Tanzsupervision

*Die Selbsterkundung des Modernen Tanzes**

Zuerst erschienen in: Klein, Gabriele/Zipprich, Christa (Hg.): Tanz Theorie Text, (=Jahrbuch Tanzforschung 12), Münster 2002, S.413 – 427. Für die Online-Publikation durchgesehen und ergänzt.

Vorgeschichte und Geschichte des Projekts

Die Leitung der ‚Internationalen Tanzwochen Wien' und der ‚Wiener Festwochen' hatten mich zur wissenschaftlichen Begleitung der Inszenierung und der Aufführung des Stücks *‚Back to return'* des österreichischen Choreographen Willi Dorner im Rahmen des Projekts *‚Tanz 2000.at'* im letzten Jahr nach Wien eingeladen. Die Einladung kam auf Initiative von Willi Dorner zustande, früher selbst Tänzer und jetzt Leiter einer eigenen, international erfolgreichen Tanzkompanie.
Seine Motive waren sowohl erkenntnistheoretischer Natur:

> „Was brauchen wir für Wahrnehmungstheorien, wenn wir den modernen Tanz verstehen wollen?"

als auch inszenatorisch praktischer Natur:

> „Es gilt im Tanz wieder die Bewegungssprache und die Form der Inszenierung aufzubrechen, neue Inhalte zu finden ... Ich suche dafür keine Dramaturgen, die choreographisch oder inszenatorisch denken, sondern genau das Gegenteil. der ‚andere' Blick, das ‚andere' Denken,"

so sein Kommentar.
Ich selbst habe mich als Kommunikations- und Medienwissenschaftler lange experimentell und theoretisch mit den Möglichkeiten einer solchen synästhetischen Epistemologie beschäftigt. Ich habe andererseits Erfahrungen in der supervisorischen Beratung, der Gruppendynamik und in Kommunikationstrainings.
Die für die Aufführung vorgesehenen TänzerInnen: Milli Bitterli, Helga Gußner, Saskia Hölbling und Dolores Hulan waren gern bereit, an diesem transprofessionellen und in vielerlei Hinsicht auch transkulturellen Projekt mitzuwirken. Ihnen sei schon vorab und nochmals für ihr Einverständnis gedankt, hier Fotos und Transkriptionsausschnitte von den Tonaufzeichnungen der Supervision und der Aufführung zu nutzen. Zu danken habe

ich auch Willi Dorner, Norbert Pfaffenbichler, mit dem ich in Wien Videos zusammengeschnitten habe, Heinz Ditsch, Simon Kürmayr und anderen.

Ziele des Projekts:

Es ist klar, dass die Zusammenarbeit bei den Beteiligten unterschiedliche Bedürfnisse befriedigte, bei den Tänzern andere als bei den Choreographen und bei beiden andere als bei mir als Medienwissenschaftler. Um den Ablauf und die Ergebnisse des Projekts einigermaßen vollständig wiederzugeben, wären deshalb auch mindestens drei Berichte erforderlich. Ich kann hier nur die Perspektive des Beraters und Wissenschaftlers einnehmen und schildere die Ziele und den Ablauf im folgenden aus meiner Sicht.
Eine Grundbedingung für ein erfolgreiches Zusammenspiel zwischen Tanzpraxis, Choreographie und reflektierender Wissenschaft dürfte es sein, die unterschiedlichen Interessen zu respektieren – und trotzdem Gemeinsamkeiten zu finden. Die Formel, mit der wir diese Aufgabe löste, lautete: *Reflecting Art.* Tanzkunst sollte einerseits als synästhetische Reflektion der Bewegungsmöglichkeiten der TänzerInnen verstanden werden. Andererseits zielte das Projekt auf eine verfremdende, distanzierte Analyse dieser Bewegungen. Hier kam mir die Rolle eines Katalysators zu. Drittens ging es um die transmediale tänzerische Inszenierung der Ergebnisse eben dieser Analysen.
Wir wollten experimentell die Möglichkeiten einer synästhetischen ganzheitlichen Epistemologie erkunden und zugleich versuchen, diese mit den Mitteln von Körperbewegung, Raum, Licht, Ton und digital bearbeiteten Videoprojektionen auszudrücken. Also, einerseits Erkunden der handlungsleitenden und orientierungsrelevanten Programme der TänzerInnen und des Choreographen und andererseits Hinterfragen dieser Programme, Erkunden neuer Verhaltensweisen, kritische Reflexion der Routinen.
Mit der Formel ‚reflecting dance/dancing reflection' wird Tanzkonzeption von W. Dorner und seiner Kompanie gut auf einen Punkt gebracht. Es ist eine Form des modernen Tanzes, die ihre Eigenart zu großen Teilen gerade daraus bezieht, dass die TänzerInnen zu einer fokussierten Erkundung der Bewegungsmöglichkeiten ihres Körpers angeregt werden. Da diese Möglichkeiten von vielerlei Umweltfaktoren abhängen, erhalten die

Aufführungen auch Momente von Improvisation. Aber diese Charakterisierung gehört schon zu den Ergebnissen des Projekts.
Wohin der rote Faden, die Reflexion, die Beteiligten letztlich führen sollte, blieb offen. Die TänzerInnen werden sie zur Vervollkomnung ihrer Kunst nutzen, der Choreograph wird mit ihrer Hilfe die Dynamik zwischen den TänzerInnen, zwischen diesen und ihm selbst sowie zwischen dem Publikum und den Akteuren besser verstehen lernen. Die Rendite des Projekts zeigt sich jedenfalls für die Praktiker in einer Verbesserung ihres Handwerks. Und nur den Wissenschaftler drängt es, die Ergebnisse noch mal in Worte zu fassen – wohl wissend, dass diese ein wenig geeigneter Kode dafür sind.[1]
Um die Mängel des Druckmediums wenigstens partiell auszugleichen, biete ich parallel zu diesem Aufsatz auch eine website an. Sie enthält Videoaufzeichnungen aus allen Phasen des Projekts und visualisiert einige zentrale Ergebnisse. [2] Die Videoausschnitte mögen auch einen Eindruck von dem speziellen Typus der hier behandelten Tanzform geben, die durch den Oberbegriff ‚Moderner Tanz' nur vage angedeutet werden kann.

Als zentrale Fragestellungen kristallisierten sich recht bald im Verlauf der Zusammenarbeit heraus:

1. Wie speichern die TänzerInnen, in welchen Körperteilen ihre (welche?) Bewegungen? (Tänzer als komplexe informations-verarbeitende Systeme.)
2. Wie orientieren sich die TänzerInnen während der Performance in der Zeit, im Raum mit Musik, mit anderen Personen (Vernetzungen)?

---

1 Die Utopie für mich ist, dass die Ergebnisses dieses – und anderer Projekte – multimedial und in anderen Kodes als jenem der linearen Schriftsprache dargestellt werden. Gerade der Tanz eignet sich als ein solches synästhetisches Darstellungsmedium. So gab es einen ersten Anlauf, die Ergebnisse einer Diplomarbeit tänzerisch zu ‚visualisieren'. Es ging darum, die Interaktionsmuster zwischen einem Patienten und seiner Therapeutin in einer Rehabilitationsklinik zu modellieren, um sie dann, auf diese Weise verstärkt und verfremdet, wieder an die Therapeutin und ihren Patienten zurückzuspiegeln. Weitere sprachfreie Modellierungsmöglichkeiten bieten die neuen elektronischen Medien.

2 http://kommunikative-welt.de/tanz/supervision.htm Systemvoraussetzung ist der RealPlayer. Das streaming-Verfahren ermöglicht ab 56KB Internetzugang eine passable Bildqualität.

3. Wie stellt sich Nähe/Distanz/Resonanz zwischen den TänzerInnen und mir/dem Publikum her und in welchen Teilen des Körpers? (Spiegelungen)

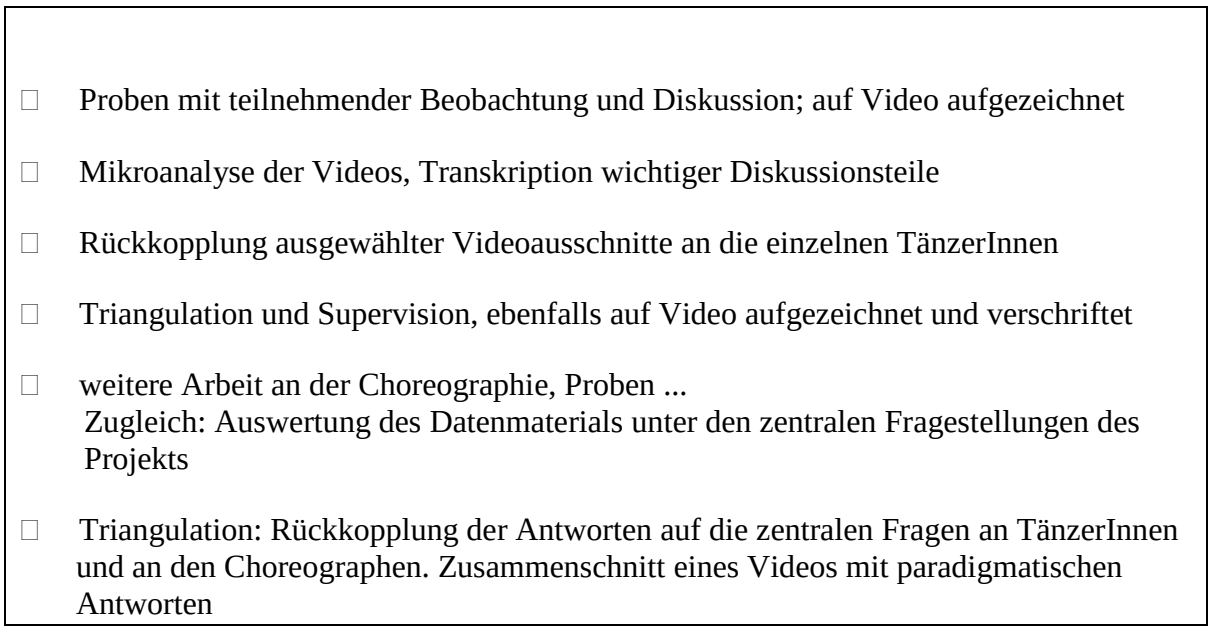
Bei bloßer Reflexion, auf die sich üblicherweise wissenschaftliche Projekte beschränken, konnte in Wien nicht stehen geblieben werden. Es ging darum, eine Aufführung im Rahmen der Wiener Festwochen zu gestalten. Also sollten die Ergebnisse auch tänzerisch und mit anderen künstlerischen Mitteln ausgedrückt werden. Auf besonderen Wunsch der Festspielleitung, also von Hortensia Völckers und Karl Regensburger, sollte auch das Publikum mit einbezogen werden – und zwar nicht in der herkömmlichen Form einer Befragung der Akteure und Choreographen durch das Publikum.

Alles in allem war damit ein dreiphasiger Ablauf des Experiments vorgezeichnet:

- Während der Proben moderierte Selbsterkundungen der TänzerInnen und der Glaubenssätze des Choreographen (Supervision).
- Performance und Selbsterkundung des Publikums
- Verarbeitung der Selbsterfahrungen und Rückkopplungen durch Künstler und Choreographen; Vervollständigung und weitere Auswertung des Datenmaterials, Überprüfung der Hypothesen durch die Wissenschaftler.

Die Arbeitsschritte fasst die nebenstehende Abbildung 1 im einzelnen zusammen.

Abb. 1: Ablauf des Projekts



- Aufführung mit Videodemonstrationen und im Anschluss Rückkopplungsgespräche in Form einer Balintgruppe mit Teilen des Publikums.

  Auch diese Gruppengespräche im Stuhlkreis wurden aufgezeichnet und verschriftet.

- Rückkopplung der Wahrnehmungen der Aufführung/TänzerInnen durch das Publikum an die Beteiligten

Methoden

Zur Erhebung der latenten Selbstbilder und des Gedächtnisses der TänzerInnen werden vor allem die psychoanalytisch orientierte Supervision und die Triangulation, also Methoden, die aus der Beratung bekannt sind, benutzt. Die ‚Supervision' ist eigentlich ein Verfahren, das Professionals in interaktionsintensiven Berufen (Sozialarbeiter, Mediziner, Lehrer, Führungskräfte...)die Einsicht in die – mehr oder weniger geeigneten – Routinen ermöglichen will, mit denen sie ihre Beziehungen zu ihren Klienten gestalten. Es wird dabei grundsätzlich sowohl an emotionalen als auch an der kognitiven Verarbeitung von selbsterlebten Episoden aus dem Berufsalltag angesetzt (Fallarbeit).[3] Die subjektiven Programme , die das eigene Erleben und Handeln steuern, bilden also den Ausgangspunkt – nicht irgendwelche Normen, die von Wissenschaftlern, Berufsverbänden oder Beratern propagiert werden. Durch ihre Vorbereitung und den Einbau in das Forschungsprojekt hat der supervisorische Ansatz eine große Ähnlichkeit mit dem training-cum-research - Gruppen von Michael Balint erhalten.[4] Dieser Arzt und

3 Zur Orientierung vergl. Kornelia Rappe-Giesecke: *„Was sind Standards effektiver und qualifizierter Supervision*?" Download www.rappe-giesecke.de (Publikation) Ausführlicher: Dies: *„Supervision, Gruppen- und Teamsuperversion in Theorie und Praxis*", Berlin/Heidelberg/New York 1994

4 Michael Balint: *„Die Struktur der ‚Training-cum-research – Gruppen und deren Auswirkung auf die Medizin"*, in: *„Jahrbuch für Psychoanlaysde"*[5], 1968, S. 125-146; Ders.: *„Der Arzt, sein Patient und die Krankheit"*, Stuttgart 1957, zusammenfassend

Psychoanalytiker begann nach dem 2. Weltkrieg in London damit, Sozialarbeiter und Ärzte in Gruppen zu einer Erforschung ihrer professionellen Handlungsmuster anzuleiten. Im Vordergrund stand, wie bei der Supervision, die Arbeit an konkreten Fällen aus der Berufspraxis. Ziel war jedoch neben der berufsbezogenen Selbsterfahrung die kollektive Formulierung von Maximen professionellen Handelns für jeweils spezifische Interaktionskonstellationen.

Soweit mir bekannt, ist der Einsatz dieser Beratungsverfahren zur Erkundung des Berufsalltags von Künstlern – als Kunstsupervision – bislang noch nicht erprobt. Sie eignen sich, wie das Experiment zeigte, nicht nur für die Supervision der TänzerInnen sondern auch für die Erkundung des Erlebens des Publikums.

Das Gespräch mit dem Publikum sollte ursprünglich in Form einer Open-Space-Konferenz stattfinden, was aber aus allerlei räumlichen und organisatorischen Restriktionen beim ersten Anlauf in Wien noch nicht gelang.[5] Wir haben uns dann entschieden, das Publikum in Form einer themenbezogener Selbsterfahrung einzubeziehen. Die Abbildung 2 gibt die Orientierung wieder, mit der die ZuschauerInnen auf das Gespräch vorbereitet wurden.

Abb. 2: Instruktion für das Publikumsgespräch

Das Publikumsgespräch wurde nach einer kurzen Schilderung des Projekts durch mich im unmittelbaren Anschluss an die Aufführung wie folgt eingeleitet:

„Wir wollen Ihnen nun die Gelegenheit geben, Ihre Reaktionen auf die Performance zu erkunden. Dazu werden gleich zwei Stuhlkreise auf der Bühne aufgebaut. Wer sich am Gespräch beteiligen möchte, ist herzlich eingeladen, sich dort hinzubegeben."

und einführend Kornelia Rappe-Giesecke: *„Gruppensupervision Balintgruppenarbeit"*, in: Harald Pühl (Hg): *„Handbuch der Supervision"*, Berlin 1994, S. 72 – 84

5 Vgl. z.B. Harrison Owen: *„Open Space Technology, ein Leitfaden für die Praxis"*, Stuttgart 2000. Roswitha Königwieser/Marion Keil (Hg.): *„Das Feuer großer Gruppen, Praxisbeispiele für Großveranstaltungen"* , Stuttgart 2000. Carole Maleh: *„ Open Space: Effektiv arbeiten mit großen Gruppen*", Weinheim/Basel 2001

Im Stuhlkreis wurde darüber informiert, dass das Gespräch ca. 30 Minuten dauern soll und dass es für weitere Auswertungen aufgezeichnet wird. Außerdem wurden folgende Regeln genannt: Gegenstand des Gesprächs ist die Wahrnehmung der Resonanz, die die TänzerInnen und die Aufführung in ihrem Körper und in ihrer Psyche ausgelöst haben. Es geht nicht um Bewertungen und distanzierte Vergleiche.

Für seine eigenen Körperreaktionen ist jeder selbst Experte.

„Die Meinung der anderen Teilnehmer lassen Sie stehen. Ihre Eindrücke sind Tatsachen.

Nochmals: Es geht um Ihre subjektiven Formen der Verarbeitung dieser künstlerischen Darbietung, nicht um Lehrmeinungen oder Konzepte von fremden Autoritäten und Tanzschulen.

Das Gespräch kann für Sie die Funktion haben, sich darüber klar zu werden, was Sie heute Abend erlebt haben (Selbstreflexion), zweitens können Sie kennen lernen, was andere wahrgenommen haben und drittens schließlich werden sich die TänzerInnen und Willi Dorner unser Gespräch anhören. Sie sind dankbar für Ihr Feedback.“

Zur Auswertung des Datenmaterials und bei den vielfältigen Triangulationen habe ich mich an den Prinzipien der kommunikativen Sozialforschung orientiert, wie ich sie gemeinsam mit Kornelia Rappe-Giesecke in dem Buch *‚Supervision als Medium kommunikativer Sozialforschung – Die Integration von Selbsterfahrung und distanzierter Betrachtung in Beratung und Wissenschaft’* (Frankfurt a. M. 1997) geschildert habe.
Die Grundidee dieses Ansatzes ist die *dialogische* Datenerhebung, -auswertung und -rückkopplung. Wie die frühen Vertreter der Aktionsforschung, streben wir eine möglichst unmittelbare Rückkopplung der Daten und Ergebnisse an die untersuchten Personen an.[6] Das Interesse ist nicht nur eine wissenschaftliche Modellierung der Wirklichkeit, sondern eine unmittelbare Intervention in das untersuchte System. In diesem Fall ging es um die Aufdeckung und die teilweise Veränderung der Selbstbeschreibungen der TänzerInnen, um die Gestaltung der Aufführung - und daneben und darüber hinaus natürlich um mehr Erkenntnisse über unsere synästhetischen Wahrnehmungsweisen, das Gedächtnis der TänzerInnen. Nebenbei bemerkt, zeigt sich auch an dieser Fallstudie, dass die Erhebungs- und

6 Neben Kurt Lewin (*Die Lösung sozialer Konflikte*, Bad Nauheim 1968) hat Jakob L. Moreno (*Psychodrama und Soziometrie*, Köln 1989) mit seinem soziometrischen und soziodramatischen Verfahren ähnliche Wege beschritten

Darstellungsformen dem Gegenstand angepasst werden müssen. Untersuchen wir multimediale kommunikative Phänomene werden sich auch die Präsentationen der Ergebnisse nicht mehr auf das sprachliche Medium beschränken lassen.

Theorie und Anwendungsbeispiel

Im Hintergrund des gesamten Projekts stand das dreidimensionale Kommunikationskonzept, mit dem ich seit längerem arbeite: *Informationsverarbeitung, Vernetzung und Spiegelung*.[7] Das Informationsverarbeitungskonzept wurde vor allem genutzt, um den Tanz im Gedächtnis der TänzerInnen zu rekonstruieren. Sobald diese über Musik, ihre Orientierung im Raum, die Kooperation mit anderen TänzerInnen nachdachten, trat die Vernetzungsdimension in den Vordergrund. Und schließlich habe ich selbst während der gesamten Untersuchung die Spiegelungsphänomene beobachtet und als Erkenntnisinstrument genutzt, die zwischen mir, den TänzerInnen und Choreographen auftraten.[8]

Ein Beispiel: Während der Probe fällt mir auf, dass bei der Tänzerin die Abwärtsbewegungen ihres Körpers, aller Glieder, sehr plötzlich, fließend und fallend ablaufen – hingegen sich die Körperteile und der Rumpf beim Aufrichten quasi vom Bewegungspunkt zu Bewegungspunkt hoch hangelten. Ich weiß nicht, ob ich zuerst durch die Tänzerin oder durch die Selbstbeobachtung meines Körpers darauf aufmerksam wurde: Meine

---

7 Vgl. als kurze Zusammenfassung das Kapitel 1 in: Michael Giesecke*" Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft"*, Frankfurt a. M. (im Druck) sowie die zugehörige Webseite *www.mythen-der-buchkultur-de*, Modul 01

8 Anwendungsbeispiele und Erläuterungen bei Michael Giesecke/Kornelia Rappe-Giesecke: *„Supervision als Medium kommunikativer Sozialforschung"*, Frankfurt a. M. 1997, S. 599 ff, vgl. S. 541 ff, S. 217 und S. 120

Schultern hingen nach unten, ich sackte und schaukelte beim Zuschauen dem Boden zu und bemerkte dies nur, weil ich mich in plötzlichen Impulsen immer wieder aufrichtete. Dieses Aufrichten störte mich wie ein Weckruf im Traumfluss. Dann überließ ich mich dem Sog der zusammensackenden Tänzerin. Über diese Beobachtung haben wir uns ausgetauscht. Dabei fiel ihr ein, dass sie für die Bewegung des Aufrichtens sehr viel mehr Gedächtnisstützen während der Proben braucht, als bei den Abwärtsbewegungen: „Da gehts von selbst, da galoppieren die Pferde." Es gibt in ihrem Körpergedächtnis also eine Asymmetrie zwischen der abwärts gerichteten Bewegungsdynamik und der aufwärts gerichteten. Letztere ist sehr viel stärker sequenziert. Was auch dazu führt, dass sie die Aufwärtsbewegungen als anstrengender erlebt: „Dieses Entfernen vom Boden habe ich nicht so gerne." Beide Empfindungen spiegelten sich in meinem Körper und im nachträglichen psychischen Verarbeiten. Während für die Tänzerin jedoch das „plötzliche „ Fallen ein „gesetzter" (Bewusstseins)-Akt ist, war es bei mir das Aufrichten.

Auch was das Verhältnis zwischen der Aufführung und dem Publikum anlangt, hat sich das Konzept der *Resonanz* bewährt. Es ist allbekannt, daß für diese Konstellation die üblichen Kommunikationsmodelle, die davon ausgehen, dass Botschaften, womöglich noch sprachlich codierte, zwischen den Akteuren auf der Bühne als Sender und den Zuschauern als Empfänger hin und her wechseln, wenig Erhellung bringen: Es gibt solche Ansprachen i.d.R. nicht. Wir benötigen vielmehr ein sprachfreies Kommunikations-konzept, wie es in zahlreichen therapeutischen Schulen aber auch bei der Untersuchung tierischer Verständigung zugrunde gelegt wird.

Ergebnisse

Dass das dreidimensionale Kommunikationsmodell für das Verständnis des Tanzes im weiteren Sinne nützlich ist, mag an und für sich schon als erstes Ergebnis gewertet werden. Die europäische Neuzeit hat nur monosensuelle Erkenntnis- und eindimensionale Kommunikationstheorien hervorgebracht und akzeptiert. Sie hat die Augen als Erkenntnis- und die Sprache als

Darstellungsmedium prämiert und damit kein Instrument zur Gestaltung und zum Verständnis multimedialer und synästhetischer Ereignisse wie dem Tanz als Kommunikation zwischen Tänzer und Publikum - geschaffen.
Der alternative Zugang dieses Projektes besteht darin, erstens die TänzerInnen selbst als komplexe, massiv parallel verarbeitende Kommunikations- und Informationssysteme zu betrachten, zweitens nach den Vernetzungen zu suchen, die in der Aufführungssituation hergestellt werden und drittens die Aufmerksamkeit auf die Spiegelungen / die Resonanz der TänzerInnen im Körper der Zuschauer zu lenken.

Dabei zeigte sich, dass *erstens* die TänzerInnen ihre Erfahrungen in ganz unterschiedlichen Teilen ihres Körpers speichern und dass u. a. in dieser Unterschiedlichkeit die Ursachen für ihren spezifischen künstlerischen Ausdruck zu suchen sind. Diese Tatsache manifestiert sich bspw. in den Proben, wenn sich Tänzer und Choreograph darüber verständigen, welcher Körperteil ‚führt' oder welche Phase der Bewegung als ‚Ansatz' hervorgehoben und benannt wird. Natürlich befinden sich die Körper unablässig in Bewegung, alle Muskeln ‚führen' irgendetwas aus. Wenn aus diesem unendlichen geschlossenen Bewegungskreislauf eine Sequenz als ‚Ansatz' herausgehoben wird, dann wird ein Symmetriebruch vorgenommen. Andere, prinzipiell genauso mögliche motorische Aktionen treten in den Hintergrund. Parallel finden zum gleichen Zeitpunkt unendlich viele weitere Bewegungen statt – von den Entspannungsreaktionen, die ebenfalls fokussiert werden können und werden, ganz abgesehen. Dass zum Zwecke zwischenmenschlicher Verständigung solche Prämierungen eines Körperteils sowie Festlegungen von Anfang und Ende der prinzipiell unendlichen Bewegungsprozesse – und deren Benennung mit handlungsbezeichnenden Begriffen – nützlich sind, steht außer Frage. Aber diese Sequenzierungen sind ganz grober Natur. Wie sich Sprach- und Körpergedächtnis zueinander verhalten ist eine offene, empirische Frage. Der Hang zur Linearisierung in der Buchkultur lässt die Simultaneität der Prozesse zurücktreten und unsere Gewohnheit, die Bewegungen sogleich mit sprachlichen Begriffen zum Erstarren zu bringen, erschwert die Mikroanalyse. Andererseits sind Fokussierungen und Linearisierungen nicht bloß eine Notwendigkeit des Gesprächs. Auch unser Körper ist zu solchen Akten der Selbstsimplifikation gezwungen. Will er Bewegungen automatisieren, z.B. als Routinen im Gedächtnis speichern, muß er sie irgendwie aus dem Gesamtzusammenhang

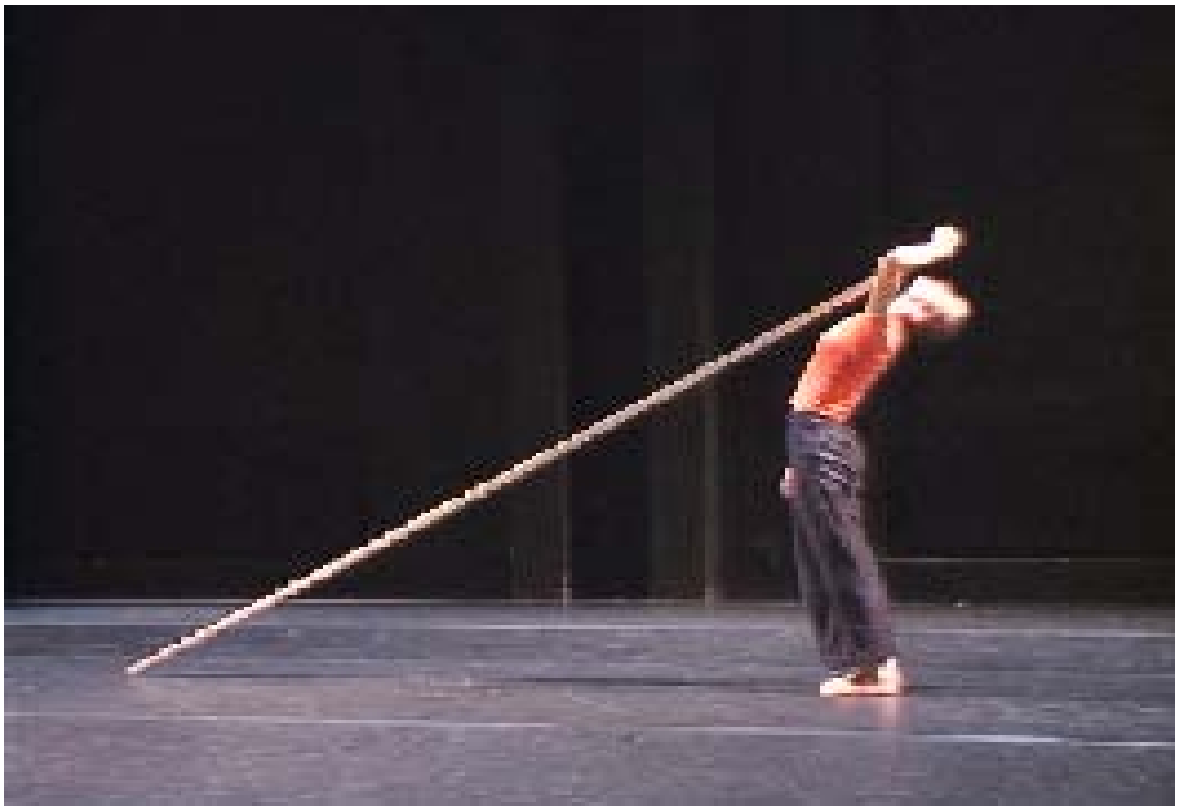
der Körpermotorik isolieren. Und dies bedeutet immer auch: Symmetriebruch, Fragmentierung, Prämierung usf. Oder anders: Eine allseitige und symmetrische Nutzung unserer Sensoren, Speichermedien und Ausdruckmöglichkeiten ist uns nicht möglich. Die partiellen Blockaden erscheinen als Persönlichkeitsmerkmale.

Es war für die TänzerInnen häufig erleuchtend und teilweise auch entlastend, mehr darüber zu erfahren, wie sie ihren Körper fragmentieren. Und es ist nicht zufällig, dass ein Hauptziel des Projektes ‚Moderner Tanz' als kulturelle Veranstaltung eben genau die Aufdeckung dieser Fragmente des Körperselbst und ihres Mit- und Gegeneinanders ist. Sobald wir uns von der suggestiven Macht der Sprachschablonen lösen, bemerken wir die Unterschiede in den motorischen Programmen. Die Kultivierung dieser Vielfalt wäre ein Ziel, welches diese Tanzform vom klassischen Ballett unterscheidet. Es ginge dann nicht in erster Linie um eine Standardisierung der individuellen motorischen Muster gemäß kulturell ausgearbeiteter Normalformen sondern um die Erkundung und Optimierung individueller Muster.

Für den Choreographen, der sich ja beständig mit den Künstlern vernetzen muss, und für die Tänzer, die beim Solo Beziehung zum Raum und, wenn sie mit anderen zusammenarbeiten, zu diesen anderen Tänzern Verbindungen aufbauen müssen, ist *zweitens* die Frage, wo Anschlussstellen sind, die wechselseitig wahrgenommen werden können und welcher Art die Vernetzungsmedien sein können, von großer Bedeutung. Generell sollte man davon ausgehen, dass die Beziehungen zwischen den Beteiligten an einer Performance einem Netzwerk mit mehreren Etagen gleicht, in dem sich Verbindungen beständig neu knüpfen und lösen. Als Etagen mag man sich unsere Sinne vorstellen, denen jeweils Ausdrucksmedien und Raumkonzepte entsprechen. Auf welchen Etagen die TänzerInnen zueinander, zum Choreographen, zum Publikum Verknüpfung herstellen, ist eine empirische Frage. Jeder Choreograph scheint durch seine Inszenierung bestimmte Etagen zu fokussieren, etwa in dem er Musik losbrechen lässt; das Licht dimmt und Keuchen und Bewegungen hörbar macht. Hier sind wir aber über Einzelbeobachtungen kaum hinaus gekommen.[9]

9 Vgl. aus der umfänglichen Literatur J. Birringer: Media&Performance, Baltimore/London 1998. Überhaupt gibt es zahlreiche Gemeinsamkeiten in der Zielsetzung des Wiener Projekts und der Tanzprojekte von Birringer am ‚motion-

Abb.3: Szenenfoto Solo (mit Stab)



Unsere gemeinsame Ausgangsthese war *drittens*, dass die Zuschauer den Tanz durchaus nicht nur visuell erfahren, sondern dass die Bewegung auf der Bühne auch auf anderen Kanälen Eingang in ihre Körper findet. Geht man solcherweise von multisensueller Rezeption des Tanzes aus, dann könnte man noch größere Unterschiede zwischen den Betrachtern erwarten, als dies für die vielfältig kulturell gesteuerten visuellen Kunstwahrnehmungen bezeugt ist. Interessanterweise gibt es aber auch in den weitgehend latenten, leiblichen Reaktionen auf bestimmte Szenen große Übereinstimmungen zwischen verschiedenen Zuschauertypen. Oder anders: Ähnliche leibliche und/oder psychische Reaktionen teilen die Zuschauer in Typen. Die Beschreibung

capture-lab' an der Ohio State University (http://www.dance.ohio-state.edu). Dies betrifft vor allem die unzensierte Erkundung der individuellen Bewegungsmuster.

dieser Rezeptions-/ bzw. Spiegeltypen ist eine sinnvolle Forschungsaufgabe für Anschlussprojekte.

Abb. 4: Beispiele für Zuschauerreaktionen auf eine Tanzsequenz
(SV = Supervisorin)

Frau 1: ich erinnere mich jetzt, die stärkste Körperempfindung war während dem Teil, wo die Tänzerin mit dem Holzstab gearbeitet hat, und i hab extremes Gefühl von Ruhe und Ausdehnung von Zeit und ähm i hab so a Wahrnehmung gehabt, dass das die Aktivität von dem Holz ist, und dass es ein Gewicht hat und wiegt

SV: dass es wiegt ?

Frau 1: jah, als die Aktivität von ‚Gewicht haben', ich hab den Gedanken vorher noch nie gehabt und dass hat da den Körper also das Körpergefühl in mir erzeugt..... dass man aktiv ist, während man passiv ist, also dass die Aktivität Gewicht haben kann

---

Mann 1: ich hab in dem Stück mit dem Holz so wahrgenommen oder gespürt, den Raum, der sich da zieht, die Länge also dass sich, dass es sich eigentlich angepasst hat an das Holz, dass ich eigentlich die Geometrie spürte, eine Anpassung des Körpers an diese Stange, das Verfließen in das Räumliche

SV: wo war denn jetzt das Fließen bei ihnen? Wissen sie das?

Mann 1: Das war im, im Gehirn, würd ich sagen, als im

SV: Wo floss denn so?

Mann 1: Es floss ungefähr von, Moment, ich würd sagen von hier nach hinten.

Mann 2: Ja i möchte einfach noch dazu sagen vom Beispiel der Latte Ähhmmm... ich hab diesen Vergleich sehr gut gefunden. Also zuerst ist es mir vorgekommen, dass die Latte eben sehr leicht ist in der Bewegung und dann zum Schluss ist die Latte sehr schwer geworden und es ist mir einfach vorgekommen, wie ein Kreuz. Wie sie in der Diagonale dasteht, ist des des völlig boo..ää verändert worden, also diese Leichtigkeit dann zur Schwere hin und des, das hat mir sehr gut gefallen muss ich sagen. Und ja, wenn i da rückbedenk.. äh blended jetzt nachdenk spür ich das noch im Nacken einfach.

Mann 3: Um bei der Latte zu bleiben .... die anscheinend sehr viel Eindruck macht ... Für mich war sie ein Tanzpartner

---

Mann 4: Einer der Schlüsselmomente die Szene mit der Tänzerin und der Holzlatte.. vielleicht. Äh. die, die statischste äh Szene in der gesamten Performance aber für mich ... schienen hier stärksten Emotionen.. äh zum Tragen gekommen, also es war ein Gefühl der der Bedrohung, es war diese, immer diese fragile Balanz/balance [Auslassung]

de des, des, diesen Momentaufnahmen der drohenden Gefahr.
ja des ist ein fremdes Element is des, des, des eindringt und, und etwas nicht körperlich... also etwas nicht menschliches .. hmm [Auslassung]
und immer es -- --war ich hab das immer als scharf, als schneidend empfunden –
Ähh und auch jetzt sei´s als, als Diagonale im Raum, oder äh das, das auch ein gewisses Bewegungsmoment und, und, und, wie die Tänzerin hinein gebissen hat, also das, das, de, die, die Verzahnung, also von, von Holz und Körper ähh

Insgesamt wirkt der Tanz manchmal über das unbewusste Pacing der Bewegungen der TänzerInnen im Körper des Zuschauers. Erst diese körperlichen Reaktionen lösen dann psychische Vorgänge aus und diese können ähnlich ausfallen wie jene, die die Tänzerin selbst hatte bzw. hervorlocken wollte. In der Regel können nur diese, im höheren psychischen Apparat manifestierten Reaktionen, versprachlicht werden. Es gibt aber auch den gegenteiligem Weg, dass zunächst psychische Vorstellungen ausgelöst werden, sich sofort sprachliche Begriffe einstellen und dann erst körperliche Reaktionen ausgelöst werden. Tendenziell scheint das Projekt des Modernen Tanzes eher darauf ausgerichtet zu sein, die erste Form der Informationsverarbeitung und Spiegelung treibhausmäßig zu fördern und die letztere zurückzudrängen. Eben deshalb ist eine Kanonisierung der Bewegungsfiguren, die Entwicklung einer Formensprache oder die Fixierung von symbolischen Bedeutungen von Bewegungen kontraproduktiv. Unterstützt werden sollte die Darstellung der Selbsterkundung der Bewegungsmöglichkeiten der TänzerInnen in der Aufführung. Dies erleichtert zum einen den Zuschauern, sich auf ihren eigenen Körper und dessen mehr oder weniger elementaren Bewegungsmöglichkeiten einzustellen. Zum anderen zeigt die Erfahrung des Wiener Experiments, dass sich intuitiv und ganz ohne Rückgriff auf ein gemeinsames Sprachinventar und einen kodifizierten Wissensraum, Gemeinsamkeiten zwischen den Personen im Zuschauerraum und auf der Bühne herstellen. Das Bedürfnis von Choreographen und TänzerInnen, diese Gemeinsamkeiten vorab und während der Aufführung intentional zu steuern, ist ein kulturelles Erbe. Es mag für viele Zwecke bewahrt werden. Aber es gibt eben, wie der Moderne Tanz zeigt, auch Alternativen, die beiden Seiten - Akteuren und Publikum - ästhetische Befriedigung verschaffen.

Warum eignen sich die Methoden der Tanzsupervision gerade für den Modernen Tanz?

Ein Ziel jeglicher Supervision ist die auf bestimmte Themen beschränkte Selbsterfahrung, die Erkundung eigener Möglichkeiten und Grenzen im Beruf und Alltag. In diesem Ziel treffen sich Supervision und viele aktuelle Experimente im Bereich des Tanzes. Die Choreographen mutieren in diesen Experimenten zu Katalysatoren der Selbsterkundung der körperlichen und psychischen Möglichkeiten der Tänzer und ihrer Vernetzung mit dem Raum.

> „Halte den rechten Fuß am Boden und lasse den linken ihn umkreisen. Welche Bewegung sind (Dir) möglich!“ „Balanciere den Holzstab auf dem Rücken, im Liegen, stehe auf !“„Lächle ins Publikum, immer, ganz gleich wie und wo Du Dich bewegst !“

Die „Choreo(graphen)supervisoren“ geben keine Bewegungsfiguren vor, sondern organisieren einen Versuch – an dessen Ende dann eine Bewegungs- und Muskelform steht – die den Möglichkeiten des Tänzers oder des Duos usf. entspricht.[10] Man kann in Anlehnung an das Konzept der ‚themenzentrierten Interaktion’ (Ruth Cohn) vielleicht von einer „themenzentrierten Körper- und Bewegungserkundung“ sprechen.[11] Es geht nicht primär um die Wiederholung von fremden Bewegungsvorgaben, nicht um die Umsetzung von Musik im Raum, auch nicht um die Modellierung von Begriffen und Metaphern – all diese können phasenweise Ziele sein - sondern es geht um die Erkundung des Körpers als Ausdrucks- und Kommunikationsmedium. Auch diese Erkundung kann als sozialer, kommunikativer Akt erfolgen und ersetzt dann die Beteiligung der ZuschauerInnen voraus.

---

10 Insoweit nähern sich auch künstlerischer Tanz und Tanztherapie an. Aber das ist ein anderes Thema. Ein wichtiger Unterschied dürfte im höheren Reflexionsgrad von Körper und Bewegung als Kommunikationsmedium bei den Tänzern liegen.

11 Ruth Cohn : *Von der Psychoanalyse zur themenzentrierten Interaktion*, Stuttgart 1975

Neuronale Grundlagen des Verstehens von Tanz

Die in dem Projekt zugrundegelegten Annahmen über das Verstehen von Tanz und die Kommunikation zwischen den TänzerInnen und dem Publikum werden durch zahlreiche Befunde bestätigt, die in der Hirnforschung in den letzten Jahrzehnten gemacht wurden – und die Ergebnisse erhärten ihrerseits neuronale Modelle, insbesondere jenes der *Spiegelneuronen*. Giacomo Rizzolatti und Corrado Sinigaglia haben in ihrem Buch 'Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls' zusammengefaßt, was die Neuroscience über die Vorgänge herausgefunden hat, die ablaufen, wenn Menschen (oder andere Primaten) andere Menschen beim Handeln - und eben auch beim Tanzen - beobachten. Regelmäßig führt "der Anblick von Akten, die von anderen mit der Hand ausgeführt werden, beim Beobachter" dazu, daß sich "die motorisch evozierten Potentiale in jenen Handmuskeln erhöhen, die er zum Ausführen dieser Akte benutzen würde. Und aus dem Brain-Imaging-Untersuchungen [bildgebende Verfahren zur Lokalisierung neuronaler Erregungen] ging hervor, dass die Aktivierungen des Frontallappens durch die Beobachtung von Handlungen, die mit Hand, Mund und Fuß ausgeführt wurden, in gewisser Näherung der traditionellen Repräsentation der Bewegungen dieser Effektoren entsprechen.."[5] Zuerst waren ähnliche Phänomene bei Affen beobachtet. "Man stellte ... fest, daß es vor allem auf dem Rindenareal F5 Neurone gab, die sowohl feuerten, wenn der Affe eine bestimmte Handlung ausführte (beispielsweise nach dem Futter griff), als auch, wenn er ein anderes Individuum (den Experimentator) bei einer ähnlichen Handlung beobachtete. Diesen Neuronen gab man daher den Namen Spiegelneurone (mirror neurons). …“[6]
Es bedarf generell einer starken Kontrollinstanz, um die motorische Nachahmung zu hemmen, zu verhindern daß sich "der Anblick eines

---

[5] Giacomo Rizzolatti/Corrado Sinigaglia: Empathie und Spiegelneurone. Die biologische Basis des Mitgefühls. Frankfurt am Main 2008. S.131

[6] Ebd. S. 91. Vgl. a. Rizzolatti, G., Fadiga, L., Gallese, V, Fogassi, L. (1996a), “Premotor cortex and the recognition of motor actions”, in: Cognitive Brain Research, 3, S. 131-141. Gallese, V., Fadiga, L., Fogassi, L., Rizzolatti, G. (1996), “Action recognition in the premotor cortex”, in: Brain, 119, S. 593-609.

beliebigen motorischen Aktes direkt in seine Wiederholung" umsetzt.(S. 153) Immer wieder lassen sich bei genauer Beobachtung menschlicher Interaktion Ansätze nachahmenden Verhaltens, wie sie für Kleinkinder und Affen typisch sind, feststellen. Die Resonanz reißt mit.

"All diese Experimente bestätigen nur die entscheidende Rolle des motorischen Wissens für das Verstehen der Bedeutung der Handlungen anderer. Nicht, daß diese Handlungen nicht auch auf andere Weise verstanden werden könnten, über kognitive Prozesse, die sich auf eine mehr oder weniger raffinierte Verarbeitung der sensorischen Information im allgemeinen und der visuellen im besonderen stützen. Dennoch unterscheiden sich diese beiden Formen von Verstehen grundlegend. Nur in der ersten führt das beobachtete motorische Ereignis zu einer Einbeziehung des Beobachters in erster Person, die ihm gestattet, es unmittelbar zu erleben, als ob er selbst der Ausführende wäre, und seine Bedeutung vollkommen zu verstehen. Die Tragweite dieses „als ob“ hängt vom motorischen Wissen des Beobachters ab, sowohl seinem eigenen wie dem der Spezies.“ (Ebd., S.142)

Was bedeuten diese Erklärungsversuche für das Verstehen von Tanz? Zunächst müßte man annehmen, daß bei Tänzern und den Zuschauern ähnliche Bereiche und Bahnen im Cortex aktiviert werden. Dann könnte man vermuten, daß es zwischen den Zuschauern Unterschiede hinsichtlich der Intensität der Aktivität der Spiegelneuronen gibt, je nachdem, wie stark diesee selbst über praktische Tanzerfahrungen verfügen. Drittens wird man annehmen, daß die größten Gemeinsamkeiten in der neuronalen Informationsverarbeitung zwischen Tänzern und zuschauenden Tänzern bzw. zwischen zuschauenden Tänzern/Tänzerinnen gibt, die einem ähnlichen Stil tanzen.

Im Jahre 2005 hat sich eine internationale Gruppe von Hirnforschern experimentell mit diesen Fragen beschäftigt. Sie zeigten Tänzern unterschiedlichen Geschlechts, die entweder im klassischen Tanz oder in Capoeira ausgebildet waren oder aber über keine Tanzpraxis verfügten Videos mit entweder klassischem Tanz oder Capoeira. Bei diesem Versuchsaufbau fehlte zwar ein Scannen der Tänzer während der performance, aber die Ergebnisse liegen insgesamt so nahe bei den Hypothesen, daß hier kaum Überrraschungen zu erwarten sind.

Es lassen sich grob zwei Gruppen von Zuschauern identifizieren, solche, die selbst die Tanzschritte ausführen können und solche, die keine entsprechenden motorischen Programme ausgebildet haben. Je stärker der

Zuschauer/die Zuschauerin motorische Muster ausgebildet hat, die jenen entsprechen, die beim Tanzen selbst genutzt werden, desto stärker ähneln sich die neuronalen Erregungsmuster. Ein Video mit Passagen aus dem klassischen Tanz aktivierte die entsprechenden Hirnregionen bei einem klassischen Tänzer stärker als bei einem 'Meister des Capoeira'.[7] Selbst wenn Capoeira Geübte ein Video einer solchen Aufführung sehen, kommt es allerdings zu Unterschieden in der Reizung, wenn es sich um männliche und weibliche Betrachter handelt. Da diese teilweise unterschiedliche Schritte tanzen, ist die Kongruenz bei gleichgeschlechtlichen Paarungen größer. Dies bedeutet im übrigen, daß die Aktivierung des Neuronensystems nicht so sehr von der visuellen Orientierung einschließlich der Wahrnehmung des Tanzpartners als vielmehr von der motorischen Praxis bestimmt wird. Es liegt deshalb nahe, ähnliche Repräsentanzen bei tanzendem Tänzer und zuschauendem Tänzer anzunehmen.

Welche Schlußfolgerungen lassen sich aus den Untersuchungen neuronaler Informationsverarbeitungsprozesse für die Kommunikation zwischen Tänzer und Zuschauer ziehen?
Es ist offenbar zu simpel, in diesen Fällen einfach nur von *Senden* und *Empfangen* bzw. 'Zuschauen' zu sprechen. Vielmehr sind "zwei Formen von Verstehen" bzw. von Zuschauen grundsätzlich auseinanderzuhalten, und zwar eine solche die "sich wesentlich auf visuelle Informationen stützt' und auch entsprechend repräsentiert wird und eine "zweite, die visuomotorischer Natur ist". (S.141) In gleicher Weise besteht auch die performance, das Senden aus visuellen, motorischen und noch weiteren Informationen – eben weil bei der Tänzerin mehrere Hirnregionen aktiviert werden.
Wenn wir davon ausgehen, daß wechselseitiges Verstehen eine Dimension von Kommunikation ist, dann ergeben sich schon bei der Annahme von zwei artverschiedenen Verstehenstypen 4 verschiedene Typen kommunikativer Verständigung. Wechselseitige Verständigung auf der Basis gemeinsamer motorischer Programme (oder 'Wörterbücher' in der Sprache von Rizzolatti und Sinigaglia), wechselseitige Verständigung auf der Basis gemeinsamer visueller Informationen sowie eine Verständigung, bei der die

[7] B. Calvo-Merino, D.E. Claser, J. Grezes, R.E. Passingham, P. Haggard: Action observation and acquired motor skills: an fMRI study with expert dancers. In: Cerebral Cortex, 6, 2005, p. 1243 -1249.

Kommunikationspartner unterschiedliche Repräsentationssysteme aufgrund ihre Vorerfahrungen nutzen müssen. Auch in diesen letzten beiden Fällen ist eine Verständigung im Sinne von begrenzter Reziprozität bzw. von 'Parität' möglich, weil die Spiegelneuronen sowohl visuelle als auch motorische Erregungen transportieren.[8] Oder anders: Obwohl der Zuschauers sich selbst gar nicht bewegt, werden auch diejenigen Bereichen des Gehirns aktiviert, die sich aktivieren müßten wenn er selbst die Figuren tanzen würde.

Im neuropysiologischen Diskurs werden die letzten beiden Fälle als 'Korrespondenzproblem' behandelt: "Wie können wir *tun*, was wir andere haben ausführen *sehen*?" (144) Einig ist man sich wohl darin, daß das "visuelle System andere Kodierungsparameter als das motorische benutzt". 145 Die Kopplung darf nicht zu eng sein, da ansonsten Wahrnehmung und Handlungsausführung kaum zu trennen wären. Die Anhänger der Spiegelneuronentheorie postulieren einen "Mechanismus der direkten Transformation der visuellen Informationen in potentielle motorische Akte". 146 Diesen stellt man sich letztlich auch wieder als Spiegelung, Resonanz- oder Echoerzeugung vor.

Literatur

Balint, Michael: *Der Arzt, sein Patient und die Krankheit.* Stuttgart 1957.

Balint, Michael: *Die Struktur der ‚Training-cum-research-Gruppen und deren Auswirkung auf die Medizin“*. In: Jahrbuch für Psychoanalyse [5], 1968. S.125-146.

Birringer, Johannes: *Media&Performances. Along the Border*. Baltimore/London (John Hopkins UniPress) 1998-196.

---

[8] Libermann, A. M., Whalen, D. H. (2000), „On the relation of speech to language“, in: Trends in Cognitive Neuroscience, 4, S. 187-196. Vgl.a. Libermann, A. M. (1993), „Some assumptions about speech and how they changed“, in: Haskins Laboratories Status Report on Speech Research, 113, S. 1-32.

.....

Cohn,Ruth : *Von der Psychoanalyse zur themenzentrierten Interaktion*, Stuttgart 1975

Giesecke, Michael: *Von den Mythen der Buchkultur zu den Visionen der Informationsgesellschaft.* Frankfurt am Main (im Druck), auch: <http:\\www.mythen-der buchkultur>, Modul 01.

Giesecke, Michael/Rappe-Giesecke, Kornelia: *Supervision als Medium kommunikativer Sozialforschung*. Frankfurt am Main 1997.

Königwieser, Roswitha/Keil, Marion (Hg.): *Das Feuer großer Gruppen, Praxisbeispiele für Großveranstaltungen.* Stuttgart 2000.

Lewin,Kurt: *Die Lösung sozialer Konflikte,* Bad Nauheim 1968

Moreno, Jakob: *Psychodrama und Soziometrie*. Köln 1989.

Maleh, Carole: *Open Space: Effektiv arbeiten mit großen Gruppen.* Weinheim/Basel 2001.

Owen, Harrison: *Open Space Technologie, ein Leitfaden für die Praxis"*. Stuttgart 2000.

Rappe-Giesecke, Kornelia: *Gruppensupervision Balinatgruppenarbeit.* In: Pühl, Harald (Hg): *Handbuch der Supervision.* Berlin 1994. S.72-84.

Rappe-Giesecke, Kornelia: *Was sind Standards effektiver und qualifizierter Supervision?* Download unter <http:\\www.rappe-giesecke.de>, Publikationen.

Rappe-Giesecke, Kornelia: *Supervision, Gruppen- und Teamsuperversion in Theorie und Praxis.* Berlin/Heidelberg/New York 1994.