

## Gewaltsame Improvisationen Die prekäre Politik der Berührung

Berührung improvisiert. Sie ruft Improvisationen hervor und wird selbst Teil von ihnen. Wie die Bewegungen der Berührung enden werden, welche Affekte und Empfindungen sie evoziert und verändert, wie andere auf die Berührung reagieren und wie wir auf die Berührung anderer reagieren, lässt sich nur im Nachhinein feststellen. Im Ereignis der Berührung zwingt diese immer wieder zu neuen, improvisierten Handlungen. Wie diese Handlungen hervorgerufen werden, auf was sie reagieren müssen, wer zur Improvisation gezwungen wird und wer dazu zwingt, ist dabei Teil einer Politik der Berührung.

Berührungsimprovisationen sind in der Kunst wie im Alltag zu finden. Sie ereignen sich auf dem Gehweg wie auf der Bühne, zwischen Freund\*innen und Liebhaber\*innen wie auch in der Konfrontation mit Polizei- und Staatsgewalt. Die Möglichkeiten, vor allem aber die Notwendigkeiten zur Improvisation sind dabei sowohl in (sozialen) Ausnahmesituationen als auch im Alltag zu finden. Meist ist es gerade das Zusammenwirken vielfältiger Faktoren, das eine Improvisation hervorruft, die sich wiederum selbst auf vielfältige Weise und in mannigfaltigen Qualitäten artikuliert.<sup>1</sup> Im Folgenden soll – ausgehend von den Praktiken der Kunst wie des Alltags, von denen der Musik und des Tanzes, vom Protest und den Angriffen rassistischer Polizeigewalt – gezeigt werden, dass Improvisation nicht einfach eine Praktik der Freiheit und des Entkommens bildet, sondern allzu oft mit Notwendigkeit und Zwang verbunden ist. Denn gerade in der Berührung artikuliert sich eine Dimension der Gewalt, die vielen dieser Improvisationsszenarien innewohnt.

Auch wenn Berührungen der Improvisation immanent sind und sie selbst der Improvisation bedürfen, bedeutet dies jedoch keineswegs, dass jede Berührung ausschließlich als Improvisation agiert. Viele Berührungen beginnen eindeutig: Ein Schlag ins Gesicht, jemanden festhalten oder

---

1 Vgl. zum interdisziplinären Forschungsfeld zur Improvisation v.a. das umfangreiche Handbuch: *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, hg. von George Lewis und Benjamin Piekut, New York/Oxford 2016.

würden sind Handlungen, die klar bestimmt und bestimmend sind. Doch zugleich stehen sich in diesen Handlungen Ordnungsstrukturen und Improvisation nicht gegenüber; vielmehr ist die Improvisation in die Strukturen eingedrungen und selbst zu ihrer wirkmächtigen und gewalttätigen Logik geworden.

In den unendlichen Berührungen, die sich immer und immer wieder ereignen, die wir erleben, erleben müssen und nicht erleben müssen, artikuliert sich eine Relationalität in Form von Zuneigungen, Unterdrückungen, Ausgeliefertsein, Macht- und Gewaltexzessen, Schutz und Fürsorge. Es geht um Abstimmungsprozesse, die nicht vorbestimmt sind, sondern einer Improvisation bedürfen, die sich nicht einfach als individuelle Freiheit oder Handlungsmacht innerhalb der Berührung fassen lässt. Und doch ist es gerade die Improvisation, die die Zwänge einer deterministischen Ordnung aufbrechen und in Frage stellen kann. In der Zusammenführung künstlerischer Praktiken mit Formen des politischen Aktivismus möchte ich zeigen, wie die Improvisation jenseits von Zwang und Handlungsmacht ein prekäres System erschafft, in dem sowohl die Ausübung der Macht als auch der Widerstand gegen sie im Ereignis der Improvisation selbst liegt.

Schon kleine Verschiebungen können eine normalerweise unauffällige Berührung aus dem Takt bringen: ein etwas zu langes oder zu festes Händeschütteln, ein zu schnelles Streicheln, das zu einem belanglosen Streichen wird. Es ist der Rhythmus, in dem sich die affektive Dimension der Berührung artikuliert.<sup>2</sup> In ihm zeigt sich der Takt der Taktilität. Dabei sind Takt und Taktilität nicht nur etymologisch verwandt; die Frage des Takts ist als eine Frage des Maßes und des Grades an Intensität der Berührung immanent. Doch der Takt richtet sich auch gegen jene Improvisation, die den Bewegungen der Berührung innewohnt; er ist, wie Erin Manning schreibt, »a certain preemptive declaration that the body should not move.«<sup>3</sup> Zumindest nicht in unvorhergesehener Weise. »To be tact-ful is to claim to know in advance.«<sup>4</sup> Die Berührung als improvisierende Bewegung befindet sich somit im Exzess und bewegt sich gegen den Takt, denn: »Contact challenges me to a decision to be-with either tact-fully or

---

2 Vgl. zum Verhältnis von Rhythmus und Affekt: Gerko Egert: *Berührungen. Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz*, Bielefeld 2016, S. 161–176.

3 Erin Manning: *Politics of Touch. Sense, Movement, Sovereignty*, Minneapolis/London 2007, S. 135.

4 Ebd.

toward touch. This is a decision I will always make anew. If I decide not to touch toward the untouchable, I will continue to operate within a version of politics that has already been secured as a measure of the current political situation.«<sup>5</sup> Wie lässt sich somit im Spannungsfeld von Vorgabe und Improvisation berühren? Und wie kann sich die Berührung gegen die Gewalt richten, die sich in den Strukturen des Takts, also in der Vereinnahmung und Ordnung ausdrückt, die aber ebenso in der totalen Absenz jeglichen Takts, dem Fehlen von Halt und Orientierung, zu finden ist?

### Die Relationalität der Improvisation

Anfang der 1970er-Jahre wandte sich eine Gruppe Tänzer\*innen den Möglichkeiten der kollektiven Improvisation zu, um sich mittels dieser Praktiken gegen die Ordnungen der US-amerikanischen Gesellschaft zu wenden, in der sie lebten: Sie wollten aus der Kleinfamilie, der regulierten Sexualität, dem Nationalstaat, dem Krieg, der Warenwirtschaft und den damit verbundenen Arbeitsverhältnissen sowie dem Schul- und Universitätsystem ausbrechen.<sup>6</sup> Bei ihren Tanz- und Bewegungsexperimenten ging es vor allem um die Frage nach einer anderen Form der Kollektivität, die nicht auf Einheit, Gleichheit oder einer wie auch immer geformten gemeinsamen Identität basiert, sondern deren kollektives Prinzip die Veränderung und Bewegung durch relationale Improvisation ist. Steve Paxton, Tänzer, Choreograph und maßgeblicher Initiator dieser Improvisationsexperimente, sah gerade in der Berührung die Möglichkeit, Improvisation und Rationalität auf eine offene und kreative Weise zu verbinden. Bewegt wurde sich zu zweit oder in Gruppen, ohne dabei vorgegebenen Choreografien oder Schritten zu folgen. Es ging vielmehr darum, in der kollektiven Bewegung unbekannte Situationen zu erzeugen, in denen die gewohnten Handlungen des Haltens und Stützens nicht mehr verfügbar waren und deshalb im gemeinsamen Fallen improvisiert werden musste. Training war damit immer nur ein Training, um mit dem Unerwarteten möglichst produktiv und ohne Verletzungsgefahren umzugehen. Viel wichtiger als die Kontrolle der Bewegungen war es, in der Berührung For-

---

5 Ebd.

6 Vgl. dazu Cynthia Novacks umfangreiche Studie zur Kontaktimprovisation und ihrer sozialen Einbettung: Cynthia Novack: *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*, Madison 1990.

men einer »kinästhetischen Aufmerksamkeit«<sup>7</sup> zu stärken, die die Bewegungen der anderen aufnahm und mit dem bzw. durch den gemeinsamen Kontakt neue Bewegungen produzierte, eben kollektiv improvisierte.

Diese Improvisation wurde von zahlreichen Beteiligten als Alternative zu den starren und disziplinierenden Strukturen der sozialen Ordnung verstanden; sie bildete die Möglichkeit, der Gesellschaft in ihrer bestehenden Form und mit ihren Herrschaftsmechanismen zu entkommen; sie war die Möglichkeit einer anderen kollektiven Existenzweise.<sup>8</sup> Auch wenn dabei zuweilen eine dichotome Unterscheidung von gesellschaftlicher Ordnung als Struktur auf der einen Seite und Improvisation als künstlerischer Freiheit auf der anderen artikuliert wurde, ist in der Kontaktimprovisation eine Wendung der tänzerischen Praktiken hin zu Techniken der Existenz auszumachen. Das kollektive Improvisieren und die damit einhergehenden tänzerischen Performances werden zu praktischen Erprobungen kollektiver Existenz- und Subjektivierungsweisen. Statt einer Reflexion gesellschaftlicher Phänomene und Vorstellungen des Zusammenlebens eröffnen sie den Teilnehmer\*innen eine relationale und existenzielle Improvisationspraxis.

Als eine kollektive Praxis verschiebt die Kontaktimprovisation die Improvisation vom Individuum hin zur Berührung und der sich in ihr ereignenden Relation verschiedener Körper. War in den Improvisationspraktiken des Ausdruckstanzes sowie des Modern Dance der/die Tänzer\*in Subjekt und Zentrum der Improvisation, ereignet sich diese nun, wie Paxton ausführt, auf der Ebene der Bewegung selbst: »Beyond Newton's third law, we discover that for every action several equal and opposite reactions are possible. Therein lies an opportunity for improvisation.«<sup>9</sup> Es ist ein operationales Verständnis der Improvisation, das hier durch Paxton formuliert wird, eines, das im Prozess der Bewegung, in ihrem Zusammen-

---

7 Gabriele Brandstetter: »Listening«. Kinesthetic Awareness in Contemporary Dance, in: *Touching and Being Touched. Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, hg. von Gabriele Brandstetter, Gerko Egert und Sabine Zubarik, Berlin/Boston 2013, S. 163–179, hier S. 172.

8 Vgl. Cynthia Novack: *Sharing the Dance. Zur existenziellen Dimension performativer Prozesse*; Gerko Egert: *Affirmieren affirmieren. Existenzielle Bejahung, Performance und die Welt anderer Möglichkeiten*, in: *Differenzen und Affirmationen – queer-/feministische Perspektiven auf Medialität*, hg. von Julia Bee und Nicole Kandioler, Berlin 2020 [i.E.].

9 Steve Paxton: *Fall after Newton*, Videoda 1987 [Videodokumentation]. Vgl. auch Danielle Goldman: *I Want to be Ready. Improvised Dance as a Practice of Freedom*, Ann Arbor 2010, S. 106.

treffen selbst liegt und das die Weise der Kollektivität – ihre Organisationsform – bestimmt. Die Verschiebung der Improvisation von einer Ausdrucks- zur Organisationsweise spiegelt sich dann auch in den Formaten der Kontaktimprovisation selbst wieder: So gab es nur wenige explizite Aufführungen dieser tänzerischen Praktik (*Magnesium* [1972] ist dabei eine der wenigen Ausnahmen). Ihre Popularität gewinnt die Kontaktimprovisation vielmehr in Form von *Jams*, regelmäßig stattfindenden Workshops, an denen jede\*r partizipieren kann.

### Improvisation als Notwendigkeit

Improvisation findet nicht im leeren Raum statt; sie ist – so hat die Kontaktimprovisation gezeigt – eine relationale Praxis. Während die Protagonist\*innen der Kontaktimprovisation ihre sozialen und finanziellen Mittel und Freiheiten als – zumeist »weiße« – Künstler\*innen und Student\*innen nutzten, um Räume zu schaffen, die ihnen genug Offenheit zur kollektiven Bewegungs improvisation boten, waren andere Formen der Improvisation vielmehr notwendige Reaktionen auf gewaltsame soziale Strukturen, vor allem des Rassismus. Im Jazz, so formuliert der Musiker und Komponist Muhal Richard Abrams, sei die Improvisation »a human response to necessity.«<sup>10</sup> Nicht die Absenz von gegebenen Strukturen, sondern gerade die Konfrontation mit ihnen bildet die Möglichkeit zur Improvisation. Es entsteht eine Praxis, die sich weder außerhalb der Ordnung befindet, noch auf deren (temporärem) Aussetzen basiert, sondern in ihren Lücken nistet. Improvisation wird damit vor allem zu einer Praktik des Ensembles, zu einer differenziellen Kollektivität, die – wie Fred Moten immer wieder betont – weniger nach Einheit strebt, als das Wechselspiel von *call* und *response* aufnimmt.<sup>11</sup> Die Zwischenräume, die in diesem Spiel mit der Ordnung entstehen und die Improvisation hervorrufen, lassen sich jedoch nicht nur in der musikalischen Praxis des Jazz, sondern ebenso in vielen sozialen Alltagsgefügen – vor allem von Afroamerikaner\*innen – finden. Die Notwendigkeit der Improvisation ist – wie Moten und Lewis argu-

---

10 Muhal Richard Abrams zit. nach Sher Doruff: *Improvisational Necessity and its After Affects*, in: Open, online: <https://www.onlineopen.org/download.php?id=542> (zuletzt aufgerufen am 26.9.2018).

11 Vgl. hierzu Fred Motens Studie mit dem konzeptuellen Titel *In the Break: Fred Moten: In the Break. The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, Minneapolis/London 2003.

mentieren – die Auseinandersetzung mit den gegebenen Zwängen alltäglichen Handelns: So betont Lewis im Anschluss an Foucault und andere, dass die Improvisation selbst eine Lebensform sei.<sup>12</sup> In der Auseinandersetzung und in der Konfrontation mit der politischen Ordnung entstehe die Improvisation des Lebens. Diese Ordnung – und hier zeigt sich die Erfahrung afroamerikanischen Lebens in den USA – ist keine Ordnung, die Halt gibt, keine Struktur, die Leben schützt und damit im sozialen wie im künstlerischen Sinne produktiv ist. Es ist eine Struktur des Terrors und der Gewalt. In der Aussage »Improvisation is life«<sup>13</sup> radikalisiert Moten ihren Bezug zum Leben und verweist damit gerade auf die Notwendigkeit und gleichzeitige Unmöglichkeit, sich außerhalb dieser Strukturen zu bewegen um zu (über-)leben. Von seinen Auseinandersetzungen mit dem Gewaltexzess an Rodney King<sup>14</sup> bis hin zu dem mit Stefano Harney verfassten Text zum Tod von Michael Brown beschreibt Moten die Notwendigkeit zur Improvisation: »This is Michael Brown, his descent, his ascension, his ceremony, his flesh, his animation in and of the maternal ecology – Michael Brown’s innovation, as contact, in improvisation. Contact improvisation is how we survive genocide.«<sup>15</sup>

Improvisation, vor allem die Improvisation im Kontakt, ist für Brown wie auch für die Opfer der unzähligen Szenen rassistischer Gewalt notwendige Möglichkeit, auf die gegebenen Strukturen und ihre gewaltsame Durchsetzung durch die Polizei zu reagieren.

Als New Yorker Polizeibeamte am 17. Juli 2014 den asthmakranken Eric Garner von hinten würgten, seinen Hilferuf »I can’t breathe« ignorierten und ihn weiter würgten, sodass Garner starb, war dies ein Einsatz einer Berührung, deren Anwendung wenig Improvisation zuließ. Hier war die Berührung Ausdruck einer strukturellen rassistischen Gewalt. Doch diese strukturelle Logik beschreibt nur eine Seite dieser Berührung – nämlich jene der Polizei. Jenes Berührt- und Gewürgt-Werden von Gar-

---

12 George Lewis: *Improvisation as a Way of Life: Reflections on Human Interaction*, online: [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=1&v=3cswYCMQnI4](https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=3cswYCMQnI4) (zuletzt aufgerufen am 28.9.2018).

13 Fred Moten: *Fred Moten on the Odyssey of Improvisation (Interview)*, online: <https://jazzstudiesonline.org/resource/fred-moten-odyssey-improvisation> (zuletzt aufgerufen am 28.9.2018).

14 Fred Moten: *Music Against the Law of Reading the Future and »Rodney King«*, in: *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 27.1 (1994), *The Future of the Profession*, S. 51–64.

15 Stefano Harney/Fred Moten: *Michael Brown*, in: *Boundary 2* 42.4 (2015), S. 81–87, hier S. 87.

ner lässt sich weder ausschließlich durch Intentionen noch durch Strukturen beschreiben. Für Garner ist es unmöglich, auf solch einen Angriff vorbereitet oder gar ›angemessen‹ zu reagieren. Diese gewaltsamen Berührungen der Polizisten konnten keine ›adäquate‹ Reaktion hervorrufen, sie versuchten mit aller Gewalt, jegliche Form der Reaktion unmöglich zu machen. Sie erzwangen damit zugleich die Notwendigkeit der Improvisation – und machten diese im selben Augenblick unmöglich.<sup>16</sup> Für Garner blieb noch nicht einmal die Möglichkeit der Improvisation.

Berührungen wie die Polizeiangriffe auf Garner (wie auf Trayvon Martin, auf Rodney King, Michael Brown oder auf die vielen anderen der Öffentlichkeit bekannt gewordenen und unbekannt gebliebenen afroamerikanischen Männer und Frauen) sind klar als Gewalt kodiert, sie berufen sich auf ein System des Schutzes von Ordnung, von staatlicher und juridischer Legitimität. Und zugleich sind sie nicht von der Improvisation zu lösen. Improvisation entsteht hier in der Auseinandersetzung mit der Gewalt und nicht als die Flucht vor ihr.

Die Unterscheidung zwischen Flucht und Auseinandersetzung bildet dann auch die wohl grundlegendste Differenz zwischen den Improvisationen: Auf der einen Seite die Improvisation, die Moten im Jazz und in der rassistischen Gewalt gegen Afroamerikaner\*innen in den USA identifiziert hat, auf der anderen die Kontaktimprovisation als Tanz- und Bewegungspraxis in vor allem ›weißen‹ Kunst- und Universitätssettings. Für die Tänzer\*innen der Kontaktimprovisation bot die Berührung jenes grundlegende Improvisationsereignis, in dem sich die Beziehungs- und Organisationsformen der körperlichen Kollektive auf neue Art und Weise verfugen konnten. Dafür suchten die Künstler\*innen in der Kunst einen Ort des Rückzugs von der gegebenen Ordnung. Im Jazz wurde dieser ohnehin unmögliche Rückzug gar nicht erst angestrebt: Im kollektiven Zusammenspiel zeigt sich, wie Improvisation zugleich durch verschiedene Praktiken und Techniken geprägt ist und in direkter Auseinandersetzung mit diesen entsteht. Künstlerische wie alltägliche Improvisation wird hier zu einem

---

16 Dass in dieser Situation Improvisation erzwungen wird, bedeutet jedoch nicht, dass solche Situationen unerwartet auftreten. Gerade die Regelmäßigkeit der Polizeigewalt gegen Afroamerikaner\*innen hat dazu geführt, dass Praktiken und Techniken zum Schutz vor rassistischer Polizeigewalt in afroamerikanischen Familien und Gemeinschaften zirkulieren und weitergegeben werden. Dies sind Techniken, die gerade auf die erzwungene Improvisation vorbereiten sollen.

Umgang mit Prekarität und dem Ausgeliefertsein gegenüber der Macht des Staates – sie wird zur Möglichkeit des politischen Aktivismus.

Eine Auseinandersetzung mit der Frage der Improvisation als politischen Aktivismus und als Handlungsweise in Situationen physikalischen Kontakts beschreibt Danielle Goldman: das *non-violent action training*, wie es von Organisationen wie dem *Congress of Racial Equality* (CORE) seit den 1940er-Jahren in den USA angeboten wird und wie es während der *Freedom Rides* angewendet wurde. So veranstaltete eine Gruppe Frauen und Männer 1961 eine kollektive Busfahrt von Washington D.C. bis New Orleans, um die Umsetzung der Entscheidung des Supreme Court im Fall *Boynton v. Virginia*, die die Segregation in Warteräumen, Restaurants und Busbahnhöfen verbot, durch ihre körperliche Praxis zu testen und zu erproben. Die Gruppe – bestehend aus sieben Afroamerikanern sowie drei »weißen« Männern und drei »weißen« Frauen – nutzte auf ihrer Fahrt gerade jene Sitze der Fernbusse, die während der Segregation ausschließlich »weißen« Passagieren vorbehalten waren. Die extreme Gewalt, die sie an Busbahnhöfen und anderen Orten erlebten, wurde von ihnen gewaltfrei erwidert. Den rassistischen Attacken, die die Fahrer\*innen während der Fahrt auf unvorstellbare und unvorbereitete Weise trafen, begegneten sie – wie Goldman beschreibt – mit Improvisation. Und es war die Improvisation, die als Teil ihres Trainings in gewaltfreier *direct action* das zentrale Mittel ihres Handelns und ihres Protests bildete. Auch wenn es ihnen unmöglich war, sich auf die konkreten Situationen, die sie während des *rides* erleben sollten, vorzubereiten – beispielsweise auf den ihnen verwehrten Zutritt zu Wartehallen oder physische Angriffe und Schläge –, so griffen sie auf eine Anzahl von Improvisationstechniken zurück, die ein ganzes Spektrum von Techniken umfassten: *stand-up* und Augenkontakt, Sich-fallen-Lassen und »going limp«, eine Form der Muskelentspannung zum Selbstschutz vor Schlägen und Tritten.<sup>17</sup> Keine dieser Techniken konnte einfach umgesetzt werden; sie alle waren vielmehr mögliche Reaktionsweisen auf unvorhersehbare Situationen: Sie waren Techniken der Improvisation. Ohne die Möglichkeit, sich auf den Schutz von Staat und Gesetzen zu berufen, wurde das improvisierte Handeln das einzige, was ihnen innerhalb jener Situationen der Verfolgung, Bedrohung und des physika-

---

17 Vgl. hierzu Danielle Goldman: *I Want to be Ready*, S. 97ff. Goldman bezieht sich auf das Handbuch *A Manual for Direct Action*, geschrieben 1964 von den beiden Bürgerrechtsaktivisten Martin Oppenheimer und George Lakey.



lischen Angriffs blieb. Improvisation wurde zum *modus operandi* ihres Protests.<sup>18</sup>

### Improvisation und Macht

Die *Freedom Riders* entwickelten ihre Praktiken der Improvisation, um gerade in jenen Situationen handeln zu können, in denen der Zwang und die auf sie ausgeübte Gewalt am größten waren und sie durch die Suspendierung jeglicher Rechte und jeglichen Schutzes zur Improvisation gezwungen wurden. Einmal mehr verdeutlichen die während der *Freedom Rides* erfolgten Exzesse rassistischer Gewalt, dass Improvisation eine Form politischen Handelns ist, nämlich gerade dort, wo der Schutz durch das Gesetz nur formal, aber nicht im Alltag gegeben ist. Doch sie ist nicht – wie vielleicht vorschnell anzunehmen wäre – ein exklusives Merkmal des Widerstands per se: Gerade in jenen Angriffen auf die *Freedom Riders*, auf Rodney King und Michael Brown zeigt sich, dass die vermeintlichen Strukturen des Staates und seiner Ordnungsbehörden nicht nur Improvisation in ihren Lücken und Brüchen hervorrufen, sondern dass sie diese immer wieder auch selbst besetzen. Die staatlichen Gewaltexzesse sind gerade in ihrer Exzessivität selbst Improvisationen – gewaltvolle Improvisationen. In ihnen werden bestehende Gesetze ausgesetzt, das Recht auf Schutz wird verwehrt, Situationen werden erschaffen, in denen Improvisation nicht nur zur einzigen möglichen Form des Widerstands (oftmals in Form des Selbstschutzes) wird, sondern in denen die Gewalt selbst improvisiert und exzessiv ist.

Tzvetan Todorov hat in seiner Studie *Die Eroberung Amerikas* (1982) gezeigt, wie Improvisation bereits in der Kolonisierung als Technik der Unterwerfung eingesetzt wurde. In Bezug auf Stephen Greenblatts These, dass die Improvisation ein wesentlicher Bestandteil westlicher Regierungsformen sei,<sup>19</sup> beschreibt Todorov die Kolonisierung der Americas durch die Spanier und Portugiesen: »Die spanische Invasion schafft nun eine ra-

---

18 Zum Einsatz von Improvisation in den Freedom Rides vgl. Danielle Goldman: *I Want to be Ready*, Kap. 3 »Bodies on the Line. Contact Improvisation and Techniques of Nonviolent Protest«, S. 94–111.

19 Vgl. hierzu Tzvetan Todorov: *Die Eroberung Amerikas. Das Problem des Anderen*, Frankfurt a.M. 1985, sowie Stephen Greenblatt: *Improvisation and Power*, in: ders.: *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*, Chicago/London 2005, S. 222–254. George Lewis und Benjamin Piekut verweisen in ihrer Einleitung in die *Critical*

dikal neue, nie dagewesene Situation, eine Situation, in der die Kunst der Improvisation wichtiger ist als die des Rituals.«<sup>20</sup> Indem sie immer wieder neue Situationen schaffen und damit die bestehenden Ordnungen aussetzen, erzwingen sie einen Krieg im Modus der Improvisation,<sup>21</sup> der in den Begriffen Greenblatts die Möglichkeit bildet, »to capitalize on the unforeseen and to transform given materials into one's own scenario. The spur-of-the-moment quality of improvisation is not as critical here as the opportunistic grasp of that which seems fixed and established.«<sup>22</sup> Prekarität zu produzieren und Ausgeliefertsein zu vereinnahmen, sind die zentralen Operationen eines auf Improvisation basierenden Kolonialregimes, dessen Technik sich – auch dies ein zentraler Faktor der Kolonisierung – in jeder beliebigen Situation anwenden lässt, ohne dass bestehende Strukturen bekannt sein müssen.<sup>23</sup>

In der Kolonisierung der Americas wurde die Improvisation zu einer Machttechnik des Staates, die sich seitdem auf die gesamten staatlichen Machtapparate (und darüber hinaus) ausgeweitet hat. Ausgehend von den kolonialen Kämpfen als den Rändern der staatlichen Ordnungen, dort wo diese in Ausdehnung begriffen waren und sich in Auseinandersetzung mit anderen Ordnungen befanden, durchzieht die Improvisation in einem »Boomerangeffekt«<sup>24</sup> das gesamte Feld des Staats- und Ordnungsapparats. Dabei wird die Improvisation gerade an jenen inneren Grenzen einge-

---

Improvisation Studies auf Greenblatts und Todorovs Ansätze als zentrale Theorien eines staatlichen Einsatzes von Improvisation. Vgl. George Lewis und Benjamin Piekut: Introduction: On Critical Improvisation Studies, in: *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, hg. von George Lewis und Benjamin Piekut, New York/Oxford 2016, S. 1–38, hier S. 7.

20 Tzvetan Todorov: *Die Eroberung Amerikas*, S. 108.

21 Todorov stellt in seinen Analysen der Improvisation das Ritual gegenüber, mit dem er jenen strukturgebundenen Modus des Kampfes der indigenen Bevölkerung beschreibt. Diese dichotome Beschreibung vereinfacht die komplexen Kampf- und Kulturtechniken der indigenen Bevölkerung und festigt eine essenzialisierende Differenz zwischen europäischen und amerikanischen Kriegsformen. Meine Bezugnahme auf Todorov beschränkt sich auf die Integration der Improvisation in die Techniken der Kolonisierung.

22 Stephen Greenblatt: *Improvisation and Power*, S. 227.

23 Auch die Berührung spielt in Erzählungen der Eroberung oftmals eine zentrale Rolle. Der »erste Kontakt« wird in den Darstellungen als eine Berührung inszeniert, die die Beziehung mit dem Fremden auf der Ebene der Körper ver- und aushandelt, bevor es zu den oftmals gewalttätigen Tötungs-, Vernichtungs- und Unterwerfungsszenarien kommt. Exemplarisch sei hier Terrence Malicks *The New World* (2005) genannt.

24 Michel Foucault beschreibt in seinen Vorlesungen einen »Boomerangeffekt« kolonisierender Machttechniken, die sich nach ihrem Einsatz in den Kolonien auf die kolonisierenden Staaten selbst ausgewirkt haben. Michel Foucault: *In Verteidigung der Gesell-*

setzt, an denen Menschen von der Gemeinschaft und dem mit ihr einhergehenden Schutz ausgeschlossen werden sollen. So ist Improvisation zu einer Technik rassistischen Handelns geworden, in der – wie Michel Foucault argumentiert – die Grenzen der Gemeinschaft gezogen und verhandelt werden. Der Rassismus hat eine Zäsur eingeführt »zwischen dem, was leben, und dem, was sterben muß.«<sup>25</sup> Seine Operationsweise ist es, die Gemeinschaft zu fragmentieren, »im Innern der Bevölkerung Gruppen gegeneinander auszuspielen und, kurz gesagt, eine Zäsur biologischen Typs in einen Bereich einzuführen, der sich eben als biologischer Bereich darstellt.«<sup>26</sup> Sie ist Teil und Technik einer Ordnung, deren Grenzen nicht festgelegt sind und deren Geltungsbereiche der Willkür und der darin operierenden Improvisation staatlicher Gewalt (Bürgerwehr, Polizei) unterliegen. Diese Logik ist weder neu, noch den Logiken des Staatsapparates äußerlich. Die Improvisation ist Teil dieser Machttechniken sowie der durch sie ausgeübten rassistischen Gewalt: Die *Freedom Riders*, Rodney King und Michael Brown gehören zu genau jenen Fällen, in denen die immanenten Grenzen der Ordnung improvisiert wurden und in denen *mit* den Grenzen der inneren Ordnung improvisiert wurde. Hier werden durch die Praktiken der Improvisation Situationen geschaffen, in denen nur noch Improvisation als einzige Form des Handelns möglich ist. So wird Improvisation zu dem Einzigen, womit man auf Improvisation reagieren kann, wenn man noch reagieren kann.

### Improvisation und Gewalt

Während die frühen *Jams* und Aufführungen der Kontaktimprovisation ihre Improvisation vor allem als utopische Praktik verstanden haben, andere Formen der Kollektivität zu erproben, um sich damit gegen bestehende gesellschaftliche Strukturen zu richten, knüpfen gegenwärtige Improvisationsexperimente vielmehr an die komplexe und vor allem auch gewaltvolle Geschichte der Improvisation an. Dem Performancekollektiv *Contact Gonzó* geht es um eine Auseinandersetzung mit Dynamiken der Gewalt und ihren Weisen der Improvisation innerhalb des körperlichen

---

schaft. Vorlesungen am Collège de France (1975–76), übers. von Michaela Ott, Frankfurt a.M. 1999, S. 126.

25 Ebd., S. 301.

26 Ebd.

Kontakts und der Berührungen – oder, wie oben formuliert: dem Verhältnis von Takt und Berührung.

Die Performances des aus Japan kommenden Kollektivs entstehen – wie die Kontaktimprovisation – durch eine Praxis kollektiven Improvisierens. Doch ihre Dynamiken werden durch die Performer radikal geändert. Steve Paxtons Credo einer von Affekten befreiten Berührung weicht hier dem spannungsvollen Ausharren wie auch den impulsiven, schnellen Schlägen, mittels derer die Performer ihre Bewegungen generieren. Immer wieder schlagen sie die Körper der anderen, werfen sich mit ihrem Gewicht gegen sie oder treten sie aus dem Sprung, sodass sie das Gleichgewicht ihrer Positionen nicht halten können, ins Taumeln geraten und aus diesen Bewegungen neue Angriffe entstehen lassen. Auch wenn ihre Improvisationen von Gewalt bestimmt sind, so scheint es – anders als im Kampfsport – niemals zu einem Gegeneinander der Performer zu kommen, vielmehr artikuliert sich die Gewalt der Schläge und Tritte in dem Gefüge relationaler Bewegungen; dies treibt die Improvisationen voran. Und so ist die Gewalt, die diesen Improvisationen innewohnt, keine individuelle, wenngleich sie von Individuen ausgeführt wird. Gewalt ist *in* den Improvisationen – in den Bewegungen und ihren Relationen. Diese sind zugleich subjektivierend: Sie verteilen, erzwingen und verwehren Handlungs- und Improvisationsmöglichkeiten. Sie richten sich auf die Beziehungen, auf die Möglichkeiten des gegenseitigen Schützens und auf das Ausgeliefertsein. Die Performer\*innen erkunden die Konfigurationen von Gewalt und Kollektivität sowie deren gegenseitigen Durchdringungen. Die Kollektivität, die dabei in den Improvisationen von *Contact Gonzo* entsteht, ist durchzogen von Gewalt, von Konflikten und Reibungen. Doch die damit auftretenden Spannungen und Differenzen sind nicht einfach Teil eines von den Gegebenheiten losgelösten Improvisationsspiels, sie sind vielmehr jene Weise, in der sich bestehende Strukturen als Notwendigkeit innerhalb der Berührungsimprovisationen artikulieren, diese erzwingen und verändern. Die Improvisationen von *Contact Gonzo* sind nicht von den sie umgebenden Handlungen abgetrennt, vielmehr knüpfen sie an die zahlreichen Erfahrungen und Räume des Alltags an: Ihre Praxis findet in gesellschaftlichen Gefügen, in Straßen, Parks, Einkaufszentren und anderen öffentlichen Räumen statt, und ist damit mitten in den Konflikten und der (strukturellen) Gewalt, die diesen Orten innewohnt, situiert. Wie, so scheint jede ihrer Bewegungen, jeder Schlag und jedes Fallen zu fragen, ist eine Berührung möglich, die nicht bereits die

Gewalt und ihr körperliches Erinnern in sich trägt, diese artikuliert und immer wieder aufs Neue aktualisiert?

*Contact Gonzo* schafft prekäre Situationen, in denen Relationalität und Kollektivität als Strukturen verhandelt werden, denen Gewalt immanent ist. Ihre Improvisationen sind dabei Praktiken mit gewaltsamen Berührungen umzugehen, ohne sie zu negieren oder sich ihnen zu fügen. Mit ihren Berührungen artikulieren sie eine Reihe von Fragen (etwa: Wie auf einen Schlag, ein Stoßen, ein Fallen, ein Treten reagieren, ohne sich zu verletzen?), die auf geradezu paradoxe Weise an die Techniken des *Non-Violent Action Trainings* und dessen Einsatz bei den *Freedom Rides* anknüpfen. Beide nutzen Improvisation als Technik mit prekären Situationen umzugehen, Situationen, die immer auch von Gewalt durchzogen sind. Sowohl *Contact Gonzos* Performances als auch die *Freedom Rides* sind dabei Techniken des Testens: im Falle von den Freedom Riders, ob sich Afroamerikaner\*innen auf die Urteile des Supreme Courts berufen können und sich, ohne angegriffen zu werden, in öffentlichen Verkehrsmitteln bewegen können (ein »Testen der Wirksamkeit der Gesetze«<sup>27</sup>, wie die Beteiligten es nannten, das allzu oft gescheitert ist); im Falle von *Contact Gonzo* wurden die Techniken noch nicht außerhalb ihres künstlerischen Trainings und Showings eingesetzt. Als Training sind ihre Improvisationen auf kommende Situationen in ihrer künstlerischen Praxis aber auch in der sie umgebenden Welt gerichtet.<sup>28</sup>

### Gefüge der Improvisation

»I am more interested in the logic of dissonance and breaking apart.«<sup>29</sup> So beschreibt die Tänzerin und Choreographin Ligia Lewis die Arbeit an

---

27 Dieses »Testen« dient vor allem dem Sichtbarmachen der Diskrepanz zwischen Gesetzgebung und der fehlenden Durchsetzung der Gesetze.

28 Während Goldman vor allem auf die Ähnlichkeiten von Non-Violent Action Training und Kontaktimprovisation eingeht, ist hier die Frage zu stellen, ob es nicht gerade die Negation von Gewalt ist, die die Kontaktimprovisation von den sozialen Gegebenheiten abkoppelt und somit einen Einsatz ihrer Praktiken außerhalb des geschützten Raumes der Kunst unmöglich werden lässt. Vgl. Danielle Goldman: *I Want to be Ready*, Kap. 3 »Bodies on the Line. Contact Improvisation and Techniques of Nonviolent Protest«, S. 94–111.

29 Ligia Lewis: Ligia Lewis in conversation with Erin Manning and Rizvana Bradley about »minor matter«, online: <https://www.youtube.com/watch?v=yGr5wkfjr5I> (zuletzt aufgerufen am 26.9.2018).

ihrem Stück *minor matter* (2016), in dem sie sich aus afroamerikanischer Perspektive mit der Prekarität der Berührung und Improvisation auseinandersetzt. Die drei Tänzer\*innen begeben sich dabei immer wieder in skulpturenhafte Konstellationen, deren Kollektivität und Zusammenhalt durch eine äußerst prekäre körperliche Anstrengung gehalten wird. Jede kleinste Veränderung – ein Stoß, ein Schwanken, eine ausbalancierte Berührung – führt zum Zusammenbruch. Geben sich zwei der Tänzer\*innen im Stehen, Hocken oder Liegen Halt, indem sie sich mit ihren Armen und Beinen aneinander lehnen und so ihre Position stabilisieren, so ist es meist der/die dritte Tänzer\*in, der/die durch den Einsatz seines/ihrer Körpers – seinen/ihren Versuch, auf die bestehende Skulptur zu klettern, die Stabilität zu nutzen oder zu erweitern – das Körpergefüge zu Fall bringt. Die Entstehung des Gefüges durch die körperliche Balance, wie auch sein Zusammenbrechen zeichnen sich dabei durch starke affektive Spannungen aus. Das Zusammenkommen der Tänzer\*innen ist immer nur metastabil. »Metastabilität« bezeichnet dabei, wie Gilbert Simondon schreibt, gerade jene Form der Stabilität, die nicht auf Harmonie und Gleichgewicht basiert, sondern deren Zustand immer prekär ist: ein Spannungsgefüge, das bei der kleinsten Veränderung in sich zusammenbricht und in neue Konstellationen übergeht.<sup>30</sup> Metastabile Kollektivität ist somit eine Kollektivität der Dissonanzen, in denen das Zusammenbrechen immer schon virtuell anwesend ist. Sie sind momenthaft und streben zur Veränderung statt zu ihrem Bestand.

Fallen wird hier zum Modus der Improvisation. Und Fallen ist – so hatte bereits Nancy Stark Smith in Bezug auf die Kontaktimprovisation ausgeführt – ein Improvisieren und Koordinieren mit den »forces-that-be«.<sup>31</sup> Lewis weiß, dass mit diesen vielzähligen Kräften, die sie umgeben, kein harmonisches Verhältnis herzustellen ist. Es lassen sich lediglich temporäre und metastabile Beziehungen herstellen, dissonante Relationen, die den Motor der Improvisationen von *minor matter* bilden. Deren Metastabilität ist hier zugleich Möglichkeit und Kraft der Improvisation.

Mit der Verlagerung der Improvisation in die dissonanten Beziehungen entwirft Lewis ein Bewegungsgefüge, dessen choreografische Politik sich nicht in Formen der Repräsentation oder der Identität erschöpft. Es ist

---

30 Vgl. Gilbert Simondon: Das Individuum und seine Genese. Einleitung, in: Struktur, Figur, Kontur. Abstraktion in Kunst und Lebenswissenschaften, hg. von Claudia Blümle und Armin Schäfer, Berlin/Zürich 2007, S. 29–45, hier S. 33.

31 Nancy Stark Smith zit. nach Danielle Goldman: I Want to be Ready, S. 107.

eine – wie Foucault sagen würde – »Mechanik der Macht«<sup>32</sup>, die hier befragt und untersucht wird. Innerhalb dieser Mechanik ist die Improvisation weniger die Möglichkeit die Handlungsmacht eines Individuums oder Kollektivs den gegebenen Strukturen entgegenzustellen. Improvisation ist kein Entkommen, sondern vielmehr der Versuch, die Schalt- und Bruchstellen dieser Mechanik (Kinetik) zu erkunden, sich in ihre Übertragungsmechanismen einzuklinken und auf affektiver Ebene die in ihr operierenden Impulse umzulenken. Dies ist, was Brian Massumi die »improvisational techniques« einer affektiven Politik nennt: »This thinking-feeling of affect [...] cannot completely control the outcome. But it can inflect it, tweak it. So it is not strategic in the sense of preconceiving a specific outcome in all its detail and finding the means to arrive at that intended end. It is *all means* – all in the middle, in the midst, in the heat of encounter.«<sup>33</sup> In der Begegnung übertragen sich die Dynamiken der Bewegungen, sie affizieren andere Bewegungen und lenken diese damit um.

Diese Übertragungsimpulse sind Tendenzen, deren Effekte sich im Vorfeld nicht gänzlich bestimmen lassen. Ob die prekären Körpergefüge in *minor matter* die Bewegungen und Stöße aushalten können, ob sie zusammenbrechen und welche neuen Bewegungen durch sie entstehen, ist erst im Ereignis selbst zu bestimmen – ihre Effekte sind Teil und Ergebnis der Improvisation. Sie sind »[i]mprovisational event mechanics«<sup>34</sup>.

Massumi sieht in diesen unpersönlichen Improvisationen eine Form der direkten bzw. gelebten Demokratie: »This is a democracy whose base concept is not the supposed freedom of the individual from the collectivity, but the freedom *of* the collectivity, *for* its becoming.«<sup>35</sup> Auch Lewis' choreografische und tänzerische Praxis ist das Experimentieren mit Techniken, die Improvisationen nicht zu individuellen Handlungen zu machen, sondern offen zu halten – »[to] keep the structuring alive«.<sup>36</sup> Zugleich artikuliert sich in *minor matter* eine Dissonanz in der Improvisation. Sie macht deutlich, dass Improvisation kein Entkommen, keine Gleichheit oder gar »Freiheit« bildet (wie noch in der Kontaktimprovisation angenommen), sondern selbst eingebunden und verwoben ist in umfangrei-

---

32 Michel Foucault: Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses, übers. von Walter Seitter, Frankfurt a.M. 1994, S. 176.

33 Brian Massumi: *Politics of Affect*, Cambridge/Malden 2015, S. 96.

34 Ebd., S. 97.

35 Ebd., S. 97f., Herv. i. Or.

36 Ebd., S. 96, Herv. i. Or.

chere Systeme, Staatsapparate, Polizeiapparate, Apparate des Rassismus, des Sexismus und der Unterdrückung, die mittels Techniken der Improvisation operieren. In diesem differenziellen Gefüge bildet keine ihrer improvisatorischen Praktiken einen abgeschlossenen Bereich, keine ist ein rein auf sich bezogenes, autopoetisches System. Improvisation ist immer eine relationale Praxis, eine offene Maschine in der Terminologie Félix Guattaris, eben eine »Heterogenese«, in der Bewegung auf vielfältige Weise mit anderen Prozessen verknüpft ist.<sup>37</sup> Sie wird dabei nicht von einzelnen Subjekten ausgeführt, vielmehr bringt sie selber immer wieder neue Subjektivierungen hervor. Darin liegt auch ihre politische – Guattari nennt es ihre ethisch-ästhetische – Dimension: die Relationalität der Improvisation offen zu halten, dabei Subjektivierungsprozesse zu ermöglichen und diese nicht auf bereits bestehende Subjektpositionen zurückzufalten. Denn sowohl der Einsatz bestehender Subjektpositionen – sei es in Form von gewalttätigen Polizisten, sei es in Form von selbsternannten Bürgerwehren – als auch das Verunmöglichen von Subjektivierungen in der Improvisation, wie es in den Fällen von Rodney King, Michael Brown aber auch Charleena Lyles, Shukri Ali und Deborah Danner zu sehen war –, führt zu einem Gefüge improvisatorischer Prozesse, deren Offenheit zu groß und deren Prekarität zu gewalttätig zum Leben und zum Überleben ist.

Improvisatorische Techniken sind Techniken, die in den Momenten der Übertragung – des Kontakts und der Berührung – bestehende Bewegungen aufnehmen, diese umlenken, um so Subjektivierungsprozesse zu ermöglichen und voranzutreiben. In der Improvisation werden Berührungen zu Reaktionen auf Notwendigkeiten, die zugleich versuchen, diese Notwendigkeiten in Frage zu stellen, um leben zu können. Und wie die Berührung sich nicht außerhalb der Bewegung befindet, sondern ein Ereignis bildet, das dieser einerseits immanent ist, sie aber andererseits auch unterbricht und umlenkt, so ereignet sich auch die Improvisation innerhalb von Handlungsketten und deren Strukturierungen. Auch dort, wo es nicht zu sichtbaren Berührungen kommt, ist ihre Potenzialität den Bewegungen immanent. Sie schreibt die Möglichkeit der Gewalt – die ausgestreckte Hand, die zum Greifen, zum Schlagen und zum Würgen wird – in die Handlung ein. Denn dort, wo die Improvisation keine selbstbezogene Handlung bildet, ist sie immer auch eine Auseinandersetzung mit der

---

37 Félix Guattari: *Chaosmose*, Wien/Berlin 2017, S. 47ff.



## Gewaltsame Improvisationen

Berührung und damit mit einer Potenzialität von/der Gewalt. Mit der Berührung wird die Improvisation zu einem relationalen Ereignis, dem relationalen Ereignis des Lebens. Einem Leben im Fallen.