 119-128.
- Dymoke, K. (2014). Contact improvisation, the non- erotized touch in an 'art- sport'. *Journal of dance and somatic practices*, 6 (2), 205- 216.
- Engelsrud, G. (2007). Teaching styles in contact improvisation: An explicit discourse with implicit meaning. *Dance research journal*, 39 (2), S.58-73.
- Erazo, N. (1997). *Entwicklung des Selbstempfindens: Verschmelzung, Identität und Wir- Erleben*. Stuttgart: W. Kohlhammer GmbH.
- Felton, L. G. (2008). Structuring Collaborative Improvisation: Reflections from Contact Improvisational Dance, University of California/ Santa Cruz, 1-34.
- Fitzpatrick, M. (2014). The three-ness of three ones. *Journal of dance and somatic practices*, 6 (2), 143-157.
- Foellmer, S. (2009). *Am Rande des Körpers. Inventuren des Unabgeschlossenen im zeitgenössischen Tanz*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Fraleigh, S. H. (1987). *Dance and the lived body: A descriptive aesthetics*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Fraleigh, S. (1991). A vulnerable glance: Seeing dance through phenomenology.

- Dance research journal*, 23 (1), 11-16.
- Froese, T. & Fuchs, T. (2012). The extended body: a case study in the neurophenomenology of social interaction. *Phenom cogn sci*, (11), 205-235.
- Froese, T., Gould, C. & Barrett, A. (2010). Re-viewing from within. A commentary on first- and second- person methods in the science of consciousness. *Constructivist foundations*, 6 (2), 254-269.
- Fuchs, T. & De Jaegher, H. (2009). Enactive intersubjectivity: Participatory sense-making und mutual incorporation. *Phenom cogn sci*, (8), 465-486.
- Fuchs, T. (2000). *Leib, Raum, Person*. Stuttgart: Klett- Cotta.
- Gendlin, E. T. (1969). Focusing. *Psychotherapy: Theory, research and practice*, 6 (1), 4-15.
- Gendlin, E.T. (1999). Implicit entry and focusing. *The humanistic psychologist*, 27 (1), 80-88.
- Gendlin, E.T. (2009). What first and third person processes really are. *Journal of consciousness studies*, 16 (10-12), 332-362.
- Girtler, R. (2001). *Methoden der Feldforschung*. Wien, Köln, Weimar: Böhlau Verlag GmbH. und Co. KG.
- Gugutzer, R. (2004). *Soziologie des Körpers*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Gugutzer, R. (2008). Leibliche Kommunikation im Tanz. In M. Großheim (Hrsg), *Neue Phänomenologie zwischen Praxis und Theorie* (S.316-331). München: Verlag Karl Alber GmbH Freiburg.
- Guski, R. (1989). *Wahrnehmung: eine Einführung in die Psychologie der menschlichen Informationsaufnahme*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Hagendorf, H., Krummenacher, J., Müller, H.-J., Schubert, T. (2011). *Allgemeine Psychologie für Bachelor: Wahrnehmung und Aufmerksamkeit*. Berlin/Heidelberg: Springer- Verlag Berlin Heidelberg.
- Harrop, A. (2014). I can feel this heart breathing through the sole of my foot: Reflections on improvisation from a dancer finding her feet. *Journal of dance and somatic practices*, 6 (2), 129-138.
- Hart, Y. et al. (2014). Individuality and togetherness in joint improvised motion. *Plos one*, 9 (2), 1-8.
- Hendricks, M. (2009). Experiencing level. An instance of developing a variable from a first person process so it can be reliably measured and taught. *Journal of consciousness studies*, 16 (10-12), 129-55.
- Hurlburt, R. & Schwitzgebel, E. (2007). *Describing inner experience? Proponent meets sceptic*. Cambridge: MIT Press.
- Jäger, U. (2004). *Der Körper, der Leib und die Soziologie: Entwurf einer Theorie der Inkorporierung*. Königstein/Taunus: Helmer.
- Kaltenbrunner, T. (1998). *Contact Improvisation: moving-dancing-interaction*. Aachen: Meyer & Meyer Verlag.
- Kattermann, V. (2013). Psychoanalyse. Jenseits der Worte verstanden werden. *Deutsches Ärzteblatt*, 12 (9), 408-409.
- Keller, P. E., Novembre, G. & Hove, M. J. (2014). Rhythm in joint action: psychological and neurophysiological mechanisms for real- time interpersonal coordination. *Philosophical transactions of the Royal Society B*, 369, 2-12.
- Kimmel, M. (2012). Intersubjectivity at close quarters: How dancers of Tango Argentino use imaginary for interaction and improvisation. *Journal of cognitive semiotics*, IV (1), 76-124.
- Kirschner, W. (2000). Aspekte des Leiberlebens in der Kontaktimprovisation. *Zeitschrift für Musik-, Kunst- und Tanztherapie*, 2, 65-79.

- Kite, K. (2013). *Im Gewoge körperlicher Perspektiven –eine Analyse von concepteigenraum- Stunden*. Unveröffentlichte Diplomarbeit. Universität Wien.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lampert, F. (2007). *Tanzimprovisation. Geschichte-Theorie-Verfahren-Vermittlung*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Langer, S. (1953). *Feeling and form*. New-York: Scribner's.
- Legrand, D. (2007). Pre-reflective self-consciousness: On being bodily in the world. *Janus Head*, 9 (2), 493-519.
- Legrand, D., & Ravn, S. (2009). Perceiving subjectivity in bodily movement: The case of dancers. *Phenom cogn sci*, 8, 389-408.
- Legrand, D., Grünbaum, T. & Krueger, J. (2009). Dimensions of bodily subjectivity. *Phenomenology and the cognitive science*, 8 (3), 279-283.
- Little, N. (2014). Restructuring the self- sensing: Attention training in contact improvisation. *Journal of dance and somatic practices*, 6 (2), 247-260.
- Locke, E. A. (2009). It's time we brought introspection out of the closet. *Perspectives on psychological science*, 4 (1), 24-25.
- Lutz, A., Lachaux, J- P., Martinerie, J. & Varela, F. J. (2002). Guiding the study of brain dynamics by using first- person data: Synchrony patterns correlate with ongoing conscious states during a simple visual task. *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America*, 99 (3), 1586-1591.
- Manning, E. (2009). *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. Cambridge (MA):MIT Press.
- Marsh, K. L., Richardson, M. J., Baron, R. M. & Schmidt, R. C. (2006). Contrasting approaches to perceiving and acting with others. *Ecological psychology*, 18 (1), 1-38.
- Marsh, K. L., Richardson, M. J. & Schmidt (2009). Social connection through joint action and interpersonal coordination. *Topics in cognitive science*, 1, 320-339.
- Marsh, K. L., Johnston, L., Richardson, M. J. & Schmidt, R. C. (2009). Toward a radically embodied, embedded social psychology. *European journal of social psychology*, 39, 1217-1225.
- Mauch, C. (2009). Harvest: Eine Geschichte der Contact Improvisation. In: T. Kaltenbrunner (Hrsg.): *Contact Improvisation*. Aachen: Meyer und Meyer, 31-45.
- Mathison, J. & Tosey, P. (2009). Exploring moments of knowing: neuro-linguistic programming and enquiry into inner landscapes. *Journal of consciousness studies*, 16 (10- 12), 189-216.
- Maurel, M. (2009).The explicitation interview: Examples and applications. *Journal of consciousness studies*, 16 (10-12), 58-89.
- Mazzaglia, R. (2013). Words as a living source of documentation. An introduction to Steve Paxton's account on contact improvisation. *Danza e ricerca*, 4, 251-280.
- McKenzie, V. (2014). Underscore alchemy: Extending the underscore for creative artists. *Journal of dance and somatic practices*, 6 (2), 159-173.
- Menapace, N. & Stern, M. (1998). Contact improvisation. *The psychotherapy patient*, 10 (3-4), 41-46.
- Menche, N. (2007) (Hrsg.). *Biologie Anatomie Physiologie. Kompaktes Lehrbuch für Pflegeberufe*. München: Urban & Fischer.
- Merleau -Ponty, M. (1966). *Phänomenologie der Wahrnehmung*. München: De Gruyter.
- Myers, D. G. (Hg) (2005). *Psychologie*. Heidelberg: Springer Medizin Verlag.

- Niedenthal, P. M., Barsalou, L.W., Winkielman, P., Krauth-Gruber, S., & Ric, F. (2005). Embodiment in attitudes, social perception, and emotion. *Personality and social psychology review*, 9, 184–211.
- Novack, C. J. (1988). Contact improvisation: A photo essay and summary movement analysis. *The drama review*, 32 (4), 120-134.
- Novack, C. J. (1990). *Sharing the dance: contact improvisation and American culture*. Madison (Wisconsin): University of Wisconsin Press.
- Noy, L., Levit- Binun, N. & Golland, Y. (2015). Being in the zone: physiological markers of togetherness in joint improvisation. *Frontiers in human neurosciences*, 9 (187), 1-14.
- Pallant, C. (2014). Beyond skin boundaries in contact improvisation and poetry. *Journal of dance and somatic practices*, 6 (2), 139-142.
- Parviainen, J. (1998). *Bodies moving and moved: A phenomenological analysis of the dancing subject and the cognitive and ethical values of dance art*. Tampere (Finland): Tampere University Press.
- Paxton, S. (1975). Contact improvisation. *The drama review (Postmodern dance issue)*, 19 (1), 40-42.
- Paxton, S. (1981). Round up. *Contact quarterly*, 7 (2), 46.
- Paxton, S. (2003). Drafting interior techniques. In A. C. Albright & D. Gere (Hrsg.), *Taken by surprise: A dance improvisation reader* (S.174-183).
- Pethybridge, R. (2014). Relative proximity: Reaching towards an ethics of touch in cross-generational dance practice. *Journal of dance and somatic practices*, 6 (2), 175-187.
- Petitmengin, C. (2006). Describing one`s subjective experience in the second person: An interview method for the science of consciousness. *Phenom cogn sci*, 5, 229-269.
- Petitmengin, C. (2007). Towards the source of thoughts. The gestural and transmodal dimension of lived experiences. *Journal of consciousness studies*, 14 (3), 54-82.
- Petitmengin, C. (Hrsg.) (2009). *Ten years of viewing from within: The legacy of Francisco Varela*. Exeter: Imprint Academic.
- Petitmengin, C. (2011). Describing the experience of describing? The blindspot of introspection. *Journal of consciousness studies*, 18 (1), 44–62.
- Petitmengin, C. & Bitbol, M. (2009). The validity of first-person descriptions as authenticity and coherence. *Journal of consciousness studies*, 16 (10-12), 363-404.
- Petitmengin-Peugeot, C. (1999). The intuitive experience. In F. J. Varela & J. Shear (Hrsg.), *The view from within. First- person approaches to the study of consciousness* (S. 43-77). London: Imprint Academic.
- Przyborski, A., & Wohlrab -Sahr, M. (2010). *Qualitative Sozialforschung. Ein Arbeitsbuch*. München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag GmbH.
- Ravasmami, A. & Deslauriers, D. (2014). Dancer – dance – spirituality: A phenomenological exploration of Bharatha Natyam and contact improvisation. *Dance, movement & spiritualities*, 1 (1), 105-122.
- Ravn, S. (2010). Sensing weight in movement. *Journal of dance and somatic practices*, 2 (1), 21- 34.
- Ravn, S., & Hansen, H. P. (2012). How to explore dancers` sense experiences? A study of how multi-sited fieldwork and phenomenology can be combined *Qualitative research in sport, exercise and health*, 10, 1-18.
- Sarco-Thomas, M. (2014). touch + talk: Ecologies in questioning in contact and improvisation. *Journal of dance and somatic practices*, 6 (2), 189-204.

- Schmid, J. L. (2011). Kontakt-Improvisation als Lebenskunst. Mehr Lebensqualität durch Flow-Erleben und Achtsamkeit. Unveröffentlichte Dissertation. Philipps-Universität Marburg.
- Schmidt, T. & Schütte, W. (2011). *Folker Transkriptionshandbuch*. Mannheim: Institut für deutsche Sprache.
- Schmitz, H. (1980). *Neue Phänomenologie*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.
- Schmitz, H. (2011). *Der Leib*. Berlin: De Gruyter.
- Selting, M. et al. (2009). Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2): *Gesprächsforschung. Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion*, 10, 353-402.
- Sheets-Johnstone, M. (1966). *The Phenomenology of Dance*. New York: Books for Libraries.
- Sheets-Johnstone, M. (1999). *The Primacy of Movement*. Amsterdam: John Benjamins.
- Slunecko, T. (2002). *Von der Konstruktion zur dynamischen Konstitution*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG.
- Slunecko, T. (2009). Balancieren – eine Einladung zur Übergegensätzlichkeit. In R. Schönhammer (Hrsg.), *Körper, Dinge und Bewegung. Der Gleichgewichtssinn in materialer Kultur und Ästhetik*. (S. 143-154). Wien: facultas.wuv.
- Slunecko, T. (2012). Zur Kritik der Zuschauerontologie der Psychoanalyse – vorbereitende Arbeiten. In G. Gödde & M. Buchholz (Hrsg.), *Der Besen, mit dem die Hexe fliegt: Wissenschaft und Therapeutik des Unbewussten* (S.563-582). Gießen: Psychosozial Verlag.
- Smith, S. (2014). A pedagogy of vital contact. *Journal of dance and somatic practices*, 6 (2), 232-246.
- Stern, D. (2005). *Der Gegenwartsmoment Veränderungsprozesse in Psychoanalyse, Psychotherapie und Alltag*. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel Verlag GmbH.
- Stern, D. (2009). Pre-reflexive experience and its passage to reflexive experience. A developmental view. *Journal of consciousness studies*, 16 (10-12), 307-331.
- Stern, D. (2010). *Die Lebenserfahrung des Säuglings*. Stuttgart: Klett- Cotta Verlag GmbH.
- Stern, D. (2011). *Formen der Vitalität. Die Erforschung dynamischen Erlebens in Psychotherapie, Entwicklungspsychologie und den Künsten*. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel Verlag GmbH.
- Trautmann -Voigt, S. & Voigt, B. (2012). *Grammatik der Körpersprache. Ein integratives Lehr- und Arbeitsbuch zum Embodiment*. Stuttgart: Schattauer GmbH.
- Turner, R. (2010). Steve Paxton's ‚interior techniques‘: Contact improvisation and political power. *The drama review*, 54 (3), 123-135.
- Urmston, E., Hewison, J. (2014). Risk and flow in contact improvisation: Pleasure, play and presence. *Journal of dance and somatic practices*, 6 (2), 219-232.
- Varela, F. J. & Shear, J. (Hrsg.) (1999). *The view from within: First-person approaches to the study of consciousness*. Exeter: Imprint Academic.
- Vermersch, P. (1999). Introspection as practice. *Journal of consciousness studies*, 6 (2-3), 17-42.
- Vermersch, P. (2009). Describing the practice of introspection. *Journal of consciousness studies*, 16 (10-12), 20-57.
- Villa, P. I. (2001). *Sexy bodies: Eine soziologische Reise durch den Geschlechtskörper*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften.
- Waldenfels, B. (2000). *Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

- Walter, A. (1992). *Entwicklungs- und wahrnehmungstheoretische Grundlagen der Kontaktimprovisation*. Unveröffentlichte Diplomarbeit. Universität Hamburg.
- Williams, D. (1996). Working (in) the in-between: Contact improvisation as an ethical practice. *Writings on dance*, 15, 22-37.
- Wiltschko, J. (1999). Focusing und Focusing-Therapie: eine Begriffserklärung. In E.T. Gendlin & J. Wiltschko (Hrsg), *Focusing in der Praxis* (S.1-4). Stuttgart: Klett- Cotta.
- Wiltschko, J. (Hrsg.) (2008). *Focusing und Philosophie. Eugene T. Gendlin über die Praxis körperbezogenen Philosophierens*. Wien: Facultas Verlags- und Buchhandels AG.

Internetquellen

- Gendlin, E. T. *Über den Körper*. http://www.focusing.org/three_assertions_de.html, Download am 09.07.2014.
- Homepage der Wiener Kontakt Improvisation Fangemeinde: <http://ci.nspire.net/>, Download am 09.04.2013.
- Homepage des Journals *Contact Quaterly*: <http://www.contactquarterly.com>, Download am 28.08.2015.
- Kimmel, M. *Kultur, Körper, Sinne: Embodiment als kognitives Paradigma*. http://www.academia.edu/1607111/Kultur_Korper_Sinne_Embodiment_als_kognitives_Paradigma, Download am 27.11.2012.
- Lepkoff, D. (2011). Contact improvisation: A question. *Contact quaterly*, 36 (1); <http://www.contactquarterly.com/cq/unbound/view/contact-improvisation-a-question#>, Download am 27.08.2015.
- Little, N. (2008). *Dancing out of bounds*. <http://nitalittle.com/writings/dancin-out-of-bounds-2008/>, Download am 04.11.2014.
- Offizielle 'focusing' homepage: http://www.focusing.org/three_assertions_de.html Download am 07.07.2014.
- Offizielle 'focusing' homepage: <http://www.focusing.org/german.html#Focusing-Manual>, Download am 04.08.2015.
- Round Robin Project: <http://roundrobinproject.weebly.com/>, Download am 28.08.2015.
- <http://jointforcesdance.com/>, Download am 19.10.2012.
- <https://www.youtube.com/watch?v=9FeSDsmIeHA>, Download am 08.08.2015.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Gestik#Typologie>, Download am 02.03.2015.
- <http://de.wikipedia.org/wiki/Synchronie>, Download am 06.05.2015.

Sonstige Quellen

- Kimmel, M. (2014). *Empirische „thin slices“ Methoden für die Untersuchung von dynamischen Körperstrukturen, Spüren und Handeln. Illustriert am Beispiel komplexer Interaktionstechniken*. Unveröffentlichter Vortrag im Rahmen der Tage der Kultur- und Sozialanthropologie zum Thema ‚Theorie aus dem Körper: Techniques du corps, somatische Praxis und implizites Wissen‘.

Abstract (deutsch)

Jegliche non-verbale Interaktion ist von einer Vielzahl hochkomplexer, impliziter und prozeduraler Vorgänge und Erfahrungsdimensionen begleitet- sei es ein flüchtiger Händedruck oder eine Situation im Kontakt Improvisationstanz. Der Großteil situativ gebundenen und körperlich verankerten Wissens um eine gelebte Erfahrung bleibt jedoch unbewusst und dementsprechend schwer explizierbar. In vorliegender Arbeit wird theoretisch und empirisch-praktisch erprobt, inwiefern die gelebte Erfahrung von Kontakt Improvisationstänzer*innen ein ‚erforschbarer‘ Forschungsgegenstand ist. Zur Untersuchung zeitlich kurzer, aber dichter Interaktionssituationen wird in Anlehnung an Daniel Stern, Eugene T. Gendlin, Claire Petitmengin und (neuro)phänomenologische Weggefährt*innen das methodische Instrument des ‚mikroanalytischen Explikationsinterviews‘ (MEI) eingeführt und mit unstrukturierten teilnehmenden Beobachtungen, sowie der verkörperten Erfahrung der Autorin und Tänzerin angereichert. Es zeigt sich, dass die gelebte Erfahrung der Kontakt Improvisationstänzer*innen zwischen drei Phasen und entsprechenden (Selbst)Empfindungen oszilliert: ‚Sich-Einlassen‘, ‚Sich-Verbinden‘ und ‚Miteinander-Verschmelzen‘. Die Tänzer*innen erleben sich selbst in Bezug zum/zur tanzenden Anderen als Mehr- und Einheit zugleich mit durchlässigen, sich ausdehnenden Körper- und Identitätsgrenzen. Sie ko-kreieren über wechselseitige Rückkopplungs- und Synchronisationsdynamiken einen mehrdeutigen Erfahrungsraum, der die abendländisch binäre Weltordnung unterläuft und an initiale, der Sprache ontogenetisch vorgängige Seinszustände anklingt.

Abstract (englisch)

Every kind of non-verbal interaction is accompanied by a multitude of highly intricate, implicit and procedural processes and dimensions of experience – whether a fugitive handshake or contact improvisation setting. Yet the majority of situatively and bodily anchored knowledge of our lived experience remains unconscious and difficult to verbalize. The thesis at hand questions to what extent the lived experience of contact improvisation dancers is a provable object of research. According to Daniel Stern, Eugene T. Gendlin, Claire Petitmengin and (neuro-)phenomenological companions the methodical tool of ‘microanalytic explicitation interviews’ (MEI) is introduced and enriched by unstructured participation observations as well as the embodied experience of the researcher and dancer herself in order to investigate dense, short time interaction sequences. The lived experience of contact improvisation dancers appear to oscillate between three phases and correlated sense of self: ‘phase of engaging’, ‘phase of connection’ and ‘phase of merging’. It ranges between plurality and unity with extending and permeable body and identity boundaries. The dancers co-create an ambiguous space of experience through mutual dynamics of back coupling and synchronization that challenges the occidental binary world order is evocative of initial states of being that are ontogenetically prior to language.

Sechs Schritte des ‚focusing‘

Veröffentlicher Auszug aus Eugene T. Gendlins 1981 erstmals publizierten ‚focusing Manual‘.¹⁰⁸

Betrachten Sie dieses Kapitel lediglich als Einführung. Später werden wir diese Grundkenntnisse erweitern, vertiefen und aus anderen Blickwinkeln betrachten. Schließlich – vielleicht nicht beim ersten Versuch, aber am Ende – werden Sie die bereichernde neue Erfahrung einer inneren Bewegung erleben können. Zu Beginn gebe ich Ihnen die Anleitung zum ‚focusing‘ in kurzer Form, im nächsten Kapitel beschreibe ich die sechs Schritte ausführlicher, erkläre und vertiefe sie.

Einen Raum schaffen

Erst bitte ich Sie, einmal ganz ruhig zu sein. Entspannen Sie sich einen Moment. Nun achten Sie auf Ihr Inneres, auf Ihren Körper, vielleicht auf Ihren Magen oder Ihre Brust. Achten Sie darauf, was dort vor sich geht, wenn Sie fragen: "Wie steht es mit meinem Leben? Was ist im Moment für mich das Wichtigste?" Horchen Sie auf Ihren Körper und lassen Sie die Antworten langsam von dort kommen. Wenn etwas auftaucht, dringen Sie nicht hinein. Treten Sie einen Schritt zurück, sagen Sie: "Ja, das ist da. Ich kann es hier fühlen." Lassen Sie einen kleinen Raum offen zwischen ihm und Ihnen. Dann fragen Sie, was Sie sonst noch fühlen. Warten Sie erneut auf die Antwort. Normalerweise sind es mehrere Dinge.

Felt Sense

Wählen Sie eines unter den soeben aufgetauchten Problemen aus. Dringen Sie aber nicht hinein. Treten Sie einen Schritt zurück. Natürlich hat das Problem, mit dem Sie sich beschäftigen, viele Aspekte – zu viele, um an jeden davon einzeln zu denken. Sie können aber alle diese Aspekte gleichzeitig fühlen. Achten Sie auf die Stelle, an der Sie gewöhnlich Gefühle empfinden und sehen Sie, welches Gefühl das Problem in

¹⁰⁸ Entnommen der offiziellen Focusing-Homepage: <http://www.focusing.org/german.html#Focusing-Manual>, Download am 04.08.2015.

seiner Gesamtheit in Ihnen auslöst. Lassen Sie dieses komplexe Gefühl auf sich wirken.

Finden eines ‚Griffs‘

Welcher Art ist dieser unklare "felt sense?" Lassen Sie ein Wort, einen Satz, ein Bild aus dem "felt sense" entstehen. Es kann ein Eigenschaftswort sein wie "eng, schmutzig, angsteinflößend, blockiert, schwer, nervös," ein Satz oder ein Bild. Bleiben Sie in Berührung mit dem "felt sense", bis Worte oder Bilder kommen, die genau dazu passen.

Vergleich

Gehen Sie hin und her zwischen dem felt sense und dem Wort (oder Satz oder Bild). Prüfen Sie, wie gut beide zusammenpassen. Achten Sie darauf, ob ein kleines körperliches Signal Ihnen bestätigt, daß Sie das richtige Wort gefunden haben. Um das herauszufinden, müssen Sie sich sowohl den "felt sense" als auch das Wort vergegenwärtigen. Wenn sich der "felt sense" verändert, muß sich auch das Wort oder das Bild verändern, bis es genau die Eigenschaft des "felt sense" trifft.

Fragen

Nun fragen Sie: "Woran liegt es, daß dieses Problem in mir dieses bestimmte Gefühl hervorruft?" (das Sie soeben benannt oder mit einem Bild umschrieben haben). Achten Sie dabei darauf, daß Sie den "felt sense" wieder spüren, frisch und lebendig (und nicht nur in der Erinnerung). Wenn er da ist, berühren Sie ihn, fühlen Sie ihn, fragen Sie: "Was ist in diesem Gefühl?" Sollten Sie darauf eine schnelle Antwort erhalten, ohne daß ein "shift" im "felt sense" eintritt, lassen Sie diese Antwort an sich vorübergehen. Wenden Sie Ihre Aufmerksamkeit wieder Ihrem Körper zu und suchen Sie den "felt sense" erneut. Dann fragen Sie wieder. Bleiben Sie in Kontakt mit dem "felt sense", bis die Antwort mit einem "shift", einer körperlichen Erleichterung und Entspannung, eintritt.

Aufnahme

Empfangen Sie alles, was mit einem "shift" kommt, in einer entgegenkommenden Haltung. Lassen Sie es eine Weile auf sich wirken, selbst dann, wenn es nur eine leichte Entspannung war. Was auch immer kommt, es handelt sich nur um einen einzelnen "shift" unter mehreren, die noch eintreffen werden. Nach einer kleinen Weile werden Sie weiterfahren wollen, doch vorerst halten Sie einen Moment ein.

Wenn Sie beim Lesen dieser Instruktionen irgendwo eine kleine Weile damit verbracht haben, auf ein unklares, umfassendes körperliches Empfinden eines Problems zu horchen, dann war das Focusing. Es spielt dabei keine Rolle, ob ein "body shift" eintrat oder nicht. Er kommt ohne unser Zutun. Wir haben keine Kontrolle darüber.

Semi-strukturierter Interviewleitfaden (deutsch)

Deskriptive Daten

Wann:

Wo:

Name:

Alter:

Nationalität:

Profession:

Wie lange unterrichtest du schon CI?

Wie viele Stunden tanzt du durchschnittlich in der Woche/ im Monat?

Wie oft nimmst du durchschnittlich an Jams/ Festivals teil?

Ins Interview einsteigen

Danke, dass du dir die Zeit für dieses Interview genommen hast. Thema meines Forschungsprojektes ist die non-verbale, intuitive Erfahrung in der Kontakt Improvisation. Für mich ist es nicht relevant, was du über ‚CI-Techniken‘ und physische Bewegungsprinzipien weißt oder welches professionelles Hintergrundwissen du besitzt. Ich bin schlicht und einfach daran interessiert, wie du eine bestimmte Situation zu einer bestimmten Zeit und an einem bestimmten Ort erlebst. Und ich möchte dich darin unterstützen, diese vergangene Erfahrung einer Situation im CI Tanz wachzurufen. Es gibt keine falschen und keine richtigen Antworten auf meine Fragen. Das Interview wird zwischen 30 und 40 Minuten dauern und eine spezifische, kurze Situation fokussieren. Ich möchte dich darum bitten, in der Gegenwart zu sprechen und deine Augen dabei zu schließen um dich möglichst gut und ‚lebendig‘ in die vergangene Situation hineinzusetzen. Ich möchte auch noch darauf hinweisen, dass ich deine Aussagen öfters wiederholen werde um sicher zu gehen, dass ich alles richtig verstanden habe. Weise mich bitte darauf hin, wenn ich etwas falsch verstanden habe. Hast du soweit noch Fragen?

Ich möchte dich einladen alles loszulassen. Nimm dir Zeit, schließe deine Augen und versuche dich an ... zu erinnern.

- Was hörst/riechst/siehst/schmeckst/fühlst etc. du?
- Sagst du etwas in einer inneren Stimme zu dir?
- Was fühlst du in der Situation?
- Was fühlst du innen?
- Was fühlst du außen?
- Kannst du deine Körperteile unabhängig voneinander beschreiben?

Die diachrone Dimension der gelebten Erfahrung fokussieren

- Kannst du das Ereignis in einzelne Phasen fragmentieren?
- Wie beginnst du ...?
- Was passiert zuerst?
- Was nimmst du dann wahr?
- Was passiert danach?
- Wie endet ... ?
- Wie weißt du, dass du ... tust?
- Wie weißt du, dass ein bestimmter Zustand erreicht ist?

Die synchrone Dimension der gelebten Erfahrung fokussieren

Allgemeine Wahrnehmungen und Spürempfindungen

- Was spürst du?
- Wie fühlt sich ... an?
- Welche Signale nimmst du wahr?
- Kannst du die Intensität/ Ausdehnung der Wahrnehmung beschreiben?
- Wie nimmst du deinen körperlichen Zustand wahr/ wie nimmst du den Zustand deines/ deiner Partner*in wahr?
- Wie glaubst du, dass dein/ deine Tanzpartner*in dich wahrnimmt? Wie weisst du das?

Innere Bilder/ Visuelle Dimension

- Ist dein inneres Bild stabil oder flüchtig?
- Bezieht es sich auf eine bestimmte Erinnerung?
- Ist es mit Geräuschen/ Gerüchen/ physischen Zuständen etc. verbunden?
- Wie groß ist das Bild?
- Wo siehst du es? Ist es im Vordergrund/ Hintergrund?
- Bewegt es sich?
- Bist du Teil davon? Beobachtest du es?
- Hat es Farben? Ist es schwarz- weiss?
- Ist es detailliert?

usw.

Auditive Dimension

- Was ist das Volumen/ die Distanz/ die Richtung von ...?
- Ist der Ton/ Sprache/ Geräusch/ etc. konstant/ flüchtig etc.?
- Spricht deine eigene Stimme?
- In welcher Tonhöhe/ Sprechgeschwindigkeit etc. ist die Stimme zu hören?
- Kannst du die Intensität/ Ausdehnung etc. beschreiben?

usw. (taktile, kinästhetische dimension, ...)

Wenn du nicht weisst ...

- Wie weisst du, dass du es nicht weisst?
- Wie bemerkst du/ nimmst du wahr, dass du es nicht weisst?
- Was tust du, wenn du nichts tust?
- Wie würdest du es jemanden erklären, der nicht weiss, was Kontakt Improvisation ist?
- Kannst du ein Bild finden, (das alles zusammenfasst)?

Vertiefen...

- Was genau passiert, wenn ... ?
- Wie genau machst du/ spürst du/ nimmst du wahr ... ?

- Wie genau beginnst du/ machst du weiter/ endest du ... ?
- Wie weisst du, dass du ... machst?

Semi- strukturierter Interviewleitfaden (englisch)

Descriptive data

When:

Where:

Name:

Age:

Nationality:

Profession:

How long have you been teaching CI?

How many hours do you dance per week/ month in average?

How often do you participate in festivals/ jams in average?

Entering the interview

Thank you very much for taking your time for this interview. The topic of my research project is the non- verbal, intuitive experience in Contact Improvisation. For me it`s not important what you know about techniques or physical principles in CI or what kind of professional knowledge you have. I`m simply interested in how you experience a certain situation to a certain time at a certain place. And I want to support you wakening up this past experience of a CI interaction scene. There`s no wrong or right. The interview will take about 30-40 minutes and we will focus on a short dancing scene. I want to ask you for trying to talk in the present tense and to close your eyes, because this is a method to recall your past lived experience as lively as possible. I will also repeat your statements to make sure I understood everything correctly. Please tell me, if I understood anything wrong or forget anything. Do you have any questions so far?

I want to invite you to let everything go. Take your time. Close your eyes and try to remember

- What do you hear/ see/ smell/ taste?
- Do you say anything to yourself with a “inner voice”?

- What do you feel in the situation?
- What do you feel inside?
- What do you feel outside?
- Can you describe your body parts separately?

Focusing the diachronic dimension of the experience

- Can you fragment the event in single phases?
- How do you start ... ?
- What happens first ... ?
- What do you perceive then .. ?
- What happens afterwards ... ?
- How does ... stop?
- How do you know, that you do ... ?
- How do you know that a special state is achieved?

Focusing the synchronic dimension of the experience

General perceptions/ sensations

- What do you sense?
- How does it feel?
- Which signals do you perceive?
- Can you describe the intensity/expansion of the sensation?
- How do you sense the bodily state of yourself/ your partner?
- What do you think the other person is sensing of you? How do you know it?

Inner images/ visual dimension

- Is your inner image stable or fleeting?
- Does it refer to a special memory?
- Is it connected to sounds, smell, physical states?
- How big is the image?
- Where do you see it?

- How far is it?
- Is it moving?
- Are you part of it? Are you observing it?
- Does it have colors? Is it in black or white?
- Is it detailed?

Auditive dimension

- What`s the volume/ distance/ direction ... ?
- Is it constant?
- Is it your own voice?
- Can you describe the intensity/ extension/ etc,?

And so on (tactile, kinesthetic dimension, ...)

When you don`t know...

- How do you know, that you don`t know it?
- How do you realize, that you don`t know?
- When you do nothing, what do you do?
- What do you know?
- How do you explain it to anyone, who doesn`t know what`s CI?
- Do you find a image, (that summarizes everything)?

Deepening...

- What exactly do you do/ feel ...?
- How exactly ... ?
- How do you start ... ?
- How do you know, that you do ... ?
- What exactly happens when... ?

Transkriptionsregeln

Nachfolgende Zusammenstellung der wichtigsten GAT 2 Transkriptionskonventionen ist dem Artikel ‚Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2)‘ (Selting u.a., 2009) sowie dem ‚Folker Transkriptionshandbuch‘ (Schmidt & Schütte, 2011) entnommen.

Minimaltranskript

Sequenzielle Struktur/Verlaufsstruktur

[] Überlappungen und Simultansprechen

Ein- und Ausatmen

°h / h° Ein- bzw. Ausatmen von ca. 0.2-0.5 Sek. Dauer

°hh / hh° Ein- bzw. Ausatmen von ca. 0.5-0.8 Sek. Dauer

°hhh / hhh° Ein- bzw. Ausatmen von ca. 0.8-1.0 Sek. Dauer

Pausen

(.) Mikropause, geschätzt, bis ca. 0.2 Sek. Dauer

(-) kurze geschätzte Pause von ca. 0.2-0.5 Sek. Dauer

(--) mittlere geschätzte Pause v. ca. 0.5-0.8 Sek. Dauer

(---) längere geschätzte Pause von ca. 0.8-1.0 Sek. Dauer

(0.5) gemessene Pausen von ca. 0.5 bzw. 2.0 Sek. Dauer

(2.0) (Angabe mit einer Stelle hinter dem Punkt)

Sonstige segmentale Konventionen

und_äh Verschleifungen innerhalb von Einheiten

äh öh äm Verzögerungssignale, sog. "gefüllte Pausen"

Lachen und Weinen

haha hehe hihi silbisches Lachen

((lacht))((weint)) Beschreibung des Lachens

<<lachend>> Lachpartikeln in der Rede, mit Reichweite

<<:->> soo> "smile voice"

Rezeptionssignale

hm ja nein nee	einsilbige Signale
hm_hm ja_a	zweisilbige Signale
nei_ein nee_e	
?hm?hm,	mit Glottalverschlüssen, meistens verneinend

Sonstige Konventionen

((hustet))	para- und außersprachliche Handlungen und Ereignisse
<<hustend>>	sprachbegleitende para- und außersprachliche Handlungen und Ereignisse mit Reichweite
()	unverständliche Passage ohne weitere Angaben
(xxx), (xxx xxx)	ein bzw. zwei unverständliche Silben
(solche)	vermuteter Wortlaut
(also/alo)	mögliche Alternativen
(solche/welche)	
((...))	Auslassung im Transkript
→	Verweis auf im Text behandelte Transkriptzeile

Basistranskript

Sequenzielle Struktur/Verlaufsstruktur

=	schneller, unmittelbarer Anschluss neuer Sprecherbeiträge oder Segmente
---	---

Sonstige segmentale Konventionen

:	Dehnung, Längung, um ca. 0.2-0.5 Sek.
::	Dehnung, Längung, um ca. 0.5-0.8 Sek.
:::	Dehnung, Längung, um ca. 0.8-1.0 Sek.
?	Abbruch durch Glottalverschluss

Akzentuierung

akZENT	Fokusakzent
ak!ZENT!	extra starker Akzent

Tonhöhenbewegung am Ende von Intonationsphrasen

?	hoch steigend
,	mittel steigend
-	gleichbleibend
;	mittel fallend
.	tief fallend

Sonstige Konvention

<<erstaunt>> interpretierende Kommentare mit Reichweite

Feintranskript

Akzentuierung

akZENT	Fokusakzent
akzEnt	Nebenakzent
ak!ZENT!	extra starker Akzent

Auffällige Tonhöhen sprünge

↑	kleinere Tonhöhen sprünge nach oben
↓	kleinere Tonhöhen sprünge nach unten
↑↑	größere Tonhöhen sprünge nach oben
↓↓	größere Tonhöhen sprünge nach unten

Verändertes Tonhöhenregister

<<t>>	tiefes Tonhöhenregister
<<h>>	hohes Tonhöhenregister

Intralinare Notation von Akzenttonhöhenbewegungen

`SO	fallend
´SO	steigend
¯SO	gleichbleibend
^SO	steigend-fallend
↑`	kleiner Tonhöhen sprung hoch zum Gipfel der Akzentsilbe

- ↓´ kleiner Tonhöhen sprung herunter zum Tal der Akzentsilbe
- ↑¯SO bzw. ↓¯SO Tonhöhen sprünge zu auffallend höheren bzw. tieferen gleichbleibenden Akzenten
- ↑↑`SO bzw. ↓↓´SO auffallend hohe bzw. tiefe Tonhöhen sprünge zum Gipfel bzw. Tal der Akzentsilbe

Lautstärke- und Sprechgeschwindigkeitsveränderungen, mit Extension

- <<f> > forte, laut
- <<ff> > fortissimo, sehr laut
- <<p> > piano, leise
- <<pp> > pianissimo, sehr leise
- <<all> > allegro, schnell
- <<len> > lento, langsam
- <<cresc> > crescendo, lauter werdend
- <<dim> > diminuendo, leiser werdend
- <<acc> > accelerando, schneller werdend
- <<rall> > rallentando, langsamer werdend

Veränderung der Stimmqualität und Artikulationsweise

- <<creaky> > glottalisiert, "Knarrstimme"
- <<flüsternd> > Beispiel für Veränderung der Stimmqualität, wie angegeben

Ausgewählter Interviewausschnitt Ew

Nachfolgende Interviewausschnitte beziehen sich ausschließlich auf Beschreibungen der ausgewählten Fokusszenen, kurze aber dichte Interaktionssequenzen im Kontakt Improvisationstanz. Interviewausschnitte, die zur formalen Darstellung des Erhebungsverfahrens herangezogen wurden, finden sich nur teilweise in nachfolgenden Transkriptauszügen.

Basistranskript Ew

Fokusszene: Augenkontakt

Segmente: 0193 bis 0369

- 0193 Ew [in dem moment wo wir uns zum ERSTEN mal in die augen schauen
0194 S [du nochmal
0195 Ew [oder?]
0196 S [genau]
0197 du hast ganz am anfang hast du erzählt dass du (.)
0198 eben nach einem (.) MANNlichen partner gesucht hast (türe knattert),
0199 u:nd ähm-
0200 dass du ihn (-) ihn geSEHEN hast,
0201 dass ihr euch vorher NICHT gekannt habt,
0202 (lautes nicht defnierbares geräusch) und das da:nn ziemlich schnell
eine (--) eine VerTRAUtheit da war-
0203 und wie (.) WO hast du das gespürt?
0204 [diese Vertrautheit]
0205 Ew [die vertrautheit?]
0206 (4.9)
0207 Ew diesen WARMEN blick (leuchten) gespürt-
0208 ich hab das gefühl er ist zwar über die AUGEN-

- 0209 =einerseits über die AUGEN hineingegangen und dann wie so (-)
- 0210 wie so eine so bissi DICKflüssigere konsistenz <<stockend> so abge (-) so abgeronnen>;
- 0211 <<stockend>oder oder oder>> in mich HINEINgeronnen und so (.) wie in den boden gesickert.
- 0212 (---) oder durch meinen körper (.) gesickert (.) durch jede ZELLE; (türe knattert)
- 0213 S (--) war es ein SCHNELLES oder ein langsames sickern?
- 0214 (2.0)
- 0215 Ew es war !SCHON! <<stockend> kon es war schon kontinuierlich> SCHNELler es war schon so: -
- 0216 es war eine ZÄHE masse =aber (.) es ging schon so:: (1,5) in 30 cm (.) ähm abschnitt-
- 0217 so eins (klatscht rhythmisch in die hände) zwei (klatscht rhythmisch in die hände) =also schon relativ flott;
- 0218 S hm_hm,
- 0219 Ew genau;
- 0220 S und du hast (.) mit deinen HÄNDen auf der augenhöhe angefangen?
- 0221 Ew hm_hm das
- 0222 [das das war die EINE]
- 0223 S [hast dort ANgefangen?]
- 0224 Ew [ebene;]
- 0225 S [hm_hm]
- 0226 Ew wo: einfach dieser WARME blick sozusagen (---)
- 0227 den ich (türe quietscht) visuell einfach wahrgenommen hab und der dann wie ABgesackt ist;
- 0228 [ab]
- 0229 S [hm]
- 0230 Ew gesickert ist =das war das eine,
- 0231 (---) und das ANdere war: (---)
- 0232 <<stockend>das es gefüh (.) das es eins so eins gefühl da ist> wie

wenn !DA! einfach bei uns beiden so alles OFFEN ist;

0233 DA: (zeigt mit händen auf brustbeinbereich) so wie (seufzer) (--) ein starkes BAND oder eine starke Verbindung einfach entstanden ist.

0234 <<stockend> im im selben moment> wo DAS passiert ist (-)

0235 S kannst du das (.) !DA! genauer beschreiben

0236 wo ist das (.) das (.) !DA!?

0237 Ew so auf der HERZebene;

0238 S auf der herzebene,

0239 Ew hm-hm das ist was auf (.) da hat sich was geÖFFNET;

0240 S (---) <<stockend> hast du irgendein ein BILD dazu> oder ein inneres bild eine eine innere STIMME: vielleicht dazu?

0241 (2.0)

0242 Ew wie wie wenn die SONNE aufgeht,

0243 (-) auf BEIDEN seiten gleichzeitig;

0244 S hm_hm

0245 Ew und diese SONNENstrahlen quasi sich (.) begegnen

0246 S wie::?

0247 wie merkst du das es: (.) bei dem deinem PARTNER in dem fall.

0248 das es (-) bei ihm eine ähnliche wahrnehmung ist (leise),

0249 (2.0)

0250 Ew das WEISS ich ja nicht (leise).

0251 Ä:hm

0252 das WEISS ich ja nicht.

0253 S das WEISST du nicht?

0254 Ew hm_hm (schüttelt kopf)

0255 S wie weißt du das du es nicht weißt?

0256 (6.3)

0257 Ew °h also HIER weiß ich es NICHT;

0258 S HIER ist?

0259 Ew äh im (.) also vom verstand her (-) vom analytischen verstand her (weil) KANN ich es nicht wissen;

0260 S hm_hm

0261 Ew weil ich quasi nicht mit ihm verBAL gesprochen hab,
0262 und so auf einer intuiti(.)TIONSebene weiß ichs (-) -
0263 weil wir im AUGENkontakt (-) bleiben;
0264 (-) und weil (.) keiner wegschaut =also wir BLEIBEN im kontakt.
0265 und daher weiß ich (--) es ist alles OKAY beziehungsweise;
0266 ä:hm die verbindung hat stattgefunden -
0267 (lacht laut)

0268 S <<lachend> die verbindung> (.) die jetzt (.) mit deinen fingern (sagen/zeigen) kannst DIREKTE ver
0269 [bindung,]

0270 Ew [hm_hm hm_hm]

0271 S und du sagst (.) du !WEISST! das die verbindung (.) durch den;
0272 du hast gesagt =dass durch de:n AUGENkontakt?

0273 Ew das war das eine (.) genau: .

0274 S durch den AUGENkontakt weißt du dass die verbindung auf BEIDEN seiten da ist ((tür geht auf)),
0275 Ew so wie eine RUCKversicherung.
0276 wenn ich (--) <<stotternd> in dem fall in dieser situation> .
0277 weil wir sonst keinen körperlichen kontakt hatten.

0278 S (klirren) hm_hm

0279 Ew das war wie die rückversicherung es ist ALles okay (-) so;

0280 S hm_hm,

0281 E weil sich die blicke (-) hehe ja (--) TREFFen und beieinander BLEIBen.
0282 S (--) hm_hm

0283 Ew so (hab ichs) (.) ja (leiser werdend).

0284 (1.6)

0285 S gibts noch etwas anderes das dir diese (-) diese RÜCK(.)versicherung gegeben hat?

0286 =das ihr (-) !IM! kontakt miteinander seid,

0287 Ew ja die OFFENE haltung zueinander;

0288 S die offene haltung?

0289 Ew woran hab ich die ge

0290 [MERKT?]

0291 S [wie]

0292 (.) wie MERKST du die offene haltung?

0293 (4.8)

0294 Ew °hhh h° das ist was was ich einfach SPÜR, (Ew und S lachen)

0295 <<lachend> da ist was was in (--) einer tausendstel sekunde (.) SPÜRbar wird>

0296 [wenn ich]

0297 S [ja]

0298 Ew einen menschen seh: ist mir der (.) ein mensch ZUGewandt? (.)

0299 offen oder nicht und woRAN merk ich das?

0300 S kannst du es in einem (.) in einem KÖRPERteil zum beispiel festmachen?

0301 äm oder in einem (--) in einem BILD in einem geräu:sch in einem to:n?

0302 (14.5)

0303 Ew hm woran ich MERKE wenn mir jemand zugewandt

0304 [i:st:?]

0305 S [was du]

0306 WAHRnimmst vielleicht.

0307 Ew äm-

0308 (---) °h ich nehms daran wahr =dass sich bei mir (.) so wie JEDE einzelne pore öffnet;

0309 S (---) das heißt die: (---) die poren !ÖFF!nen sich,

0310 und es (zu wieder und in deinen wort) um es zu wiederHOLen,

0311 ZUGewandtheit von einer anderen person merkst du indem= -

0312 °h !DU! darauf reagierst indem sich deine (-) POREN öffnen;

0313 Ew genau: ,

0314 S (---) im GANZEN

0315 [körper?]

0316 Ew [beziehungsweise]

0317 wenn die POREN geöffnet sind (.) dass sie sich nicht wieder schließen.

0318 S hm_hm

0319 Ew genau also wenn ICH auf jemanden zugeh und die poren sind OFFEN-

0320 (---) und da ist (.) grad KEIN kontakt,

0321 dann passiert entweder das SCHLIE:Ben (--) oder das einfach woanders hingehen.

0322 =aber das ABwenden oder so.

0323 S von den (.) POREN oder von den

0324 Ew <<lachend> nein von dem gegenüber>

0325 S <<lachend> von dem gegenüber>

0326 Ew (der komplex) (Ew und S lachen)

0327 S <<stockend> und das (.) das das

0328 [bild von diesen> (.) PO]

0329 Ew [hm_hm]

0330 S REN ist das ein (---)

0331 nimmst du das !INNER!halb (-) deines körpers wahr? außerhalb an an (--) oder

0332 [nur in einzelnen teilen,]

0333 Ew [BEIDES kenn ich beides.]
 0334 in dem momENT,
 0335 (stimmen) (3.4)
 0336 E in dem mome:nt <<leiser werdend>>
 0337 (2.0)
 0338 Ew war es eigentlich soWOHL,
 0339 (2.0)
 0340 Ew AUSSEN in der kinesphäre als auch INNEN,
 0341 (-- es war wie: -
 0342 (-) ja (-).
 0343 (-- es sich so ÖFFnet,
 0344 also zuerst von INNEN =also von innen nach außen.
 0345 [vielleicht so (Ew macht kreisförmige bewegung mit den händen von innen nach außen auf höhe des bauchnabels)]
 0346 S [<<flüsternd> von innen nach außen> du ha:st jetzt -]
 0347 eine beWEGung gemacht
 0348 [wo du eben bei den °hh]
 0349 Ew [hm_hm]
 0350 S auf höhe von deinem (-) !BAUCH!nabel vielleicht so;
 0351 BECKENbereich von innen nach außen gegangen ist (S spiegelt geste von Ew).
 0352 MERKST du das in (-) in diesen bereich?
 0353 ist das irgendwie (.) kommt es von DORT?
 0354 (oder wo ist es)? °h
 0355 Ew (---) °hh
 0356 stärker SPÜren tue ich es im HERZbe
 0357 [reich]
 0358 S [hm_hm]

0359 Ew aber es (.) PASSIERT wahrscheinlich (.) im BECKEN genauso;
0360 S [das ist spannend das du es HIER
0361 Ew [aber da (.) SPÜR ichs nicht
0362 S spürst und das die bewegung die du
0363 [dazu machst (.)]
0364 Ew [ja]
0365 S [eher aus]
0366 E [von unten]
0367 S [dem becken kommt;]
0368 Ew []
0369 <<flüsternd> ja>

Ausgewählter Interviewausschnitt Lw

Im MEI mit der Tänzerin Lw wurden insgesamt zwei Fokusszenen ausgewählt und feinanalysiert: ‚In-den-Boden-schmelzen‘ und ‚Synchroner Atem‘.

Basistranskript Lw

Fokusszene: In-den-Boden-schmelzen

Segmente: 0116 bis 0213

-
- 0116 S wo: wo machst dieses gefühl der müdigkeit fest?
- 0117 wo:: wo SPÜRST du das? in welchen körperteilen (.) zum beispiel.
- 0118 (5.8)
- 0119 Lw hm ich spür das eigentlich in ALLEN-
- 0120 (.) das ist so eine !SCHWE!:re und das ist einfach dann auch die SCHWE:re-
- 0121 = und durch diese SCHWE:re wird die SCHWE:rkraft auch so (-) schwer
- 0122 dass es mich (.) richtig (.) zum boden ZIEHT.
- 0123 S hm.
- 0124 Lw und es war keine also es war keine müdigkeit in richtung ich möchte jetzt EINSCHLAFEN;
- 0125 also ich WOLLTE mich gerne in dieser müdigkeit (.) bewegen;
- 0126 [ZUM boden] [hm_hm] [ja];
- 0127 S hm_hm °h [du] hast diese DIESE bewegung (S macht Handbewegung von L nach) [gemacht].
- 0128 Lw es ist sowas !WEI::CHES! irgendwie so in den boden reinfallen.
- 0129 und in den partner reinfallen;
- 0130 S (--) okay du hast ä::m (--) IN den partner (.) hereinFALlen=
- 0131 [miteinander]
-

-
- 0132 Lw =[hm_hm] und mit diesem partner gleich(.)zeitig in den boden;
- 0133 S (--) wie (.) wie merkst du das es (.) wie geht es (.) ÜBER auf den partner,
- 0134 =dieses gefühl von ineinander fallen?
- 0135 (---) wie weisst du dass <<stockend> der (.) der partner das dieses KANN er es aufnehmen? weiss> ,
- 0136 wie weiss <<stockend> der dein partner dass so dieses dieses GEFÜHL> der SCHWE:RE und des hineinfallens da ist?
- 0137 Lw hm:: (2.0) °h ich glaub es ist ein WECHSELspiel-
- 0138 wei:l mein (.) also ich weiss das halt auch weil ich in der VERBALEN reflexion danach von meinem partner erfragt habe-
- 0139 =und der mir auch rückgemeldet hat dass er !MU:DE! gewesen [ist]
- 0140 S [hm]
- 0141 Lw und dass der moment in dem TANZ wo er diese MÜDIGkeit zugelassen hat,
- 0142 der moment war wo der tanz (.) für ihn (.) SO war dass er mit SICH und mit mir WIRKLICH in verbindung war.
- 0143 (.) und für MICH war das auch so =also für hat in diesem TANZ das am meisten dann gepasst wie ich-
- 0144 (---) diese müdigkeit irgendwie TANZEN konnte °h
- 0145 <<stockend> u und ich weiss> also deswegen KANN ich auch nicht sagen die müdigkeit ist von MIR auf meinen PARTNER übergegangen;
- 0146 sondern das war ein (.) WECHSELspiel zwischen uns beiden.
- 0147 (1.3)
- 0148 S wie merkst du das? das es ein wechselspiel ist?
- 0149 Lw hm:: °hh <<stockend> daran dass das der das der körper von meinem partner> MIR eine antwort gibt °h
- 0150 in dem sinn dass er sich zum beispiel nicht (-) se::hr AKTIV oder (L atmet auf)
- 0151 (---) zum beispiel er hat sich nicht (.) er bewegt sich nicht sehr schnell.
- 0152 (1.5) er bewegt sich eher LANGsame:r (--) auch weicher irgendwie.
- 0153 hm:: es hat auch was mit HINGABE zu tun diese müdigkeit-
-

-
- 0154 es war viel HINGe:ben irgendwie so sich diesem !SCHMELZEN!
hingeben °h und und
- 0155 (---) ich !KANN! nicht schmelzen wenn mein partner
- 0156 =ich kann nicht MIT meinem partner in den boden SCHMELzen wenn
man partner AKTIV stehen bleibt zum beispiel.
- 0157 dann schmelze ich ALLEINE in den boden.
- 0158 (---) das heisst mein partner (.) da spür ich irgendwie eine ANTWORT
(.) in seinem körper;
- 0159 er antwortet MIR und ich ich spür (--) ich spür auch eine antwort auf
diese schwere die ich empfinde-
- 0160 (--) IN seinem körper die spür ich.
- 0161 und dann gibts einen MOMENT wo:: eine gemeinsame bewegung
entstehen kann-
- 0162 wo ich gar nicht weiss wo die hingeht genau: =aber diese SCHWERE
hab ich irgendwie gespürt auch bei IHM,
- 0163 =und dann (.) hat sich diese bewegung in richtung BODEN (.)
entwickelt.
- 0164 (1.5) und das war das in INEINANDER leh:nen das !LEH:NEN! wollen
das ANlehnen wollen-
- 0165 =ja also das war (.) dann ein: das war NAHE dann in diesem moment
des schmelzens;
- 0166 (also das war ein) anlehnen aneinander.
- 0167 (2.9)
- 0168 S ich seh grad eine eine bewegung mit deinen händen (.) die quasi
aneinander sich (-) ANlehnen-
- 0169 =ist das ein ähnliches GEFÜHL was da im tanz passiert ist?
- 0170 eine ähnliche (.) [ähnliche] BEWEGUNG?
- 0171 Lw [hm_hm] [also es ist die kombination aus DEM und DEM]. (Lw macht
Bewegung zwei verschiedene Handbewegungen)
- 0172 S (1.3) °h okay (.) kennst du das (.) (Stimmengeräusch) dieses SPÜREN
vo:::n: (du hast) ANworten hast du erwähnt-
- 0173 (.) dass (.) du:: gespürt hast dass dein partner antwortet-
- 0174 wie spürst du das?
-

0175		(2.0)
0176	Lw	hm:: (Schritte) (12.0) °h es ist irgendwie so als würden unsere beiden körper so: (-) auch INNE halten um sich zu finden
0177		u:nd (6.5) (Stimmen) °h also er (-) ein ANTworten ist für mich wenn er (.) für MICH ADAQUAT auf meinen momentanen seinszustand antwortet mit seinem körper-
0178		=also wenn ich zum beispiel diese MÜDIGkeit empfi:nde,
0179		=ja und das für mich ja eine ein (-) vorherrschendes thema in meinem tanz die müdigkeit ist °h
0180		=und er !TOTAL! in der aktivität ist in seinem ta:nz ist und °h sehr bewe:gt ist und so:-
0181		dann ist das für mich keine ANTwort auf das was ich gerade empfinde;
0182		(-) in dem sinn.
0183		weil er dann ganz WOANDERS ist gerade.
0184		also ich hab dann auch nachher rückgemeldet =wenn er TOTAL AKTIV gewesen wär in diesem moment-
0185		= ich (.) wär wahrscheinlich aus dem tanz ausgestiegen;
0186	S	hm_hm
0187	Lw	weil das nicht mei:nem SEINSzustand entsprochen hat.
0188	S	kannst du dich an ein (.) an eine beSTIMMTE:: scene erinnern
0189		=wo du (.) diese ANTwort AUF deine müdigkeit (.) im Tanz in einer bestimmten scene wo du das gut gespürt hast (--) erinnern?
0190		(2.9)
0191	Lw	ich glaub es war in dieser ge!MEINSAMEN! verlangsamung;
0192		=also wir haben geMEINSAM hat sich unsere beWE::gungen verlangsamt;
0193	S	wie sah diese bewegung aus?
0194	Lw	das hab ich schon gezeigt (lächelt);
0195	S	kannst du mir es nochmal zeigen BITTE? (Lw lacht)
0196	Lw	ja (.) es war ein. (Lw wiederholt bewegung)
0197		(4.1)

-
- 0198 S WO habt (.) ihr euch berührt (.) an welchen körperstellen?
- 0199 (4.1) (Stimmen)
- 0200 Lw hm:: im ZENtrum eigentlich (.) also bei diesem (.) runter SCHMELzen;
- 0201 es geht auch besser (.) also man kann auch °h LEICHTER in den boden schmelzen, (Lachen im Hintergrund)
- 0202 =wenn man sich jetzt nur an einem ARM berührt ganz an den peripheren körperteilen;
- 0203 dann °hh ist dieses WIRKliche !LO:S!lassen von meinem ganzen körper viel schwerer;
- 0204 als wenn ich mich jetzt wirklich ZENTRUM nah an meinen partner anlehnen kann.
- 0205 wenn wir uns gegenseitig (.) MIT unsren zentren aneinander lehnen.
- 0206 S das heisst ihr habt euch;
- 0207 (1.7) <<stotternd> habt einen ein> mit euren ZENTREN aneinander angelehnt,
- 0208 und in DEM moment (2.0) verlangsamt (Lachen im Hintergrund);
- 0209 INNE gehalten und seit in den boden hinein geschmolzen.
- 0210 (6.0) (Stimmen und Geschirrkloppern im Hintergrund)
- 0211 Lw hm JA es könnte so gewesen sein (kichert)
- 0212 (5.4) (Geräusche im Hintergrund)
- 0213 S ich schau kurz mal in meine meine UNTERlagen (12.0) (hab) noch eine frage hier in meinen unterlagen <<lachend> gefunden>
-

Basistranskript Lw

Fokusszene: Synchroner Atem

Segmente: 0220 bis 0319

- 0222 Lw <<lachend> ja das war eben dann mit dem selben partner> °h und das war wie wir (.) sind wir BEIDE am boden gelegen:
- 0223 er ist am rücken gelegen;
- 0224 u::nd ich [bi:n];

- 0225 S (du) kannst ruhig deine augen SCHLIEßen wenn du dich BESSER [konzentrieren]
- 0226 Lw [ich bin] que:r über =also ich bin auch am rücken gelegen,
- 0227 und ich bin sozusagen que:r ich bin auf seinen BRUSTkorb gelegen (.) brustkorb und BAUCH(.)bereich,
- 0228 °hhh u::nd bin relativ ausgestreckt da gelegen =er AUCH;
- 0229 und bin so mit meinem gesäß auf seinem BAUCH (.) brustkorbbereich gelegen;
- 0230 °hh u:nd DA gabs dann gabs dann wirklich ei:n;
- 0231 (1.7) da ham wir uns (-) KURZ nicht bewegt.
- 0232 (--) aber ich hatte das gefühl wir haben SE:HR den atem von der anderen person geSPÜRT,
- 0233 also ich hab den atem in seinem brustkorb gespürt (.) wie er sich auf und ab bewegt hat.
- 0234 und ich hab AUCH geatmet;
- 0235 S wo hast du DEInen atem gespürt?
- 0236 Lw (---) ich hab den schon auch da im gesäßbereich gespürt (-) meinen Atem.
- 0237 durch de:n (.) durch den WIDERstand.
- 0238 den ich von seinem körper bekommen hab;
- 0239 hab ich meinen ATEM gespürt.
- 0240 [hm_hm]
- 0241 S [(du hast) (.) DEINEN atem durch SEINEN seinen widerstand gespürt (xxx),]
- 0242 im gesäßbereich?
- 0243 Lw hm_hm
- 0244 (-) an DIESEN moment kann ich mich gut erinnern;
- 0245 S °h was hast du da gespürt in diesem moment?
- 0246 Lw (1.5) hm RUHE (.) also es war so ein (-) geMEINsam INNEhalten und-
- 0247 (1.6) u:nd (2.3) °h ja fast unwillkürlich (2.0) sind unsere ATEM irgendwie dann gleich geschwungen.

- 0248 und das ist dann für mich dann AUCH so ein (---) eine ANTWORT gewesen irgendwie oder ein gegenseitiges antworten-
- 0249 =weil ich glaub nicht dass sich einer von uns beiden BEWU:SST an den atem des anderen angepasst hätte; (.) es IST (.) entstanden.
- 0250 S das heisst eure (.) ATEM euer atem hat sich synchronisiert,
- 0251 Lw hm_hm
- 0252 (5.8)
- 0253 Lw und durch SEI:NE brustkorbbewegung hab ich eben auch noch mal (.) es hat mir die resonanz fürmeinen atem gegeben auch
- 0254 =also den hab ich dann nochmal durch diesen WIDERstand =und auch durch sein auf und ab bewegen des brustkorbs
- 0255 = °h hab ich mich nochmal auf meinen atem irgendwie () konzentriert und hab hab den geSPÜRT.
- 0256 (1.3)
- 0257 S hast du ihn (---) außer im gesäßbereich noch an ANDEREN (.) stellen gespürt?
- 0258 Lw ja im BAUCH.
- 0259 (---) also ich hab e:her auch da im also ich hab nicht sehr in der BRUST geatmet eigentlich in diesem moment;
- 0260 ich hab eher da so im °h BAUCH und BECKENbereich geatmet.
- 0261 oder meinen atem geSPURT,
- 0262 (2.0)
- 0263 S [wie spürt sich der atem]
- 0264 Lw oder die [beWE::gung] die bewegung die dieser atem erzeugt.
- 0265 S was ist das für eine bewegung?
- 0266 Lw (---) hm ja das ist ein einerseits ein (-) ein einströmen
- 0267 und durch dieses einströmen entsteht mehr voLUMEN in meinem becken und bauchbereich vom atmen
- 0268 °hh und DANN wieder ein loslassen.
- 0269 S (1.5) wie macht sich dieses VOLUMEN das du beschrieben hast °h (---) wie spürst du das?
- 0270 Lw das SPÜ:R ich vor allem anhand den widerstand den mir mein partner

- gibt;
- 0271 weil dann SPÜ:R ich auch (.) wie:: sich (.) das volumen in meinem becken vergrößert.
- 0272 (---) weil ich da dann eine eine spur GEGEN den widerstand seines BRUSTkorbs auch atme-
- 0273 S das heißt (-) du spürst das volumen beim EINatmen durch den widerstand den dir dein partner gibt;
- 0274 Lw genAU: und da unsere atem gleich geschwungen sind ist er in diesem moment ja auch in einer ausbreitung seines brustkorbs gewesen.
- 0275 also da ist er ja auch °HHH aufgegangen.
- 0276 S und wie hast du DAS wahrgenommen?
- 0277 Lw hm ja: indem sich der GEGEN mein becken gehoben hat sozusagen.
- 0278 S das heisst im selben moment wie sich SEIN brustkorb gegen dein becken bewegt hat hast =habt ihr einen BEIDERseitigen widerstand gespürt.
- 0279 Lw hm_hm
- 0280 (21.2) (Papier rascheln)
- 0281 S ä:hm (1.5) kannst du dich erinnern WIE ihr (-) wie ihr in diesen ZUstand des: ssynchronisierten atems hineingekommen seid?
- 0282 Lw (3.5) hm: °h ja ich glaub am anfang:: war diese verLANGsamung im tanz (.) also so diese GEMEINSAME verlangsamung auch der bewegung.
- 0283 das [gemeinsame]
- 0284 S [du machst äh] KREISförmige bewegung
- 0285 Lw <<lachend>ja>
- 0286 (2.2) ja: weil sich das irgendwie =also wir haben ja uns ja auch SPIRALIG kreisförmig ineinander gegeneinander bewegt,
- 0287 und °h <<zögernd> am anfang> des tanzes war diese bewegung noch (-) !AKTIVER! vielleicht noch irgendwie zielgerichteter: kopfiger.
- 0288 und irgendwann: ist das eher so ein (-) bei MIR =also ich kann ja nur von mir sprechen ich weiss ja nicht genau wie es für ihn war;
- 0289 S es geht um DEINE erfahrung.
- 0290 Lw (3.0) °hhh irgendwann war es so ein wirklich so ein fast so gefühl wie:: tt sich am abend vorm schlafen gehen so unter der decke nochmal (.) so

- seinen raum einkuscheln irgendwie;
- 0291 so: seinen platz suchen wie will ich heute schlafen u:nd das war im tanz auch so:
- 0292 (--) und (.) diese bewegung (.) die haben wir beide verlangsamt =unsere bewegung und zwa:r,
- 0293 ttt JA mehr LEHNEN auch (.) also mehr ein sich gegenseitig aneinander lehnen als zuvor im tanz (-) mehr LOSlassen mehr körperspannung loslassen
- 0294 =also einfach so ein wirklich so ein °h ich lehne mich an einen partner und schau WOHIN geht diese bewegung durch dieses leh:nen;
- 0295 wenn ich eigentlich recht VIEL von meiner körperspannung loslasse.
- 0296 S kannst du das LEHNEN genauer beschreiben?
- 0297 wie merkst du in deinem eigenen körper dass du (.) LEHNST?
- 0298 Lw (---) äh:m indem ich nicht mehr in meiner ACHSE bin zum beispiel in meiner körperachse.
- 0299 also nicht mehr gerade aufgerech aufgerichtet STEH: sondern in einer richtung ein bisschen aus meiner achse heraus-
- 0300 (1.5) meinen partner LEHNE (---) und wenn mein partner WEGgehen würde würde ich richtung boden fallen.
- 0301 (3.4)
- 0302 S und (-) ich würd nochmal gern diesen moment aufgreifen des du (---) von diesem =du hast diese KREISförmige spiralige handbewegung gemacht in der ihr euch aneinander gelehnt habt-
- 0303 und °h euch verlangsamt habt ve:rLANG:samt habt und (-) zu boden gegangen seid.
- 0304 und von DA aus in das synchrone atmen gekommen seid.
- 0305 Lw hm_h,m
- 0306 (7.1)
- 0307 S wie genau MERKST du das dein (.) das dein partner (.) in dem fall (.) auch an dich leh:nt?
- 0308 wie merkst du das?
- 0309 wie weisst du <<stotternd> dass dass dein dein partner> das auch (.) auch tut?
- 0310 Lw indem ich: ähm ein gewicht spüre von meinem partner;

- 0311 ich spüre das gewicht meines partners =nicht das VOLLE gewicht ich spür ein TEIL seines gewichtes und wenn ich das spüre dann WEISS ich dass er an mir lehnt.
- 0312 S wie weisst du das es ein TEIL seines gewichtes ist?
- 0313 Lw weil ich WEISS wenn sich mein partner der ungefähr wahrscheinlich achtzig neunzig kilo gehabt abt mit VOLLEM gewicht auf mich gelehnt hätte,
- 0314 °h ICH: (--) nicht hätte stehen bleiben können.
- 0315 S wie weisst du es genau in diesem moment (.) indem du tanzt?
- 0316 wie weisst du da wieviel: gewicht des partners es ist?
- 0317 Lw °h wie viel genau weiss ich eh nicht (.) nur ich weiss dass es nicht sein GANZES gewicht ist und dass es auch nicht KEIN gewicht ist;
- 0318 =also ich weiss dass es sich IRGENDWO: °h dazwischen bewegt:
- 0319 (15.7)

Ausgewählter Interviewausschnitt Aw

Minimaltranskript Aw

Fokusszene: Rollender Kontaktpunkt

Segmente: 0001 bis 0303

- 0001 Aw ähm (.) also ich hab die augen (-) geschlossen
0002 (es) ist noch ein teil vom warm up
0003 u:::nd (2.0)
0004 (2.9)
0005 ich spür noch s:o:: den wind (---) von tänzern die: (-) ganz in der nähe
(.) äh bei mir vorbeigegangen sind
0006 (---) und dieser wi:nd (2.5) <<stotternd> also ich ich hab mich dann so
bewegt wie wie ein baum
0007 (1.1)
0008 oder wie ein strauch oder eine pflanze im wind
0009 so durch diesen wind °h dass der ganz körper ein bisschen in
schwingung (-) kommt °h
0010 u:::nd
0011 (---) dann äh (1.5) dann dann kommt dieser kontakt
0012 (2.0)
0013 also es es kommt jemand ich seh nicht wer es ist
0014 Aw [ich habe immer noch die augen geschlossen]
0015 S [hm_hm du hast die augen geschlossen]
0016 (---) und und ähm der kontakt beginnt so am arm
0017 (jemand kommt in raum kurze unterbrechung des interviews)
0018 und es fühlt sich voll angenehm an also es ist es ist eher so:: dass
plötzlich dieser widerstand den ich spür auf meiner haut
0019 und °h ähm
0020 (2.0) so da reagiert der ganze körper drauf (Aw räuspert sich) und
merk ich wie des (-) wie des so angenehm ist ja ich hab da so lust in

- diesen widerstand da so reinzugehen
- 0021 S hm_hm an welcher körperstelle ist der kontakt
- 0022 Aw ahm erst noch am arm aber (-) ähm (2.0) es bewegt sich dann schnell dann ja auch am nacken und am kopf
- 0023 S (...)
- 0024 Aw (5.0) ja ich spür die: die haut (2.0) und es ist erst erst (.) erst noch sanft aber es kommt schnell diese (-) ähm (.) widerstand oder halt ich merk da ist ne andere person
- 0025 S [hm_hm]
- 0026 [und ich geh da auch rein]
- 0027 S wie merkst du das
- 0028 (---) dass da eine andere person da ist
- 0029 (3.4)
- 0030 Aw ah:m() an der haut und an::: an (---) dem wider (.) am widerstand ja so an meinem arm
- 0031 an meinen muskeln oder des des gewicht ein gewicht
- 0032 S hm_hm
- 0033 (16.0)
- 0034 Aw hm_hm und ich weiss natürlich nicht (.) welche (---) äh welcher körperteil genau es ist der mich berührt
- 0035 also ich weiss es ist meine stelle es ist am linken oberarm
- 0036 S also dein es ist dein (.) deine stelle ist der linke oberarm
- 0037 Aw [hm_hm hm_hm]
- 0038 [und du hast su hast vorhin hast du gesagt dass es dann durch den (.) durch den ganzen körper geht diese bewegung (--)]
- 0039 S wie merkst du das (.) dass es durch den ganzen körper geht
- 0040 Aw vorhin jetzt noch beim wind oder
- 0041 S genau und da in diesem (---) also dies diese bewegung dann da hast du
- 0042 Aw ja (---) also auch (.) ich hab ja meine augen geschlossen und äh:m: dann <<stotternd> spür> dann ist die wahrnehmung nach innen gerichtet und °hhh äh:: und ich bin ganz aufmerksam
- 0043 und ich spür: wie mein körper ausgerichtet ist also (.) ich spür auch diese verbindung zum boden sehr (.) genau die durch den körper geht
- 0044 also ich hab das gefühl ich ich schau so innen und ich seh mich auch selber (-)
- 0045 wie ich da stehe

0046 und ich hab so ein gefühl dass (-) dass die gelenke das alles ganz flüssig ist

0047 und wenn dann dieser wind kommt (2.0) dann fängt alles an zu schwingen

0048 S (---) hm_hm

0049 also der der wind der quasi von den tänzern (2.0) die um dich herum gehen

0050 (2.5)

0051 Aw also ich spür das des spür ich auf der haut u:nd des löst in mir den impuls aus mitzuschwingen

0052 S wie spürt sich das an auf der haut

0053 Aw es ist so angenehm es streicht also also so eine kühle brise streicht (-) über die haut

0054 S durch den durch den wind

0055 Aw hm_hm (---)

0056 (3.7)

0057 S ich würd dann (.) gern noch mal weitergehen eben zu einer (.) eben zu dieser konkreten situation wie du in wie du in den kontakt gehst mit einer anderen person und du die augen geschlossen hast

0058 und es eben eben dieses erste aufeinandertreffen ist (.) und kannst du da noch einmal die die szene vielleicht noch einmal ein bisschen genauer beschreiben

0059 Aw hm_hm

0060 S wenn du dich daran erinnerst

0061 Aw wie es dann weitergeht im tanz jetzt auch?

0062 S genau genau

0063 Aw (---) also ich spür dann diesen: also ich steh da immer mit meinen augen geschlossen und °h u:nd fühl mich so::: ganz LOCKER innen

0064 (---) äh:::m ttt und dann spür ich äh eine andere haut auf meiner haut und es fühlt sich total angenehm an

0065 (--) u:nd

0066 (1.5) ich fühl mich irgendwie ähm sicher oder ich freu mich dass da jetzt (-) ein anderer mensch ist offensichtlich

0067 obwohl ich ihn ja nicht oder (.) sie ja nicht sehe

0068 also ich weiss auch nicht wer da ist

0069 °hhh u:nd ich spür::: diese berührung auf meinem linken oberarm

0070 u:nd

0071 dieser kontaktpunkt (-) bewegt sich dann weiter über meine schulter
zum nacken und ich lehn mich dann in den kontakt hinein

0072 ich hab so::: so des bedürfnis reinzugehen irgendwie oder fast wie
reinkriechen aber halt noch mehr von diesem kontakt zu spüren

0073 (4.7)

0074 S und dieses REIN reingehen

0075 Aw hm_hm

0076 S sagst du wie:: wie machst du das?

0077 Aw (2.6) es ist irgendwie ein einlassen also es ist i(.) äh reinlehnen (-) u:nd
ah:::m

0078 (1.5) und gleichzeitig ist es auch irgendwie also ein loslassen weil (.) die
der durch dieses reinlehnen (---) verändert sich die ausrichtung im
körper

0079 ich muss meine (.) meine beine bewegen um (1.5) um mich auch an
diesem kontaktpunkt den ich hab weiterzubewegen

0080 weiterbewegen zu können

0081 weiterzurollen (.) an zu eineranderen stelle hinzukommen zu meinen
nacken

0082 (3.5) das heisst oben ist es (.) wie so (-) reinlehnen loslassen

0083 S also das reinlehnen (.) sagst du ist gleichzeitig ein loslassen

0084 Aw hm_hm

0085 (2.0)

0086 S wie nimmt das die wie glaubst du dass das die andere person
wahrnimmt?

0087 in die du dich hineinlehnt

0088 Aw (4.0) mh::: (3.0) vielleicht (---) a:ls: ähm als ein JA

0089 (3.9)

0090 ahm eine einladung auch

0091 S eine einladung von

0092 Aw (2.0) eine einladung von mir (2.0) ähm weiterzugehen in der bewegung
oder halt eine bestätigung der kontakt der kommt von der anderen
person zuerst

0093 und dieses reinlehnen ist dann (.) wie eine antwort

- 0094 S (1.5) also du lehnst dich hinein sagst das ist gleichzeitig ein ein loslassen (---) und (-) das ist die einladung in dem du dich hineinlehnst?
- 0095 Aw [hm_hm ja]
- 0096 [hab ich das richtig verstanden]
- 0097 (4.2)
- 0098 S woher weisst du dass du dich hineinlehnen kannst?
- 0099 dass du dich hineinlehnst
- 0100 Aw dass ich es kann oder dass ich es tue
- 0101 S dass du es tust
- 0102 Aw (-) ah:m ich merke das eben weil ich ahm aus der balance gehe ich gebe mein gewicht ab
- 0103 S hm_hm
- 0104 Aw also also ich ich hab mein gewicht nicht auf (.) nur mehr auf meinen zwei beinen schon auch (--) aber dieses hineinlehnen ist auch ahm so aus meiner balance gehen
- 0105 also wenn die andere person jetzt weggehen würde plötzlich dann würd ich vielleicht fallen oder stolpern (.) ja
- 0106 S das heisst dieses (.) dieses HINEIN (-) lehn (-) und loslassen () heisst dass du (-) sagst du dass du aus deiner balance gehst in diesem moment
- 0107 (12.8)
- 0108 S [ich würd gern nochmal auf (-) auf dieses du hast von (--) von einer einladung gesprochen]
- 0109 Aw [hm_hm]
- 0110 S und von einer antwort
- 0111 (10.5)
- 0112 Aw [hm_hm]
- 0113 S [wie genau weisst du dass die andere person eine einladung an dich ausspricht]
- 0114 Aw äh:::m (--) die die einladung ist (xxx xxx) also ist ist der der kontakt (xxx) der kommt (-) ich spüre da ist dagibt es eine berührung das ist fürmich eine einladung
- 0115 (1.5) auf diese berührung wieder zu antworten und das ist wiederum dann wieder eine einladung
- 0116 S hm_hm

- 0117 (5.0) das heisst du gehst in kontakt mit dieser person
- 0118 Aw hm_hm
- 0119 S und das ist die einladung und dein dein in dem fall sich anlehnen ist die die antwort
- 0120 (33.0)
- 0121 S kannst du vielleicht noch beschreiben was anschließend also was nach dieser ersten kontaktaufnahme was da noch passiert ist
- 0122 kannst du dich daran erinnern
- 0123 (1.3)
- 0124 Aw ja ich kann mich eben erinnern es °h
- 0125 (-) von diesem arm über den (-) nacken
- 0126 (1.5) ähm
- 0127 (2.8)
- 0128 also ich (.) ich bin so ein bisschen nach (.) nach hinten gelehnt
- 0129 (---) und (.) u:nd ähm
- 0130 hab so eine stelle
- 0131 (---) wo: meine: meine linke schulter berührt wird und gleichzeitig äh mein kopf aufliegt bei der person
- 0132 das ist so eine ziemlich stabile person äh
- 0133 (---) ähm
- 0134 (3.4)
- 0135 eine stabile stelle (.) ich fühl mich gehalten (an meinem kopf)
- 0136 mein kopf liegt (.) ich kann den kopf ablegen
- 0137 u:nd ich geb noch ein bißchen mehr gewicht rein weil sich das angenehm anfühlt
- 0138 S hm_hm
- 0139 Aw und ich spür den widerstand an der an der schulter
- 0140 S der hat dieselbe intensität (.) der widerstand
- 0141 wie vorher
- 0142 wie an der stelle wo du dich zum ersten mal hineinlehnt
- 0143 Aw hmm:
- 0144 es war noch (.) also stärker

0145 (---) weil ich mich noch mehr hineinlehne

0146 S hm_hm
0147 und wie merkst du dieses NOCH mehr hineinlehnen

0148 (3.2)

0149 Aw äh::m

0150 ähm meine meine beine sind noch (----) weiter weg vom (---) ähm wie sagt man

0151 vom vom schwerpunkt

0152 oder weiter weg aus der balance

0153 und ich schieb mich auch noch ein bißchen so hinein weil

0154 äh:m
0155 ich hab das gefühl die andere person ist ähm:

0156 sehr stark sehr stabil steht sehr sicher

0157 ähm und gibt einen guten widerstand

0158 und (1.2) deshalb kann ich so richtig reinlehnen

0159 mich sogar ein bißchen reindrücken

0160 (4.7)

0161 S wie:::

0162 wie nimmst du das wa::hr

0163 wie (---) du hast gesagt die person ist sehr STABIL

0164 Aw (--) hm_hm

0165 S und sehr sicher

0166 Aw hm_hm

0167 S (---) und das sich das (.) dass du dadurch dich noch mehr hineinlehnt

0168 Aw hm_hm

0169 S (---) kannst du DAS noch ein bißchen genauer beschreiben

0170 (--) dieses diese (.) inwiefern diese stabilität und sicherheit mit einem hineinlehnen

0171 gibt es da einen zusammenhang
0172 (3.2)

0173 S also zwischen

0174 Aw ja:: (-) ähm (-) also ich spür (.) ich hab ja immer noch die augen

- geschlossen
- 0175 ich seh die andere person ja nicht
- 0176 aber (.) äh:::
- 0177 (---) wie ich da so auf meinem (xxx) wie sich der kontaktpunkt über die schulter hinaufrollt
- 0178 da nehm ich wahr mit (.) mit meinem körper dass die dass die andere person größer ist als ich
- 0179 (2.0)
- 0180 u:::nd
- 0181 auch so ein volumen vom körper
- 0182 (2.0)
- 0183 also dass die andere person auch äh ja groß ist aber auch ja volumen auch noch
- 0184 S (xxx) (xxx) durch diese bewegung (.) wie sie sich
- 0185 Aw hm_hm
- 0186 S (-) an deiner schulter inaus hinaufrollt
- 0187 Aw hm_hm
- 0188 S nimmst du das volumen und die gröÙe wahr
- 0189 Aw ja (3.5) u:::nd wenn ich (---) äh je mehr ich hineinlehne desto mehr spür ich dass auch die andere person dagegenlehnt
- 0190 das ist dann immer so was gegenseitiges (--) sie gibt net na sie gibt nicht nach sondern sie bleibt da wo sie ist
- 0191 (--) und gibt meinem hineinlehnen wider widerstand
- 0192 S ich hab gesehen dass u beim HINEINLEHNEN bei dem bei dem wort mit den händen ineinander gegangen bist
- 0193 Aw hm_hm
- 0194 S (2.5) ist das so ein eine eine ähnliche bewegung (.) diese geste ist das
- 0195 Aw hm_hm ja vom hineingehen
- 0196 weil es ist ja nicht so ein äh also es unterscheidet sich vom drauf hauen (rechte faust klopft auf linke handinnenfläche) zum beispiel
- 0197 S hm_hm
- 0198 Aw weil es (.) es beginnt mit einem sanften kontakt
- 0199 und der kontakt wird immer voller

0200 und das gewicht kommt langsam immer mehr

0201 S ist das in diesem tanz auch so gewesen

0202 Aw hm_hm (2.0) ja genau

0203 so ist der kontakt eigentlich entstanden so

0204 (---) zuerst ein ein eine berührung ohne::: gewicht geben dann kommt
langsam dieses (.) gewicht dieses ineinander hineinlehnen

0205 [hm_hm]

0206 S [an deinem oberarm war das]

0207 (3.8)

0208 Aw dann rollt dann dann bewegt sich dieser kontaktpunkt weiter (-) und
dann gibts diese stelle wo viel ja wo viel fläche aufliegt

0209 (2.0)

0210 S und das war welche stelle ist das

0211 Aw ahm an der schulter und wo der kopf auch aufliegt

0212 S und an dieser stelle liegt in dem moment als du die durch das
hinaufrollen größe und das volumen gespürt hast

0213 hast du auch

0214 eine (-) wie du danach gesagt hast

0215 eine sicherheit oder stabilität gespürt

0216 [oder oder wie war das]

0217 Aw [hm_hm]

0218 ja die sicherheit kommt glaub ich mehr daher weil ich spür dass die
andere person auf des auf des eingeht

0219 (---) auf meine einladung und auch diesen widerstand äh gibt

0220 und nicht zum beispiel weggeht

0221 oder äh:: mich fallen lässt

0222 S also diese diese (.) dieser widerstand

0223 [gibt sicherheit]

0224 [gibt sicherheit]

0225 (8.7)

0226 Aw ja

0227 <<leise> so da hab ich das gefühl also>

0228 einerseits geb ich ja widerstand aber es ist trotzdem wieder so ein
loslassen

0229 und gehalten sein

0230 (10.2)

0231 S ich möcht gern noch nachfragen

0232 du hast (.) du hast von einem (--) dass du anhand von diesem hinaufrollen das volumen auch bestimmen konntest

0233 (3.5) kannst du das ein bißchen genauer beschreiben

0234 Aw hm_hm

0235 ja weil die schulter (.) also:: <<stotternd> ich ich hab dann> gedacht es muss die schulter von einem mann sein (lacht)

0236 wei::l (---) schon ja schon beim oberarm ähm (2.0) weil ich da gespürt hab da ist viel viel fleisch viel muskel

0237 eine große fläche auch zum hinaufrollen

0238 u:::nd wie hab ich das gespürt

0239 irgendwie diesen brustkorb

0240 (9.1)

0241 Aw das kann ich jetzt gar nicht sagen (lacht)

0242 <<lachend> diese wahrnehmung von dem brustkorb>

0243 (5.2)

0244 Aw aber ich hatte das gefühl

0245 nicht nur also weil ich (.) ich habe ja immer noch meine augen geschlossen

0246 nicht nur dass ich also wie ich in mich hineinsehen kann

0247 (1.5) und so ein bild vor augen hab

0248 so ein bild hat ich auch bei der anderen person

0249 <<leise> obwohl ich sie ja nicht sehen konnte>

0250 also wie so ein hineinschauen

0251 S (---) kannst du dies dieses BILD also du machst dir ein bild von dieser person

0252 Aw hm_hm

0253 S durch diese kontaktstelle

0254 Aw genau

0255 <<leise> so eine vorstellung>

- 0256 S dieses bild ---) ist das ein konkretes bild ist das ein bild mit farben ist es ein bild mit formen ist das ein bild mit geräuschen vielleicht
- 0257 Aw nein mit farben nicht
- 0258 es geht mehr so um die FORM
- 0259 wobei jetzt die die form auch nicht (.) also es hat nicht keine klaren konturen
- 0260 (1.5) ah:::m
- 0261 es ist mehr wie so:: (-) ne flüssigkeit die ein bestimmtes volumen hat
- 0262 vielleicht wie wenn wenn ne flüssigkeit ä::h:m:
- 0263 (1.5) eine dünne membran rund herum hätte
- 0264 S hm_hm
- 0265 Aw °h und durch die membran ist die flüssigkeit (.) in einer bestimmten form
- 0266 aber es ist nicht starr
- 0267 [bewegt sich ja]
- 0268 S [bewegt sich die die flüssigkeitin dieser membran]
- 0269 wie bewegt sie sich
- 0270 Aw eher so lang (.) langsam ja
- 0271 S (1.5) ist das eine konstante bewegung
- 0272 (---) oder ist es eher eine fließende bewegung eine ruckartige bewegung
- 0273 Aw naja eher fließend und stetig aber (.) eher langsam
- 0274 S und in dem moment wo du über deine über deine schulter oder über deinen arm
- 0275 Aw hm_hm
- 0276 S in diesem moment (1.5) durch dieses rollen entsteht hast du grad von einem bild einem bild gesprochen mit einer art membran
- 0277 das eine art flüssigkeit beinhaltet
- 0278 [die:: sich fließend und stetig bewegt und]
- 0279 Aw [hm_hm]
- 0280 S und aufgrund dieses bildes (---) schließt du auf auf das volumen
- 0281 Aw ja (lacht) hm_hm
- 0282 S (1.5) hast du zu diesem bild (--) verändert sich das bild

0283 [oder ist es]

0284 Aw [ja es verändert sich ja]

0285 (4.4)

0286 Aw [in dem tanz]

0287 S [in dem tanz]

0288 Aw tja (11)

0289 (lacht)

0290 ja es ist so dass halt in diesem moment wo ich da so über diese schulter hochrolle dass da dieses bild halt ganz präsent ist

0291 S hm_hm

0292 [ja]

0293 Aw [und es geht dann auch wieder weg und tritt in den hintergrund]

0294 (5.7)

0295 S gibts zu diesem bild auch (---) auch ein geräusch (3.0) oder noch andere noch andere sinneswahrnehmungen

0296 (7.5)

0297 Aw hm::

0298 (2.0)

0299 Aw na:: also geschmack oder akustisch nicht (1.5) ich seh also halt dieses kinästhetische wie sichs

0300 dieses spüren und das bild dazu (---)

0301 ja und der geruch also ich riech die andere person

0302 S kannst du dich an den geruch (.) erinnerst du dich daran

0303 Aw (---) ja:::

0304 also es war für mich ein bekannter geruch

0305 (Aw und S lachen)

0306 Aw so ein bissi also feuchtigkeit

0307 S hm_hm

0308 Aw ja (2.5) u:::nd ja wie feuchte wäsche

0309 (Aw und S lachen)

0310 Aw <<lachend> mit biowaschmittel gewaschen

- 0311 <<lachend> oder mit waschnüssen oder so (.) nein waschnüsse haen
auch wieder einen eigenen geruch>
- 0312 ja aber so wie feuchte wäsche nur ohne diesen diesen
waschmittelgeruch diesen chemischen

Ausgewählter Interviewausschnitt Gm

Minimaltranskript Gm

Fokusszene: Bewegungsimpuls

Segmente: 0118 bis 602

- 0118 (---) °h ja die eine szene zum beispiel
- 0119 wo
- 0120 (2.0) also wir sind nicht unmittelbar im kontakt miteinander
- 0121 sondern tanzen so (--) voreinander nebeneinander
- 0122 (1.4)
- 0123 und im immer wieder berührend
- 0124 und <<stockend> dann k dann kommt> so ein moment wo sie mich
- 0125 (1.4)
- 0126 also ganz (-) ganz leicht an an der schulter berührt (.) also einen ganz leichten impuls an der schulter gibt
- 0127 (1.0)
- 0128 S an welcher schulter ist das
- 0129 Gm (---) das ist die rechte oder (deutet auf rechte Schulter)
- 0130 S an der rechten schulter
- 0131 Gm (---) und ähm (---) also ich nehm jetzt den impuls auf und ähm (--) lass ihn in b in eine bewegung äh übergehen
- 0132 in eine bewegung von mir übergehen
- 0133 (2.0)
- 0134 und sie antwortet auf auf eine bewegung von mir mit einem neuen impuls (.) an einer anderen stelle
- 0135 (---) also (eben so) eine leichte berührung eigentlich (.) ja
- 0136 (die setzt) so ein (-) so eine folge ja (leise)

- 0137 S hm_hm
- 0138 hm du hast gesagt dass sie in diesem tanz der dir neu ist oder mit jemanden den du eigentlich schon kennst
- 0139 Gm hm_hm
- 0140 S ähm (-) dass ihr tanzt umeinander und geht immer wieder in berührung und dann ist die eine sequenz wo sie (.) dir einen impuls gibt
- 0141 Gm hm_hm
- 0142 S (und diesen) impuls an deiner rechten schulter
- 0143 Gm hm_hm
- 0144 S (1.5) was (.) was passiert bei dir in dem moment in dem du diesen impuls an deiner rechten schulter bekommst
- 0145 (---) also was (1.5) ja merkst du das es ein impuls ist
- 0146 (2.6)
- 0147 Gm °hhh ähm na impuls h° deswegen <<stockend> weils weils mich ja zu einer in äh bewegung ähm anstiftet (.) ja ähm>
- 0148 anstiftet na weils weils bei mir eine bewegung einleitet ja
- 0149 (---) also aus aus dem aus dem zustand (2.9) davor bin ich ja auch schon in bewegung ja
- 0150 und äh diesen diesen impuls nehm ich auf
- 0151 und äh (---) h° lass ihn in meine in meinen bewegungsfluss (-) einfließen
- 0152 hm (.) also mich inspirieren eben meine eben meine bewegungs(xxx) von diesem von diesem impuls
- 0153 S (---) hm_hm das heisst es ist ein °h ein fluss von dem impuls denn du von deiner rechten schulter erhältst
- 0154 Gm hm_hm
- 0155 S wo fließt das hin
- 0156 Gm (1.5) also der impuls (-) konkret der äh puh schwer zu beschreiben
- 0157 °h meine rechte schulter hat sich leicht gehoben
- 0158 S hm_hm
- 0159 (1.1)

0160 Gm der (---) tt (---) puh übergang halswirbelsäule brustwirbelsäule (.) geht nach links

0161 und der kopf geht aber nach rechts

0162 (2.7)

0163 Gm ist das klar

0164 S hm_hm also deine deine °h auf höhe der machst grad eh eine geste dazu

0165 dass du deine bewegst deine brust und

0166 [ha hals]

0167 Gm [ja ja]

0168 S wirbelsäule nach links

0169 Gm hm_hm genau

0170 also (xxx) die die brust die brustwirbelsäule biegt sich nach links genau (.) als ganze

0171 (---) macht so einen bogen

0172 und und halswirbelsäule geht dann nach (.) nach rechts

0173 (---) halswirbelsäule und kopf

0174 geht nach

0175 [rechts]

0176 S [hm_hm]

0177 Gm also hals (-) hals biegt sich nach rechts

0178 (xxx) mit dem kopf

0179 S kannst du eine (.) eine qualität davon finden von dieser bewegung

0180 Gm (1.5) was meinst du jetzt mit quali

0181 [tät]

0182 S [(eine)]

0183 ob so ein ein kontinuierliche eine unterbrochene bewegung ist oder eine

0184 [fließende]

- 0185 Gm [fließende schlangenmäßige]
- 0186 S schlangenmäßige bewegung
- 0187 (---) °h und wie
- 0188 (--) würd gern auf diesen moment (.) noch einmal genauer eingehen
dass dass ein impuls den du an deiner schulter erhältst
- 0189 Gm (--) hm_hm
- 0190 S °h wie dieser (.) dieser impuls dich in eine schlangenförmige bewegung
von brustwirbelsäule und körper und kopf führt das in die andere
richtung geht
- 0191 °hh woran (--) woran merkst du dass du (.) genau in diesem moment
dass dass ein impuls kommt dass eine berührung kommt
- 0192 wie merkst du das
- 0193 merkst du das im innen oderim aussen
- 0194 Gm hhh° (2.8)
- 0195 °hhh philosopohische frage ähm
- 0196 im
- 0197 (2.0)
- 0198 °hhh (einatmen 2.0)
- 0199 (2.0)
- 0200 (---) tt °hh woran merk ich des
- 0201 tt (---)
- 0202 S hast du vielleicht ein (3.4) hast du vielleicht ein bestimmtes bild dazu
- 0203 währenddessen oder ein °h ein kommt dir irgendwei eine innere stimme
dabei oder kommt dir hast ein (xxx)
- 0204 Gm °h nein es ist eher ein ein ähm
- 0205 (5.8) tt °hh also mit stimme oder so oder auch ein visuelles bild hab ich
dabei nicht
- 0206 ähm °h eher so eine eine vorstellung von einer von der struktur (-)
- 0207 S hm_hm
- 0208 Gm von uns beiden als als äh als gesamtheit

0209 (3.5)

0210 S was verstehst du unter einer einer struktur

0211 (2.0)

0212 Gm naja die körperstruktur also die die äh

0213 (2.0)

0214 <<ausatmend> puh>

0215 (2.0)

0216 Gm naja bewegungsapparat trifft nicht ganz

0217 aber sinngemäß das das was sich an mir bewegen kann und an mir

0218 S das heisst du hast eine °hhh (1.5) eine art struktur von (-) von euch in der gesamtheit

0219 Gm genau

0220 S (---) und diese struktur (.) die du hast

0221 lässt dann deinen eigenen (-) körper auf diesen impuls hin eine art fließende (-) bewegung in brust

0222 []

0223 Gm [hm_hm]

0224 S und ja brustwirbelsäule hast du glaub ich gesagt

0225 brust und halswirbelsäule in °h nach links und den kopf gleichzeitig nach rechts

0226 Gm hm_hm

0227 S (-- in in dieser in dieser struktur hast du gesagt dass ihr in eine (.) eine ganzheit ist

0228 das heisst schliesst es schliesst es deine tanzpartnerin mit ein

0229 Gm ja genau das mein ich ja ich äh ich versuche

0230 hh° also versuchen ist falsch aber °hh hh°

0231 also mein ist mir ein bedürfnis ähm (5.3) mit meiner bewegung auf diese berührung so zu reagieren dass die kommunikation zwischen uns beiden am fließen bleibt

0232 (4.0)

0233 Gm diese (-) berührungskommunikation

0234 S ja also du hast von einer kommunikation gesprochen

0235 [kommunikation]

0236 Gm [kommunikation ja]

0237 (--) ja berühren ist ja auch kommunikation ne

0238 S hm_hm anhand von (-) in dem fall hast du gesagt ein impuls (.) der bei dir

0239 Gm hm_hm

0240 S (---) etwas auslöst

0241 ein eine bewegung auslöst

0242 Gm genau

0243 S (---) wie weisst du dass deine partnerin diese diese kommunikation auch wahrnimmt

0244 Gm (--) °hh das ist wie wie in einem äh sprachlichen äh dialog ähm

0245 merk ich doch daran vermutlich

0246 (jetzt) spontane (.) spontane überlegung äh

0247 das es auf ein auf meine reaktion wieder eine reaktion des meines gesprächspartners gibt ne

0248 S hm_hm

0249 [wie wie]

0250 Gm [und]

0251 S entschuldigung

0252 Gm ja (--) und das hab ich jetzt auch so erlebt ne das äh

0253 (--) das erleb ich jetzt auch so

0254 °h das sie ähm

0255 (5.9) (Papier rascheln)

0256 °hhh ja das ja nachdem nach der ersten berührung ja auch noch eine andere kommt

0257 [da]

0258 S [hm_hm]

0260 S welche (-) berührung kommt auf deine auf deine be also

0261 entschuldigung welche °h mh welche bewegung folgt auf deine bewegung

0262 °h die du mit kopf und brust und halswirbelsäule machst

0263 Gm tt wir reden jetzt von meiner partnerin

0264 S hm_hm oder in eurem (-) in eurem tanz

0265 Gm (---) °hh

0266 ähm

0267 die nächste berührung ähm

0268 also es mag sein

0269 dass ich jetzt dass ich jetzt die reihenfolge durcheinander bring

0270 aber es war dann (-) es ist ne bewegung auch äh (--)

0271 die die meine bewegung (-) des kopfes (.) unterstützt

0272 [al]

0273 S [(---) hm_hm]

0274 Gm so diesen den den impuls

0275 den sie bei mir

0276 das ist jetzt ne interpretation meinerseits

0277 den impuls oder die bewegung die die die sie in meinem kopf sieht

0278 (---) weiterführt

0279 also durch einen neuen impuls

0280 S und wie schaut dieses weiterführen aus

0281 Gm °h ja konkret eine eine eine bewegung an der ähm (--) an der linken seite meines hinterkopfes

0282 (1.8) die mich wieder dazu veranlasst äh

0283 äh die

0284 (1.5) sowieso schon vorhandene bewegung nach rechts weiter zuführen

0285 (3.4) und dann noch äh (--) in eine spirilige bewegung

0286 (3.9)

0287 die am kopf ansetzt

0288 so nach hinten

0289 S hm_hm °hh

0290 Gm schwer zu beschreiben

0291 S ähm

0292 Gm also aus der aus der bewegung des des kopfes nach rechts geht dann eine °hh bewegung nach rechts hinten weiter

0293 S hm_hm (.) ich würd gern diesen moment nochmal anschauen wo (.)

0294 Gm ja

0295 S wo du sagst dass deine deine tanzpartnerin (-) führt deine bewegung

0296 die du mit dem (-) mit dem kopf auf ihren impuls hin angefangen hast (.) fort

0297 (---) weil sie das (-) sieht

0298 hast du gesagt

0299 also deine worte waren sie sie sieht es

0300 Gm (-) ja das vermut ich ja mal

0301 dass sie das sieht

0302 aber jedenfalls °h

0303 S hm_hm

0304 Gm es passt in das bild (-) dialoges für mich des äh ja

0305 also es es fühlt sich nach einer wechselwirkung an ja

0306 S eine wechselwirkung

0307 kannst du diese wechselbewirkung geneuer beschreiben

0308 Gm (1.5) °h hh° (1.2)

0309 °h ja in meinen in meinen bewegungsfluss kommt eine berührung von außen

0310 S hm_hm

0311 Gm ich antworte auf die berührung mit einer (---) änderung meines bewegungsflusses

0312 (2.6)

0313 und es kommt ne berührung die in diese (.) in dieses äh in diesen fluss hineinpasst

0314 und (-) sozusagen das unterstützt

0315 was ich tu

0316 S in diesem fall (-) wo wo mit welchem körperteil berührt sie deinen (.) deinen linken hinterkopf

0317 Gm mit der mit der anderen hand

0318 S mit der anderen hand

0319 Gm nehm ich an

0320 S hm_hm

0321 Gm also nachdem sie an meinem rücken war kann ich das nicht genau (.) genau sagen

0322 S das heisst du spürst deine hand

0323 (---) an deinem hinterkopf

0324 Gm hm_hm

0325 S (---) die deine deine bewegung unter

0326 [stützt und fortführt]

0327 Gm [hm_hm hm_hm]

0328 genau

0329 (---) eine neue idee auch reinbringt (Papier rascheln)

0330 (6.0)

0331 S eine neue idee

0332 Gm hm_hm

0333 S °h diese idee (-) wie schaut die aus

0334 Gm (3.2) °h in diesem moment hab ich ja (--) hh° ich sag mal unendlich

viele möglichkeiten wie ich mich weiterbewege

- 0335 S hm_hm
- 0336 Gm und ähm
- 0337 (4.5) °h wenn ich jetzt keinen tanzpartner hab dann äh (-) folge ich einfach meinen ei eigenen bewegungsimpuls
- 0338 aber <<stockend>w wenn wenn> ich von außen etwas kriege
- 0339 (---) dann (komm) ich natürlich (.) natürlich auf eine andere f idee
- 0340 oder ähm des is eigentlich auch ein (2.9) °h ein vorschlag
- 0341 also ich nehm es als vorschlag
- 0342 das ich jetzt mit dem
- 0343 das ich meinen meinen fokus in diese berührte stelle lege
- 0344 (2.8) und (1.8) diese diese berührte stelle als äh ähm
- 0345 (1.8) als äh führenden körperteil für die nächste bewegung nehm
- 0346 (3.7) ja das ist eigentlich (xxx) ja in der situation ist es (.) genau
- 0347 (2.7) nehm ich des genau so an ja dass äh dass äh (--) dass ich mit der berührten stelle einfach weiter weiter
- 0348 (2.0) °h ja das die die die die äh die führung die führung der bewegung übernimmt genau so
- 0349 S du nimmst das an (.) hast du gesagt
- 0350 Gm annehmen im sinne von äh (.) akzeptieren
- 0351 [äh übernehmen ja]
- 0352 S [(akzeptieren)]
- 0353 (1.8)
- 0354 Gm ich nehme den vorschlag an
- 0355 [ne (.) so von]
- 0356 S [hm_hm]
- 0357 Gm der (christine)
- 0358 S (---) nimmst du das (4.0) wie nimmst du das an (.) also wie wie merkst du wie wie spürst du das

0359 das du das annimmst

0360 Gm (3.7) °hh ähm

0361 (3.6) wie ich das spür

0362 (5.0) h° indem ich einfach äh auf den vorschlag eingehe ja

0363 (--) ich mein ich könnt ja auch (.) die bewegung völlig also die berührung völlig ignorieren

0364 S hm_hm

0365 Gm (---) und (--) könnt was anderes (-) machen

0366 (2.0) tu ich aber nicht

0367 ich geh auf die auf die auf diese bewegung ein

0368 (--) also deswegen mein ich dass ich ich nehm den vorschlag an ja

0369 ich nehm die

0370 (6.5) (Tür knattert geht auf und zu)

0371 ich äh (es ist) ich nehms sogar (Tür knattert) als

0372 (2.6) °hh als vorschlag meine meine meine äh (-) möglichkeiten die ich in dem moment habe einzuschränken

0373 (5.5) und mich auf das

0374 (2.6) zu zu zu zu konzentrieren

0375 was (--) also auf den auf den körperteil zu konzentrieren

0376 (---) äh an dem ich die berührung wahrnehme

0377 S das ist in dem fall eben der linke hinterkopf

0378 Gm genau ja

0379 S ist (.) kannst du die intensität von dieser (.) von dieser berührung (.) beschreiben (.) an deinem hinterkopf

0380 Gm ähm

0381 (1.5) tt (F lacht) ja es ist ambivalent

0382 die intensität ist sehr hoch

0383 obwohl die die

0384 die kraft die dahinter liegt sehr gering ist

0385 (2.3) also es ist eine sehr sehr sehr leichte (-) fast flüchtige bewegung

0386 (---) na flüchtig ist sie nicht

0387 sie ist (3.8) °h das ist eben das interessante

0388 es ist eine eine eine leichte bewegung aber sehr (.) sehr klar in der (---) in der rich in der richtungsvorgabe

0389 S (2.5) welche richtung ist das

0390 Gm (2.0) ja das also die am hinterkopf die die die richtung geht nach nach rechts

0391 S hm_hm

0392 (5.0)

0393 S ist das eine eine große oder geringe aufnahme berührungsfläche

0394 Gm (1.3) klein also ääh finger fff vordere vorderstes fingerglied (Stimmen im Hintergrund)

0395 würd ich einmal sagen ja

0396 S und du hast von (-) hast gesagt dass eine ambivalente berührung

0397 Gm ja ambi ambivalent im sinne von äh von also von den die die °hh

0398 die kraft die dahinter steckt ist gering

0399 das heisst insofern ist es eine geringe intensität

0400 äh von der von der wahrnehmung her ist sie groß

0401 da ist sie so äh (weils) für mich eine klare aussage ist

0402 (2.0) °h wenn mich jemand mit einer großen fläche berührt

0403 mit der ganzen hand berührt ja

0404 S hm_hm

0405 Gm ähm (.) mit großer kraft ja

0406 dann kann ich damit nichts anfangen

0407 das ist (.) ph ja

0408 also ist eigentlich von der (S hustet) von der aussage für mich nicht intensiv

- 0409 weil ich ja (2.8) hh° nicht versteh was da was der ausdruck dieser geste ist
- 0410 bei dieser ganz leichten berührung ist mir das ist mir das viel klarer was die aussage ist
- 0411 S das heisst die (-) diese berührung die leichte (--) berührung mit einer hohen intensität hat eine aussage für dich (Tür quietscht)
- 0412 Gm eine (4.0) (Tür quietscht) (wie ich ja vorher (.) vorher formuliert hab) des ist die (.) ist diese einladung (.) genau einladung eigentlich
- 0413 °hh ist diese einladung äh doch jetzt äh (--) mit diesem körperteil die bewegung fortzuführen
- 0414 S °h du hast (-) grade mit deiner rechten hand so eine (.) eine kreisförmige bewegung gemacht (F lacht)
- 0415 F ja °hhh
- 0416 S und (-) du hast die bewegung im uhrzeigersinn auf dich zu gemacht der kreis
- 0417 [ist]
- 0418 Gm [ja weil das]
- 0419 die bewegung ist die ich mit dem kopf ausführe
- 0420 des so
- 0421 S (2.1) hast du diese (--) diese bewegung
- 0422 (3.6) hast du die an verschiedenen körperstellen gespürt oder wahgenommen
- 0423 Gm (4.2) °h nee die wahrnehmung wahr schon sehr im äh (-) im kopf
- 0424 also kopf jetzt im sinne von äh kopf als körperteil
- 0425 nicht von den gedanken her
- 0426 (2.5) und ähm (2.0) °hhh na der (.) der rest
- 0427 also die anderen körperteile
- 0428 (1.4) die äh (4.2) bewegen sich (-) so mit dass das das ich eben (-) als ganzer im gleichgewicht bleibe
- 0429 S hm_hm
- 0430 Gm also wenn ich mit dem kopf nach rechts geh dann muss ich (folglich) (--) irgendwo mit irgendwas anderem nach links gehen damit ich

0431 °hh im gleichgewicht bleibe
 0432 ich weiss nicht genau äh
 0433 können jetzt die hände sein zum beispiel (-) oder die arme
 0434 (3.4)
 0435 Gm also die arme (--) bewegen sich gleichzeitig auch äh (.) unabhängig von
 0436 (--) (weiss nicht) unabhängig aber eher selbstständig irgendwie ja
 0437 (1.1)
 0438 S hm_hm
 0439 (2.0)
 0440 suchst du in diesem (3.5) in dieser einladung
 0441 die du hast von einer ein
 0442 [ladung gesprochen]
 0443 Gm [hm_hm]
 0444 S von deiner (.) tanzpartnerin
 0445 (2.8)
 0446 suchst du da aktiv nach bestimmten eindrücken sinneseindrücken
 0447 (--)
 0448 oder wie nimmst du diese einladung wahr
 0449 (4.5)
 0450 Gm °h was meinst du aktiv suchen nach sinneseindrücken
 0451 S (---) ähm
 0452 (--) ein fokus
 0453 ob es einen fokus gibt (-)
 0454 einen (.) von dir (.) zuvor festgelegten (.) fokus
 0455 (5.9)
 0456 Gm °hh nein es ist eher des (-)
 0457 in dem moment hab ich eher das bedürfnis mich mich mich mich äh (.)

führen zu lassen
 0458 also diese
 0459 ich hab hh°
 0460 (2.0)
 0461 ich bin neugierig w was da jetzt weiter passiert
 0462 S hm_hm
 0463 du hast grad führen gesagt
 0464 Gm ja
 0465 S in in diesem moment (.) von dieser (--) von dieser be
 0466 [rührung mit]
 0467 Gm [hm hm]
 0468 S dem arm
 0469 (--) wahrscheinlich
 0470 [o]
 0471 Gm [ja]
 0472 S der mit mit der hand
 0473 Gm mit der hand ja
 0474 S mit der hand (-) leichte aber auch intensive berührung
 0475 gibt es da ein führen
 0476 (3.4)
 0477 Gm °hh na führen im sinne also nicht ein kontinuierliches führen aber aber
 ah diese
 0478 (1.8) diese folge von impulsen
 0479 und das ist ja äh
 0480 (4.9) naja führen ja (--)
 0481 °hhh hhh°
 0482 (2.2) (Tür knallt) ich hab schon die ganze zeit auch äh folge auch
 meinen impulsen

0483 ja aber ich nehme (xxx) die (---) diesen von aussen kommenden impuls
(.) an

0484 um äh (Tür quietscht)

0485 (3.4) (Tür quietscht)

0486 in meinem meinem bewegungsfluss einen neuen eine neue (Tür
quietscht) (Stimmen im Hintergrund)

0487 hm

0488 (---) eine neue tt richtung zu geben ja (knattern)

0489 (2.0) (knattern)

0490 S das heisst du hast gesagt dass du (1.6) (Tür geht auf)

0491 (---) am ein impuls (.) von

0492 [(.) von aussen]

0493 m [hm_hm]

0494 S und gleichzeitig deine eigenen impulse

0495 [(-) wahr]

0496 Gm [hm_hm]

0497 S nimmst

0498 Gm hm_hm ja es ist so d äh (4.0)

0499 diesen impuls bekomm ich in einem moment wo ich in bewegung bin

0500 (2.4) dadurch dass ich in bewegung bin dann gibts ja irgendwie einen
bewegungsfluss ne

0501 [das mein ich damit]

0502 S [hm_hm]

0503 Gm und äh

0504 (--) der impuls der von (.) von aussen kommt den nehm ich als äh

0505 (3.8) als idee was ich aus diesem bewegungsfluss

0506 also wie ich diesen bewegungsfluss äh weiterführen kann

0507 (6.0)

0508 weil des halt (.) des halt keine (-) also nicht so dass da eine (Stimme im

Hintergrund)

- 0509 dass da ein ein (bild) entsteht (Tür quietscht)
- 0510 dem ich folge
- 0511 also ein wirklich ein ein (.) visuelles bild
- 0512 oder eine eine vorstellung aha jetzt muss ich das und das machen und mach das dann so und einfach
- 0513 also des geht wie von selbst ne
- 0514 also des da ist kein äh °hh kein plan meinerseits
- 0515 (--) also kein (-) kein planer plan der durch die durch die also kein bewusster plan
- 0516 der durch berührung entsteht und die (auslösung) ist
- 0517 (1.5) ja (F räuspert sich)
- 0518 S es entsteht wie vo selbst
- 0519 Gm genau ja
- 0520 (---) die antwort ne
- 0521 (2.0) meine antwort auf die (.) auf die berührung
- 0522 (2.2)
- 0523 S was glaubst
- 0524 [du wie deine]
- 0525 Gm [spielerisch]
- 0526 S wie deine wie ah
- 0527 was glaubst du wie deine tanzpartnerin dieses (.) von selbst wahrnimmt
- 0528 Gm (3.5) hm
- 0529 (5.4)
- 0530 wie sies wahrnimmt
- 0531 S hm_hm (.) oder wie weisst du dass sie es wahrnimmt
- 0532 weisst du dass sie es wahrnimmt
- 0533 (4.0)

0534 Gm weiss ich nicht

0535 (5.5)

0536 S wie weisst du dass du es nicht weisst

0537 (8.0)

0538 Gm °h na es kann ja theoretisch auch sein

0539 (---) nicht theoretisch es kann es kann

0540 (---) es kann ja auch sein dass sie äh (--) einen bestimmten einer bestimmten idee folgt

0541 und irgendwas irgendwas mit mir macht oder

0542 (2.8)

0543 egal (.) egal wie ich drauf antworte

0544 (-) kann ja sein

0545 ich glaubs nicht dass es so ist

0546 aber es ist halt eine interpretation von mir

0547 [(naja) wissen (.)]

0548 S [hm_hm]

0549 Gm wissen tu ichs nicht

0550 S wieso glaubst du dass es nicht so ist

0551 (8.0)

0552 Gm hm (Gm lacht)

0553 wieso ich das glaub ähm (S und Gm lachen)

0554 (S lacht)

0555 Gm ich hab zwar schon lang nicht mit ihr getanzt aber es ist doch nicht das erste mal dass ich mit ihr tanze (S lacht)

0556 ich kenn sie ja schon ein bisschen ja

0557 S hm_hm

0558 Gm und

0559 (4.0)

0560 es war halt davor schon immer so dass
 0561 äh (---)
 0562 (2.0)
 0563 dass es phasen gab wo wo
 0564 wo wir beide einen guten bewegungsfluss
 0565 äh entwickelt haben (-) gemeinsam
 0566 S hm_hm (--)
 0567 Gm also einen bewegungsdialog entwickelt haben
 0568 hm (-) ja
 0569 S gibts in dieser in dieser situation die wir uns gerade ange
 0570 [schaut haben]
 0571 Gm [ja]
 0572 S gibts da etwas was (□) was dich glauben lässt dass (.) dass sies auch so
 wahrnimmt
 0573 dass es ein fluss ist
 0574 wie du gesagt hast
 0575 (7.4)
 0576 Gm °hhh
 0577 ja ich glaub dass schon dass es so ist
 0578 aber warum hh°
 0579 woran mach ich das fest
 0580 (26.0)
 0581 (Gm trinkt ein schluck wasser)
 0582 °hhh ahm vermutlich
 0583 ist es nicht nur eine wahrnehmung in dem moment
 0584 sondern einfach äh
 0585 (-- die erfahrung dass es mit (.) dass ichs (-- dass ichs so schon erlebt
 habe

0586 S hm_hm
0587 Gm (---) und (4.5) dass das dann üblicherweise heisst dass es äh
0588 also aus der aus der weiterentwicklung dieser
0589 aus dieser (-) so einer
0590 °hh so eines tanzes
0591 (1.5) so eines dialogs äh
0592 (2.8)
0593 merke dass es da äh
0594 eben sowas gibt wie
0595 (1.3) frage antwort
0596 also (.) ich kann ja diese diese
0597 berühren aber das äh
0598 frage
0599 wahrnehmen
0600 (2.0)
0601 was machst du jetzt daraus
0602 (3.2)

Ausgewählter Interviewausschnitt SPw

Minimaltranskript SPw

Fokusszene: Ja aber

Segmente: 0253 bis 0717

- 0253 S (-) hm_hm ist das in dieser situation die wir angeschaut
0254 [haben]
0255 SPw [ja]
0256 S wo er dich
0257 wie du beschrieben hast
0258 auf die schulter nimmt und dann °h
0259 SPw ja
0260 S ja das zwei drei mal irgendwie passiert
0261 [ist das]
0262 SPw [ja]
0263 S in dieser situation auch so
0264 SPw ja ja würd ich uaf jeden fall so meinen
0265 also da ist ja so ein da ist ja so ein moment drinnen wo
0266 äh wo so wie also er
0267 nimmt mich zwar
0268 also ich ich begeb mich quasi auf seine schulter
0269 und dann nimmt er die arme unter mich
0270 und °h ähm ah
0271 unterstützt mich quasi dass ich weiter hoch komm
0272 und da ist da so ein moment da °h

0273 wo ich dem quasi äh widerstand geb
 0274 oder wo ich ihm eine andere richtung geb
 0275 [ganz ganz klein wenig nur also so]
 0276 S [hm_hm]
 0277 SPw °h dass ich eben nicht ganz runter fall
 0278 [oder ihn auch nicht mit mit hinunter zieh]
 0279 S [ja]
 0280 SPw sondern so dass er mich noch auffangen kann
 0281 °hh aber so dass es nicht in diese gewohnte richtung hinein geht
 0282 °h und das ist das ist
 0283 also das ist so ein moment das ist so wie bei den babys
 0284 wo die wo die irgendwie total leicht sich drehen und wenden
 0285 und das geht aber nur in dem moment wo man in der mitte in der
 mitte ist ja
 0286 S hm_hm (-)
 0287 diese diese moment wo du sagst er nimmt dich hoch
 0288 und °hh du gibst ein bißchen (.) widerstand
 0289 [sagst du]
 0290 SPw [ja ja]
 0291 S wie spürst du das
 0292 SPw °hhh ah° wie spür ich das
 0293 (--) naja das ist ganz äh (.) ich ich weiss natürlich nicht mehr genau
 wie ichs gemacht hab
 0294 ich glaub ich hab
 0295 °h ich hab über die füße oder über die zehen quasi
 0296 also er er nimmt mich mit den armen
 0297 und und quasi nimmt äh
 0298 dreht mich richtung seinem kopf und seinen schultern

0299 °h und ich geh aber mit den zehen und meinem

0300 also ausgehend von meinen zehen über die beine über mein becken
(.) wieder in die entgegen gesetzte richtung

0301 S hm_hm

0302 [(xxx) dabei]

0303 SPw [nur ganz kurz]

0304 S [über die rechte]

0305 SPw [genau]

0306 S schulter

0307 [mit den händen über]

0308 SPw [ich glaub es war]

0309 S [über die rechte schulter]

0310 SPw [über die rechte schulter]

0311 genau und da gibts aber so ein moment

0312 wos dann eigentlich nocheinmal in die entgegen gesetzte richtung
geht

0313 (-) ähm und das ist so mein widerstand

0314 dass ich quasi nicht mit der richtung mitgeh

0315 sondern in die entgegen gesetzte richtung geh

0316 °hhh aber eben nicht ganz

0317 ja weil wenn ich ganz dagegen gegangen wär

0318 dann hätt ich ihn

0319 dann wär ich runter gefallen oder dann hätt ich ihn auch mit
gezogen

0320 sondern ich hab nur ein teil von meinem körperrgewicht quasi in die
entgegen gesetzte richtung °h getan

0321 ein anderer teil war sehr verbunden mit ihm

0322 [also oberkörper und]

0323 S [hm_hm]

0324 SPw und und äh der größte teil glaub ich vom von meiner mitte und
meinem rückenwar eh bei ihm so

0325 wie weisst du dass es ein teil ist (SPw lacht)

0326 S von deinem körpergewicht (SPw und S lachen)

0327 (1.0) (SPw und S lachen)

0328 SPw naja es sag ich jetzt rein aus aus der erinnerung heraus

0329 S hm_hm (.) aber spürst du das irgendwo

0330 [in diesem moment]

0331 SPw [ja schon schon]

0332 weil ich hab ja seine arme quasi drunter

0333 S hm_hm

0334 SPw und ähm da gibts ja die zustimmung

0335 ich stimm ihm ja zu dass er mich hält

0336 S hm_hm

0337 SPw ja und das ist ja das ist ja genau dieses spiel im contacten

0338 dass du auf der einen seite

0339 du brauchst ja ganz viel zustimmung

0340 °h dass du dieses risiko überhaupt gemeinsam eingehen kannst

0341 das heisst der großteil von mir

0342 muss ja sagen zu dem dass er mich da hoch hebt

0343 nur INNERhalb dieses jas gibts dann so ein kleines verspieltes
<<lachend> ja aber>

0344 ja so ein bissal dagegen

0345 aber es darf eben nicht zu viel sein

0346 sonst wirds wirds ahm

0347 (---) °h also es kann schon zu viel sein

0348 aber dann wär

0349 müsste ich quasi damit kalkulieren dass ich mich wieder selber

auffang

0350 dass ich ja dann runterfallen würd

0351 S das heisst in diesem moment gibts du ein zustimmung

0352 [und in diesem]

0353 SPw [ja]

0354 S zu(.)stimmung °h ein (.) ein ja aber

0355 SPw ja aber oder ein juhu ich (.) bissal was geht schon noch in eine andere richtung

0356 oder (.) ja

0357 S und diese zustimmung gibst du in diesem was du gesagt hast gefühl der vertrautheit

0358 SPw ja (.) ja also es ist rein physisch auch einfach mit meinem gewicht

0359 dass ich mein gewicht abgeb

0360 in seine hände

0361 dass ich auch ein stück weit ja

0362 °h quasi mich an seinen körper anlehne

0363 also wenn er mich jetzt hält

0364 dass ich mein °h mein gewicht auch an seinen oberkörper anlehn

0365 (-- da ist ja so ein so ein teil davon dass ich

0366 also ich bin ja nicht komplett passiv

0367 [ja]

0368 S [hm_hm]

0369 SPw sondern ich ich versuch ja schon mein gewicht auch

0370 also ich ich glaub schon dass ich in dem moment gewusst hab dass es eigentlich in diese eine richtung gehen sollte

0371 oder dass er mich in diese eine richtung bewegen °h wollte

0372 und eben ein teil von dem geht auch in diese richtung

0373 aber dann (1.5) <<lachend> dann doch nicht>

0374 (SPw und S lachen)

0375 S das heisst er (-) er gibt (.) eine richtung

0376 SPw ja

0377 S er gibt dir eine richtung

0378 SPw hm_hm

0379 S und ein teil von dir stimmt zu

0380 [stimmt dieser]

0381 SPw [ja]

0382 S richtung zu

0383 [ein]

0384 SPw [ein grobteil]

0385 S [grobteil]

0386 SPw [ein grobteil stimmt zu]

0387 genau °hh

0388 S und diese zustimmung (--) erfolgt

0389 SPw (--) °hh naja die zustimmung erfolgt

0390 du meinst über was erfolgt die

0391 S hm_hm

0392 SPw hm_hm (1.5) h° das passiert alles so schnell

0393 (SPw und S lachen)

0394 SPw <<lachend> naja wirklich> weil es ist so (.) es sind so viele (.)
reflexe involviert

0395 [ja]

0396 S [hm_hm]

0397 SPw °hh (---) °h naja die zustimmung hat ganz viel mit der qualität der
berührung zu tun

0398 °h ich glaub wenn der lior zum beispiel ähm

0399 ähm ich sags jetzt a mal anders rum

0400 ich hab a mal mit einem mit einem ah
 0401 ah partner getanzt
 0402 der hat ganz steife hände gehabt
 0403 und das hat sich einfach nicht wohl angefühlt
 0404 da mich hineinfallen zu lassen
 0405 ja und der lior hat hat einfach
 0406 also wenn ich da in seinen händen und seinen armen lande
 0407 dann krieg da ist (.) das ist sehr das ist sehr angenehm
 0408 das ist sehr AUFnehmend
 0409 das ist sehr also unterstützend
 0410 und ist irgendwie so eine Mischung aus unterstützung und ähm
 ZUHören
 0411 also da brauchts ja auch jemanden der quasi °hh
 0412 wenn dich jemand auffängt mit deinem ganzen körporgewicht
 0413 brauchst du ja jemanden der dann auch hören kann
 0414 wo dein gewicht sich hinbewegt
 0415 also so eine Mischung aus Klarheit ja
 0416 [„ja ich hab dich“]
 0417 S [hm_hm]
 0418 SPw „ich hab dein körporgewicht“
 0419 ich °h „ich hab auch die kraft dich zu halten“
 0420 °h und gleichzeitig aber auch ein zuhören „wo willst du denn hin“
 0421 oder „magst du überhaupt in diese richtung zum beispiel gehen“
 0422 er hat dann ja auch keine andere wahl gehabt als (.) quasi in die
 gegenrichtung zu gehen
 0423 eben weil dieses ja aber in die gegenrichtung dann gegangen ist ja
 0424 °hh also er hat das dann ja auch nicht erzwungen
 0425 ja es gibt ja auch oft so momente

- 0426 wo vor allem °h wenn wenn wenn der mann zum beispiel
- 0427 oder wenn derjenige der einen hoch hebt viel stä viel größer und viel stärker ist °hh
- 0428 naTÜRlich wärs auch möglich gewesen mich in die richtung quasi mit muskelkraft zu bringen
- 0429 [°hh]
- 0430 S [hm_hm]
- 0431 SPw aber das ist natürlich dann da wos wos super fein wird ist
- 0432 ist wenn du das gefühl hast
- 0433 okay der hält dich aber der hört auch noch immer zu in dem moment
- 0434 °h (-) so dass sich dann aber auch noch was anderes entwickeln kann
- 0435 [ja ja]
- 0436 S [das heisst in diesem moment in dem er dich mit seinen armen hält
- 0437 und (-) zustimmt sagst du durch das zuhören
- 0438 [auch durch die arme]
- 0439 SPw [ja]
- 0440 S gibt dir deine richtung und und ändert die richtung
- 0441 weil er auf dein ja aber eingeht
- 0442 SPw genau (-) genau
- 0443 ich mein was noch sein kann
- 0444 was ich jetzt natürlich nicht so genau weiss
- 0445 es kann auch sein dass mein ja aber
- 0446 also ich weiss jetzt nicht genau was mit seinem körperrgewicht passiert ist
- 0447 wie weil er steht ja
- 0448 und fangt mich da auf
- 0449 ah es kann sein dass mein ja aber auch ein stück weit aus seinem

0450 vielleicht nicht ganz in balance sein

0451 oder oder ein schritt machen oder so

0452 gekommen ist

0453 also dass es da schon auch auch ein zusammenspiel gegeben hat

0454 das weiss ich jetzt nicht

0455 weil ich ihn ja nicht so gesehen hab

0456 das müsst ich jetzt noch einmal anschauen

0457 °hh das ist natürlich dann oft ganz eben ganz viele reflexe

0458 wo er vielleicht sein sein gewicht mehr auf den einen fuss oder mehr auf den anderen verlagert

0459 °h und dass quasi ein teil von meiner nächsten bewegung halt auch wird

0460 weil das natürlich so durch wandert

0461 S das heisst er macht eine bewegung und (.) das ist dann ein teil von deiner

0462 [bewegung]

0463 SPw [von meiner bewegung]

0464 wie umgekehrt ich halt auch eine bewegung mach und das wird teil von seiner bewegung

0465 °h und das ist genau diese Mischung was um diese klarheit auf der einen seite und diesem zuhören

0466 oder oder ähm diesem (2.5) ähm ja

0467 das ist diese empathische kinästhetische empathie (S lacht)

0468 ja (S und SPw lachen)

0469 <<lachend> wo wir beim fachwort sind ja>

0470 dieses MITfühlen und MITEinander in diesem selben feld drinnen sein

0471 [wos dann eben oft gar nicht mehr klar ist welche bewegung fangt wo an]

0472 S [hm_hm]

0473 SPw weil die weil die zwei so verbunden sind miteinander

0474 ja °hhh

0475 [ja ja]

0476 S [und feld du hast von einem feld (xxx)]

0477 ich würd noch gern (SPw lacht)

0478 [darauf eingehen dass du gesagt hast eine (.)weichheit in seinen händen]

0479 SPw [hm_hm hm_hm]

0480 S [die dir ein ein zuhören signalisiert haben]

0481 SPw [ja]

0482 ja (---)

0483 °hh ja das ist

0484 ahm

0485 ist auch wieder was was so ganz wichtig ist im contacten

0486 dass die °hhh

0487 die OBERflächen also unsere körperoberflächen quasi

0488 wie oder auch wie viel spannung im körper quasi drinnen ist ja

0489 °h das wenn wenn ma GANZ viel mit kraft arbeitet

0490 dann ist das halt ganz viel eigenaktion auch

0491 ja und da kann ma kann ma

0492 schöne sachen machen aber die sind die ham dann halt eine bestimmte qualität ja

0493 und wenn man mit ganz wenig spannung arbeitet

0494 zum beispiel im körper

0495 dann hat das auch eine eigene qualität

0496 dann ist das sehr flüssig sehr entspannt °hh ahm

0497 kann aber auch sehr unkonkret sein

0498 ja_a °h

0499 und des hat also dem

0500 m_ mit jemanden zu tanzen der so (.) der das auch modulieren kann

0501 also wo man das einfach auch wechseln kann

0502 °h zwischen diesen spannungszuständen

0503 ja das °h wenn einer mal mehr in die aktion geht

0504 und dann auch mehr muskelkraft anwendet

0505 °h und dann aber auch wieder loslassen kann

0506 und wieder in diesesn ZUhören

0507 oder in dieses aufnehmende hineingehen kann

0508 das ist einfach

0509 das macht eine irre qualität aus im tanzen

0510 [°hh]

0511 S [hm_hm]

0512 SPw dieses (.) ähm dieses ganz schnelle wechseln

0513 oder diese gleichzeitigkeit von °h aktion

0514 und und also aktiv passiv ist es irgendwo

0515 aber ich glaub das passiv

0516 passiv klingt so passiv

0517 das ist ja °h ah

0518 ein aufnehmen eigentlich

0519 S hm_hm

0520 SP ja_a °hh

0521 und das artikuliert sich einfach ganz viel meiner meinung nach über die haut

0522 und über die also über die haut und über die körperoberfläche

0523 °h und wenn ich jetzt also vom vom lior seinen händen sprech

0524 das wenn er zum beispiel mehr spannung in den händen gehabt

hätte

0525 dann (.) hätte MEIN körper auch mehr spannung gehabt

0526 weil ich natürlich dann auch wieder °h kinästhetisch drauf reagier

0527 das ist eben so so ganz schnell

0528 [so eine wechselwirkung]

0529 S [hm_hm]

0530 SPw ja_a °h

0531 ah und mich dann wahrscheinlich mehr angespannt hätte

0532 und dann MEIN bewegungsfluss auch wieder irgendwie abgekakter wäre

0533 oder angespannter wäre

0534 °h als wenn jetzt seine hände entspannt sind

0535 entspannt aber KLAR haltend

0536 ja also die waren ja

0537 wenn die ganz entspannt wären dann würd ich ja runter fallen ja

0538 [das ist]

0539 S [hm_hm]

0540 SPw eben diese mischung aus kraftvoll und °h und aufnehmend

0541 und ahm

0542 jetzt hab ich meinen faden verloren

0543 (2.0)

0544 °h genau aber aus dem tonus heraus oder aus aus aus dieser mischung dieser spannung

0545 kann ich dann eben auch entspannt und aktiv gleichzeitig sein

0546 und das ist GANZ viel was diesen dialog im im contacten auch ausmacht

0547 ist diese qualität der körperspannung miteinander

0548 S das heisst in dem moment wo wo du seine ent_entspannten aber auch

0549 [aktiven]

0550 SPw [ja]

0551 S [hände spürst]

0552 SPw [ja]

0553 S (---) bist du auch in einem in einem zustand von aktiver ent

0554 [spanntheit]

0555 SPw [genau genau genau]

0556 das ist ja also

0557 man

0558 ja das ist eines von diesen

0559 von von diesen ganz wunderbaren

0560 ganz geheimnisvollen sachen im contacten (S lacht)

0561 naja wie sich die übertragen

0562 und vor allem auch wenns so SCHNELL wird

0563 ja also wenns langsam und am boden

0564 S dann ist es ja dann ist des total schön und auch wichtig

0565 SPw dass ma dann ein guten rapport hat miteinander

0566 aber NATÜRLICH wenns akrobatischer wird wenns schneller wird
wenns risikoreicher wird

0567 °h dann ist das ist das einfach ein irres geschenk wenn man da
drinnen auch noch entspannt bleiben kann

0568 S und dass also für mich persönlich

0569 SPw das ermöglicht dann das spielen nocheinmal da drinnen

0570 S hm_hm (.) hast du in diesem (.) in dieser ganz ganz kurzen situa

0571 [tion die du beschrieben hast]

0572 SPw [ja ja]

0573 S gibt es da ein ein BILD das du dabei hast oder eine (2.4) oder eine
STIMME die du hörst

0574 [oder ein oder (xxx)]

0575 SPw [hm_hm hm_hm]

0576 S wie nimmst du dein dein gegenüber darin (-) wahr

0577 [also deinen tanzpartner in dem fall]

0578 SPw [hm_hm]

0579 na am ehesten glaub ich würd ichs noch als zwei affen

0580 ah die halt (SP und S lachen)

0581 <<lachend> bissal so auf den lianen hin und her schwingen und ab und zu ja

0582 sich halt schon gegenseitig auffangen

0583 weiter weiter wurschteln

0584 diese diese

0585 verspielte äh

0586 ähm affen die

0587 aber die aber schon ahm (--) also ja

0588 was ich vorher gesagt hab

0589 so bissal dieses bruder schwester ahm

0590 die sich schon ordentlich necken können (.) auch

0591 ja aber halt diese also bei den affen oder den tieren generell

0592 aber af bei den affen ist halt auch diese diese wunderbare kombination aus flexibilität und kraft

0593 also so diese ah springyness heisst das

0594 also so diese °h schon auch von den faszien her einfach sehr durchlässig und klar klar bezogen zueinander

0595 also dass der ganze körper halt irgendwie zueinander einen bezug hat

0596 weil das ist ja auch das wenn er mich mit den händen quasi aufhält

0597 und der rest seines körpers ist zum beispiel angespannt

0598 dann bringt das ja auch nicht viel

0599 also er muss ja INSGESAMT einfach auch quasi mein gewicht
auffangen mit seinem ganzen körper

0600 das durchgehen lassen und wenn wenn er irgendwo dann eine
spannung drinnen hätte

0601 oder °h oder oder

0602 S auch wahrscheinlich angst hätte in dem moment

0603 SPw dass er mich fallen lasst

0604 dann würd er wahrscheinlich viel mehr viel mehr spannung
aufreißen

0605 was ICH wiederum spüren würd

0606 [ja]

0607 S [nimmst du das]

0608 wahr in diesem moment

0609 SPw wenn jemand angst hat

0610 S also in diesem

0611 [ich würd gern noch_nochmal]

0612 SPw [ja]

0613 S auf die konkrete situation wo

0614 er dich eben mit seinen händen hält

0615 [und du]

0616 SPw [ja]

0617 S grade gesagt dass du dass dass merkst ob

0618 [im körper]

0619 SPw [ja]

0620 S [eine spannung da ist]

0621 SPw [ja_a ja ja]

0622 auf jeden fall also ich merks nicht im detail

0623 aber ahm

0624 ich merks auf jeden fall

0625 also ich merks auf JEDEN fall wie quasi das ganze system darauf reagiert

0626 dass er jetzt mein gewicht hat oder nicht

0627 oder sie es kann ja auch eine sie sein

0628 aber in dem fall ist es der lior °h

0629 ahm wie

0630 ja wie sich und das geht auch nur

0631 es geht auch nur wenn der andere da selber im vertrauen ist

0632 dass man dann da oben dann auch noch weiter spielt

0633 also wenn ich glaub wenn ich gespürt hätte dass er in dem moment °hh

0634 entweder eine spannung aufreißt

0635 oder mehr angst gehabt hätte

0636 dann hätt ich nicht da oben noch einmal so einen komischen twist machen können

0637 wahrscheinlich um meine eig dann hätt ichs ver hätt ichs verlangsam

0638 °hh und dann hätt ich wahrscheinlich eher noch geschaut dass ich meine füße schneller auf den boden bring

0639 also dann dann muss ich natürlich dann auch ein stück weit für mich sorgen

0640 S das heisst das deine deine (--) vertrautheit oder entspantheit in der situation

0641 durch (.) durch den lior

0642 [(-) in dem fall]

0643 SPw [absolut]

0644 absolut ja_a durch dieses zwischenspiel absolut

0645 °hh das ist eben das was es (.) was es braucht ja

0646 um da so °h so frei und klar gleichzeitig sein zu können

0647 und auch für MICH halt vor allem
 0648 und auch dieses risiko eingehen zu können
 0649 °h es gibt super kräftige tänzer egal ob männer oder frauen
 0650 °h und wenn die dich dann hoch nehmen
 0651 das ist schon cool ja aber ich ich ich mags halt einfach gerne
 0652 wenn ich mein ich bin bin leicht ich hab nicht viel gewicht ich bin
 beweglich
 0653 natürlich ist es relativ leicht mich da hoch zu hieven
 0654 ja °hh aber was cool ist wenn ich dann noch mitreden kann
 0655 [ja und wenn]
 0656 S [hm_hm]
 0657 SPw ich zum beispiel eben meine richtung ändern kann
 0658 oder wenn ich noch was anderes machen kann
 0659 also wenn ich eben dieses gefühl hab
 0660 okay der hat mich (-) aber ich kann trotzdem auch noch selber
 bestimmen was ich da tu
 0661 auch wenn ich da oben drauf balancier
 0662 ja
 0663 [<<lachend> hm>]
 0664 S [dieses mitreden]
 0665 ist das das ja aber
 0666 [in der situation]
 0667 SPw [JA (-) ja ja genau]
 0668 das mitreden ist
 0669 „ja aber vielleicht tricks ich dich jetzt ein bisschen aus“
 0670 oder „vielleicht mach ma was neues“
 0671 oder vielleicht °hhh
 0672 „schau ma mal was der moment grade grad“

0673 also wo ma

0674 auch noch also ich hab auch in dem gefühl dass da ja sehr viel
entspannung drinnen war

0675 wo da also grade in dem moment

0676 wo dieses ja aber war hab ich so das gefühl gehabt

0677 dass ich da ein stück weit noch mehr losgelassen hab

0678 °h also es war ja nicht so eine bewusste entscheidung

0679 sondern anstatt eben mit dem fluss mit zu gehen

0680 ah dann noch einmal drinnen

0681 loszulassen und zu schauen was macht die schwerkraft jetzt mit
uns

0682 [°h aber]

0683 S [hm_hm]

0684 SPw nicht lang genug dass wir ganz runter gefallen sind

0685 sondern nur so einen KURZEN moment

0686 ja °h und des ist dann auch so ein stück weit hinein fallen lassen in
das was ist °hh

0687 also das ist es ist auch

0688 so eine kombination von tun und und sein lassen

0689 S hm_hm

0690 SPw was ja auch extrem spannend ist

0691 [beim contacten]

0692 S [das heisst]

0693 SPw das ja aber

0694 ist ein loslassen ein stück weit

0695 in dem moment also ich habs ja vorher als widerstand beschrieben

0696 es war ein stück weit ein widerstand gegen die richtung die er
vorgegeben hat

0697 aber es war auch ein stück weit ja aber da gibts noch eine andere

richtung

- 0698 und schau ma mal was passiert wenn ich einen ganz kurzen moment in diese andere richtung hinein loslass
- 0699 glaub ich keine ahnung
- 0700 (SPw lacht)
- 0701 S schau ma mal was passiert
- 0702 SP ja
- 0703 S vielleicht ist das der
- 0704 [dialog]
- 0705 SPw [schau ma mal ist auch]
- 0706 schau ma mal was ist was passiert ja
- 0707 auf jeden fall ja
- 0708 °hh und das geht eben nur
- 0709 wenn dieses volle ja da ist
- 0710 dieses ja miteinander ja ich vertraue dir
- 0711 und dann noch einmal quasi die
- 0712 noch eine zusätzliche richtung
- 0713 und jetzt schau ma mit dieser verbindung
- 0714 schau ma mal noch was da passiert
- 0715 S also noch ein zusätzlicher impuls eigentlich hineinzugeben °hhh
- 0716 SPw <<lachend> ja_a>
- 0717 voll cool ne (S und SPw lachen)

Curriculum Vitae

Persönliche Daten

Name Huth Sabrina Elisabeth
Geburtsdatum 7. Juli 1986
Geburtsort Marktheidenfeld (Deutschland)
Nationalität Deutsch
Kontakt Mendelssohngasse 1/12
1220 Wien/ Österreich
+43 (0) 699 110 75 952
a0647387@unet.univie.ac.at

Akademische Bildung

seit 2006 Diplomstudium Psychologie an der Hauptuniversität Wien
Studienschwerpunkt:
Klinische Psychologie und Gesundheitspsychologie
Titel der Diplomarbeit:
,es tanzt sich: Eine mikroanalytische Studie zur gelebten Erfahrung von Kontakt Improvisationstänzer*innen‘
1996- 2005 Allgemeine Hochschulreife Balthasar- Neumann- Gymnasium Marktheidenfeld

Berufliche Weiterbildung

08.2014- 07.2015 ‘Advanced Teachers Training’ am Institut für ganzheitliche Tanz- und Bewegungspädagogik/ St. Andrä Wördern; geleitet von Sabine Parzer und Gastdozent*innen
03.2013- 06.2014 ‘Teachers Training’ für zeitgenössische Tanzimprovisation, Kontakt Improvisation, Körperarbeit und ‚Authentic Movement‘ am Institut für ganzheitliche Tanz- und Bewegungspädagogik/ St. Andrä Wördern; geleitet von Sabine Parzer und Gastdozent*innen
03.2010/ 02.2011 Ausbildung zur Spielpädagogin, Trainerin für soziale Kompetenz, Zeitreise Betreuerin und ‚Young City‘ Expertin im Rahmen der Freiraum Akademie GmbH/ Wien
2010 Fortbildung für die Leitung von Sprach-, Kinder- und Jugendfreizeiten beim Jugendwerk AWO Unterfranken, Deutschland

Berufserfahrung

- seit April 2014 Unterricht von Tanzimprovisation, Kontakt Improvisation und Kinderyoga in Kindergärten und Schulen im Rahmen des Projekts ‚Kids in motion‘/ ASVÖ Österreich
- 2011- 2013 Leitung und Organisation des dreiwöchigen Sommercamps ‚Warema Sonnenkinder‘ für Kinder und Jugendliche/ Warema Renkhoff SE in Marktheidenfeld/ Deutschland
- seit März 2010 Leitung und Organisation von diversen Kinder- und Jugendfreizeiten in Österreich, Deutschland, Tschechien; insbesondere mit Schulklassen und inklusiven Gruppen/ Freiraum GmbH, Wien/ Österreich

Freiwilligenarbeit, Praktika und Auslandserfahrung

- 08.2011- 10.2011 Praktikum bei der deutschen Institution für Kinder- und Jugendhilfe ‚Neue Horizonte S.L.U.‘ in Andalusien/ Süds Spanien
- 02.2010- 09.2010 Freiwilligenarbeit für das Jugendwerk AWO Unterfranken mit sozial beeinträchtigten Kindern und Jugendlichen
- 02.2010- 06.2010 Leitung und Organisation einer Mutter-Kind-Gruppe im Rahmen des ‚Vielfalter‘ Projektwettbewerbs im Flüchtlingshaus ‚Rossauerlande‘ in Wien; Diakonie Flüchtlingsdienst Österreich
- 11.2008- 03.2009 Reise in Nordindien, Workshops mit dem Thema ‚Kunst, Kreativität, Sport und Theater‘ im Kinderheim ‚Ali S.K. Memorial Society for the Children‘ in Kalkutta, Santoshpur
- 10.2005- 05.2006 Reise in Zentralamerika; Sprachunterricht in Antigua/ Freiwilligenarbeit im Krankenhaus ‚Hermano Pedro‘ an der Station für physisch und kognitiv beeinträchtigte Kinder

Sprachkenntnisse

Deutsch (Muttersprache)

Englisch (fließend in Wort und Schrift)

Spanisch (flüssig)

Status quo:
18.09.2015