



Johannes Birringer,
Josephine Fenger (Hg.)

Tanz der Dinge/ Things that dance

[transcript]

Johannes Birringer, Josephine Fenger (Hg.)
Tanz der Dinge/Things that dance

TanzForschung

hrsg. von der Gesellschaft für Tanzforschung | Band 29

Johannes Birringer lehrt als Professor für Medientechnologien an der Brunel University London und beschäftigt sich mit der Entwicklung neuer digitaler Tanz- und Klang-Installationen sowie interaktiver Medienkunstwerke. Er ist Mitbegründer des Design and Performance Lab und arbeitet als freier Regisseur, Choreograph und Videokünstler.

Josephine Fenger (Dr. phil.) arbeitet als Publizistin an einem Forschungsinstitut. Nach einer Ausbildung in Klassischem und Modernem Tanz war sie als Balletttänzerin tätig und studierte Theaterwissenschaft, Publizistik, Wissenschaftsmanagement und Editionswissenschaft. Die promovierte Kulturwissenschaftlerin organisiert tanzwissenschaftliche Veranstaltungen und referiert und veröffentlicht regelmäßig Beiträge zur Tanzforschung. Zu ihren Forschungsaktivitäten gehören Studien über choreomanische und rituelle Aspekte im Tanz sowie die historiographische Vermittlung von Tanzgeschichte.

JOHANNES BIRRINGER, JOSEPHINE FENGER (HG.)

Tanz der Dinge/Things that dance

Jahrbuch TanzForschung 2019

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

© 2019 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Simo Kellokumpu / *A Dance Mat* (Montemor-o-Novo, Portugal, 2017), Image: Vincent Roumagnac

Satz: Mark-Sebastian Schneider, Bielefeld

Wissenschaftliche Beirätinnen: Christiana Rosenberg-Ahlhaus & Stephanie Schroedter

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-4773-0

PDF-ISBN 978-3-8394-4773-4

<https://doi.org/10.14361/9783839447734>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt/Content

Bewegt durch den *Tanz der Dinge*/Moving through *Things that dance*
Josephine Fenger 9

Environments matter

Merger Matters

Environmental Elements as Source of Somatic-Performative Research
Ciane Fernandes 27

Correspondences

Field, Body, and Material in Contemporary Movement Practices
Daniela Hahn 37

Things That Move: A Dance Mat

Simo Kellokumpu 45

Meeting Buoy

Paula Kramer 49

Seabed

Performative Installation
Eleni Kollipoulou 53

B(l)(e)(e)(n)dings

Dialogues Between Ancient and Novel Sonic Potentialities
Luca Forcucci 61

Die Lust am Schütteln

Der Blick in die Schneekugel als dynamisches Bewegungsverhältnis
René Reith 67

Maschinen der Engel

Doppelgänger

A Dance Performance Research Cycle on Humans and Humanoids

Oliver Schürer 77

Wenn Dinge dingen

Vom Versammeln, Umordnen und Unnutzen

Veronika Darian 81

Object, Material and Machine in Rudolf Laban's Industrial Dance

Undoing Dichotomies in European Dance Modernity

Anna Leon 89

Der Käse tanzt?

Kritische Reflexe auf die Werbeindustrie in Tanz und Performance

Laura Bettag 97

DANCECODE

The Computer as Choreographer

Brisa MP 105

Einheit und Kontingenz der Dinge in der dritten Natur

Märten Spångbergs *The Internet*

Maximilian Haas 111

Expanded Choreography between Logistics and Entanglement

Moritz Frischkorn 121

Runentanz als Skandalon der *écriture corporelle*

Alexander H. Schwan 129

Hirschkraut – Je länger je lieber – bittersüß

Objects that Choreograph Us

Notes on Movement Research at an old Soviet Summerhouse

Anna Semenova-Ganz 141

Concrete Cracks – Tracing Material Movements

The Art of Ken'Ichiro Taniguchi

Holger Hartung 151

Dancing Colors

Haptic Materiality of Light in *Chaleur Humaine*

Sofia Muñoz Carneiro 159

Dancing Relations

Verflechtungen von Neuem Materialismus und Clément Laves' *TITLE*

Anna Chwialkowska 167

Bird

Sonia Franken 177

Allsympathie

Über das spekulative Eigenleben von Stühlen, Glitzerpartikeln und Luftballons

Jette Büchsenschütz 179

It Rains – It Thinks – It Dances

Annette Arlander 187

Seed Scarification: Serious Taking

Bartaku 193

Old Materials/New Materialism

Johannes Birringer 199

Biografien/Biographies 209

Bewegt durch den Tanz der Dinge/ Moving through Things that dance

Josephine Fenger

Everything is a dancer.
(Ciane Fernandes)¹

Dingen, die sich perspektivisch bewegen, wie Marcel Prousts berühmte tanzende Kirchtürme von Martinville, bei denen in Wirklichkeit die Betrachtung des Autors tanzt, oder den in ihrer Formgebung »bewegt« anzusehenden *Tours dansantes* der Architektin Zaha Hadid in Dubai, stehen tanzende Dinge in einer zeitgenössisch interessantesten Perspektive gegenüber: Der Verschränkung der Blickwinkel als Dialog von Mensch und Material. Katherine Hayles' (1999) Befragung der Dichotomie von humanen und non-humanen Kategorien, die veränderte Beziehung zwischen Menschen, Maschinen und künstlicher Intelligenz aus post-humaner Perspektive betrachtet, ist im künstlerischen, gar im tänzerischen Denken schon sehr lange präsent, – to dance is – not only – human.

Die zeitgenössische Diskussion um eine Epistemologie der Dinge und alle die in ihr interpretierten und analysierten Agenten überlagern die Erinnerung an die archaischen Dinge, die immer mitgetanzt haben. In rituellen Votiv- oder Devotionstänzen zeigt sich zum ersten die Konfirmation ihrer inneren Energie und/oder Symbolik, zum zweiten ist der Tanz mit ihnen – und für sie – Ausdruck kontinuierlicher, »unsterblicher« Vitalität. Zum dritten schließlich indizieren diese Tänze, oft in Form von getanzten Prozessionen um den gemeinsamen Lebensraum, die Einheit von menschlicher Gemeinschaft, Elementen, Ort und Objekten. Auf diese Tradition verweist auch der aktuelle Fokus »neue Materialität« im Tanz. Er wird in diesem Band unter den verschiedensten Termini aus zeitgenössischen theoretischen und ästhetischen Ansätzen vielfach diskutiert: »Versammeln«, »Entanglement«, »Intraaction«, »Connectedness«, »Assemblage« sind einige Bezeichnungen der Suche nach einer gemeinsamen Wahrnehmung und Anordnung von Menschen und Dingen. Die Frage ist, wie Tanz und Performance

1 Die Namen von Autor*innen ohne weitere bibliografische Angaben beziehen sich auf ihre Beiträge in diesem Band.

die Mensch-dinglichen Interaktionen reflektieren und darauf reagieren, künstlerisch untersuchen, wie »Dinge dinge« (Heidegger 1994: 20), »making sense of the increasingly complex interrelations among humans and nonhumans« (Grusin 2015: xxvii).

Die tänzerische Inszenierung des Materials und die Materialsprache des Tanzes sind bedeutende Komponenten der neueren Tanzgeschichte: der Tanz der Dinge hat den Tanz der Menschen besonders seit der Klassischen Moderne begleitet und letztendlich provoziert. Die aktuelle hybride und dialogische Wahrnehmung des humanen, humanoiden und materiellen Tanzes bringt jedoch das Verhältnis seiner Komponenten untereinander in Bewegung. Der Topos Tanz der Dinge verdeutlicht, wie sehr der Tanz als Bewegungsspektakel verkürzt und aus dem Fokus genommen ist, wohingegen seine Aufgabe, die Konstellationen organischer und materieller Kooperation zu reflektieren, indem er sie inszeniert – oder einfach unternimmt – erst begonnen hat. Die »Allsympathie« nach Thomas Mann (Jette Büchsenschütz), »dass in Natur und Kultur Jedes mit allem verbunden ist« und intraagiert, vielleicht auch tanzt, ist eine Hypothese, die weniger spirituell als künstlerisch perspektivisch erweiternd ist und die Ansätze einer kreativen Materialität im Tanz zu einem der aktuellsten und anregendsten Themen zeitgenössischen Tanzes in Kunst und Wissenschaft macht.

Bei Auseinandersetzungen über den Tanz der Dinge auf zeitgenössischen Bühnen und in tanzwissenschaftlichen Debatten steht die Tradition der Objekte in rituellen Tänzen zahlreicher Kulturen meist im Hintergrund, obwohl sie vielfach aktuelle Choreografien inspiriert. Ein entscheidender Unterschied zu traditionellen Ritualen und ihrem Objektbezug ist, dass deren Verlauf in einer »Auf-listung der Objekte« besteht, die *per se* signifikant sind und keinerlei symbolische oder metaphorische Bedeutung haben »their very power may lie in the fact that they are part of the realm of the sensual, of experience, and of emotion, rather than a world of concepts, codes, and meanings« (Boivin 2010: 9).

Dieser Qualität zu korrespondieren, sie in einer dialogischen Beziehung zu transformieren inspiriert inzwischen (auch) die tänzerische und choreografische Auseinandersetzung mit Materialität:

The history of human engagement with the material world is not so clearly one of mind imposed on matter, or form on substance, but rather a history in which mind and matter, and form and substance continually bring each other into being. (Boivin 2010: 23)

Die den dualistisch-getrennten kartesischen »Ding«-Begriff von Subjekt (*res cogitans*) und Objekt (*res extensa*) aufbrechende Perspektive als Entgrenzung von materieller und menschlicher Einwirkung wurde um die Jahrtausendwende als Denkmodell prägend – »Few ideas about the material world have provoked as

much controversy as the notion that matter may have agency« (2010: 129) – und besonders signifikant für eine als »Körperausdruck« tradierte Darstellungsform wie den Tanz. Symbolische Körperlichkeit in Form von Organ- und Körperteildarstellungen, die auch in rituellen Devotionstänzen mitgeführt werden, trifft von Ritualobjekten aus der Antike und pagan-christlichen Tanzprozessionen z.B. auf Sasha Waltz' Stück *Women*, das künstliche Organe als Teil der Tanzkostüme zitiert. Bei Waltz kulminiert unter anderem der materielle Wandel im (künstlichen) Ritual: »[...] Organe werden zu Objekten. [...]², Innereien auf weiße Teller verteilt, eine der Tänzerinnen auf dem Tisch komplett mit ihnen bedeckt, bis nicht mehr zu unterscheiden ist zwischen lebendem, nacktem Körper und totem Fleisch. Was denn ist der Mensch mehr als dieser Haufen toter Zellen?« (Kolter 2017)

Dieses Kontinuum zwischen Leben und Tod, in dem die Kategorien menschlich, humanoid, nicht-menschlich und übermenschlich-unsterblich zusammenreffen, ist ein Aspekt theoretischer und performativer Diskussionen, die derzeit die Kontextualisierung des Tanzes in und mit seinen Umwelten und ihrer Materialität thematisieren.

Der Tanz aller Dinge

The wrecks of death are but a change of forms;/
Emerging matter from the grave returns.
(*Erasmus Darwin zit. n. Bennett 2015: 224*)

Die (Neu-)Betrachtung der Dinge, die da tanzen, ist nicht nur eine ideelle Erweiterung der Agenten des Tanzes – diese Verschränkung und ihre künstlerische und wissenschaftliche Reflexion bezeichnet eine signifikante zeitgenössische Erweiterung des Tanz- und Choreografiebegriffs, deren Konsequenzen weit über den Diskurs des gtf-Jahresthemas »Tanz der Dinge« hinausführen.

Der größte aller Tänze, der Übergangsmoment zwischen Leben und Tod, ist vielfach in Objektdarstellungen reflektiert, ob eingefroren in der Zeit, wie der »Taucher« auf der Innenseite einer in Paestum gefundenen Grabplatte seit zweieinhalb Jahrtausenden zwischen Dies- und Jenseits schwebt,³ oder im ewig ambivalenten

2 Elena Philipp: Das Wölfische im Weib, *Berliner Morgenpost* 01.09.2017.

3 Es existieren neben der Deutung des »Tauchers« als einem Initiierten des Dionysos- und Orpheus-Kultes, der beim Übergang zwischen Leben und Tod in eine unendliche, übermenschliche Unsterblichkeit oder ewige Gegenwart eintritt, Alternativen, die ihn als Unterhaltungskünstler, als Symbol einer Feier des Lebens, oder schlicht als Athleten verstehen. Da das »unsichtbare Bild« nicht zur Rezeption gedacht war, potenzieren alle Interpretationen seine allumfassende, transformative Bedeutung (Zuchtriegel 2018). https://en.wikipedia.org/wiki/Tomb_of_the_Diver#/media/File:PaestumTaucher.jpg.

Zustand des »Big Sleep«, wie die in den Grabkammern des Hypogeums von Malta gefundene Tonfigur der *Sleeping Lady*, interpretiert als Todessymbol wie als den Lebenszyklus symbolisierende Muttergöttin (Rich 2008). Als Bewegung ist dieser Tanz unsichtbar, jedoch ist der Übergang von der belebten zur unbelebten Materie in allen Kulturen künstlerisch interpretiert und seine Kontinuität manifestiert sich als materielle Wandlung überall in Objekten der Natur, wie versteinerten und abgestorbenen sowie lebenden Bäumen aus einer gemeinsamen Wurzel, oder gar als »a 130-million-year-old fossil of a bird with featherlike traces, the creature etched into rock as if caught dancing« (Johannes Birringer). Der Moment ist in zahlreichen Fertilitäts- und Begräbnisritualen inszeniert und künstlerisch reflektiert; neben dem Einsatz von Beerdigungstänzen, die auf Darstellungen wie dem Grab von Ruvo (Gallo 2018) die zyklische Bewegung von Tod und Leben bedeuten, finden sich Rituale, die die Knochen von Verstorbenen durch Waschung und Anordnung »wiederbeleben«. ⁴



Grab des Tauchers, 480/470 v. Chr., 1968 wiederentdeckt bei Paestum (Ausschnitt der Deckplatte). https://de.wikipedia.org/wiki/Grab_des_Tauchers

Diese Auseinandersetzung verweist auf die Verwandtschaft der Befragung der neuen Materialität im Tanz mit den Tänzen der Karnevals- und Fertilitätsriten,

⁴ In dem kolumbianischen Film *Lapü* (2019) z.B. wird das Schlachten eines Tieres in Filmbliquen der rituellen Exhumierung der Überreste einer toten Verwandten gegenübergestellt, ein Übergangsmoment, in dem die Dialektik von Lebendem und Totem als fundamentales Erschüttern der Materie bewegt. *Lapü*, César Alejandro Jaimes & Juan Pablo Polanco (Regie), Kolumbien 2019.

den traditionellen symbolischen Umwälzungen der Materie und der Gesellschaftsnormen zu ephemeren, mobilen Zwischenwelten, die in getanzen Naturriten versuchen, das kosmische Gleichgewicht wiederherzustellen; eine Ordnung, die die Auseinandersetzung mit Naturkatastrophen beinhaltet, mit Kontamination und Umweltzerstörung. Der Bezug erinnert auch an die historischen Tanzavantgarden, in denen die spirituellen Praktiken der Dreh- und Trancetänze vieler Religionen adaptiert wurden, die die Einheit zwischen Tänzer*innen und Umwelt intendierten.

Donna Haraway (1991), gemeinsam mit Jane Bennett und Karen Barad womöglich die meistzitierte Autor*in diesem Band, vergleicht bemerkenswerterweise das interdependente Aufkommen und Vergehen vieler dichotomer Kategorien: etwa Natur versus Konstruktion oder Person versus Objekt – die kontinuierliche Verschränkung zwischen Menschlichem und Materiellem – mit einem rituellen Tanz.

Um uns nicht in der Diskussion und Dramaturgie von Dualitäten zu verlieren, folgen wir dem Vorschlag der Choreografin Liesbeth Gruwenz »in Energien anstelle von Kategorien zu denken,«⁵ nach Bennett, »lively forces at work around and within us [...]« in »[...] a world populated not by active subjects and passive objects but by lively and essentially interactive materials, by bodies human and nonhuman« (Bennett 2015: 223f.).

Die Auseinandersetzung mit Dingen in ihrer Materialität, Kultur und in Verbindung mit der Umwelt ist im zeitgenössischen Tanz und seiner Wissenschaft inzwischen mehr als eine Strömung. Eine ganze »Schule« schwappt aus den *turns* mit den diversen Bezeichnungen, die sämtlich das Objekt privilegieren und dem Menschen als interdependentes Anderes gegenüberstellen auf die ehemalige Kunst der Anordnung humaner Körper, der Choreografie, und die Tänzer*innen sind ebenso wie die Choreograf*innen oft – oder auch – nicht-menschlich. In kurzer Konklusion ist die Tendenz eine Dezentrierung des Menschlichen zugunsten seiner ständig neu verhandelten Beziehung zum Nicht-Menschlichen »understood variously in terms of animals, affectivity, bodies, organic and geophysical systems, materiality, or technologies« (Grusin 2015: vii).

5 Programmheft »Tanz im August 2018« zu Liesbeth Gruwenz' *The Sea Within*.

Umwelt-Bewegungen und -Begegnungen

How is the body moved by the material
worlds it inhabits?

(Daniela Hahn)

Die Intraaktion mit der Elementarbewegung und der Materialität der Elemente stellt einen unserer thematischen Schwerpunkte dar (Arlander, Fernandes, Hahn, Kellokumpu, Kolliopoulou, Kramer). Bezeichnend ist, dass die Unermesslichkeit dieser Bewegungsvielfalt und Tanzinspiration durch ihre notwendige Konzentration besonders anschaulich wird. Die Bewegung des Meeres, die z.B. Nacera Belaza⁶ oder Lisbeth Gruwenz choreografisch für humane Tänzer*innen in der Auseinandersetzung mit der aleatorisch-natürlich-rhythmischen See-Bewegung reflektiert haben, investiert Ciane Fernandes. Ihre »Body-Environment-Mergers« setzen die aleatorischen Bewegungskräfte der Natur als choreografisches Agens ein und anstelle einer »grand performance« interessiert das Unvorhersehbare dieser Interaktionen, die »Bewegung mit den Dingen und Bewegtheit durch die Dinge«, die kontinuierlich wechselnden Zustände, durch die das »Blut der Erde« Leben und Tod erzeugt.

Rudolf Labans Antrieb/Effort-Prinzip, übergreifend für Mensch, Objekt und Umgebung in dynamischen Prozessen gültig, nennt Fernandes Transformationen der Stofflichkeit, der Beziehung zwischen Materie und Energie »dancities«: »undulating exchanges among diverse somatic materials.« Wenn nach Laban die energetischen Prinzipien des Universums in einer Zelle vorhanden sind, so besteht das Bewegungswissen bereits vor der Evolution des Menschen, was das »agierende« Subjekt neigt und die »Zustände« in ihrer Interaktion als ständige gegenseitige Neudefinition eines Verhältnisses nach dem Muster der Gezeiten definiert. So wird der gemeinsame Tanz von Mensch und Umwelt in einen gewichtigeren, gar utopischen Kontext verlegt: in die reflektierte Bewegung als Lebensentwicklung, die mit dem kontinuierlich sich ausbreitenden und verändernden Universum korrespondiert.

Neben der Befragung der Epistemik der Dinge wird versucht, sichtbar zu machen, wie sie sich materialisieren und ihre »dancity« offenbaren; ihre Choreografien strukturieren auch Zwischenräume der Materie, wie sie der Künstler Ken'Ichiro Taniguchi zeichnend nachvollzieht und Material überzeitlich in seinen Veränderungen sichtbar macht. Holger Hartung thematisiert diese »cracks«, die zeitliche Veränderungen organischer und anorganischer Natur indizieren, eine »co-authorship« mit dem Künstler eingehen.

6 Belaza, Nacera, *La procession* (UA 2017).

Aleatorisch und konfrontativ ist auch die »Begegnung mit Boje«, eine poetisch reflektierte und stetig wandelbare Beziehung, die Paula Kramer und die Boje in deren tradiertem und elementarem Umfeld entwickeln. Ein Verhältnis, das von der Materialität des Dings, des Körpers, von Gezeiten und Jahreszeiten bedingt ist und damit seinerseits charakteristisch für diese Assemblagen von Materie, Mensch und Umgebung. »Intermaterielle Dialoge« (Daniela Hahn) oder »cho-reoreadings« (Simo Kellokumpu) auf der Basis anthropologischer Tanz-Feld-Forschung bilden die szenische Basis für die Idee eines Tanzes *aller Dinge*.

Die Alchemie von Tod und Leben, in der die »toten Zellen« als Agenten des Zerfalls und der Metamorphose anstatt als unbewegte Materie wirken, definiert Zustände als Bewegungsprozesse im Kontinuum. Das *entanglement* von Körper- und Gezeitenbewegung wird performativer Prozess, ebenso wie die Provokation nicht-keimender Samen, indem die in die Atmosphäre umgesetzten Moleküle zur Umgebung werden und ihr astringierender, bittersüßer Geschmack auf der menschlichen Zunge in Klang umgesetzt wird (Bartaku, Birringer).

In diesen Veränderungsprozessen von Materialität manifestiert sich, durch die Dialektik von Tod und Leben, nicht zuletzt die Zeit, das »sonderbare Ding«:⁷ Annette Arlander stellt elementares und technisches Material in einem intraaktiven Prozess vor: am Beispiel ihrer gefilmten Installation verschränken sich humane, vegetative, elementare und technologische Agenten in der Spannung ihrer diversen spezifischen und zeitlich rhythmisierten Bewegtheiten. Die gleichzeitige Verschränkung von Sound- und Bildmedien komponiert Luca Forcucci zu einer Art narrativer Sinfonie-Collage.

Metamorphosen von Zwischenwesen die »sowohl als auch« sind (Sonia Fran-ken) erinnern daran, dass in manchen Tierreligionen die Doppelgänger oder das Alter Ego auch von einem Tier, einer Pflanze oder einem Symbol verkörpert werden können, und so die materielle Wandlung und Intraaktion des Humanen und non-Humanen in die Lebenswelt integriert ist.

Traditionell ist die integrative Perspektive von Tanzkörper und elementarer Umgebung im Butoh, wo die präkognitive Sensation der Umwelterfahrung reflektiert und künstlerisch umgesetzt wird; so gilt Eleni Kollopoulous Konstruktion der Erfahrbarkeit einer gemeinsamen Dynamik von Geist, Körper und Elementen, die die Grenzen zwischen Bewegung und Bewusstsein aufhebt.

Die inszenierte Befragung der Eigendynamik der Dinge erreicht als konzentriertes Symbol eine Schneekugel, einen Mikrokosmos, in dem der aleatorischen Bewegtheit der Materie vom bewegenden und belebten *environment* ein selbst-be-

7 »Die Zeit, die ist ein sonderbares Ding [...] sie ist um uns herum, sie ist auch in uns drinnen.« Hugo v. Hofmannsthal, *Rosenkavalier*, 1. Akt, *Zeitmonolog* (1911). Dem Umgang mit der Zeit in der Performance wird in diesem Buch neben der Auseinandersetzung mit dem elementaren Zeit-Verlauf z.B. anhand der Choreografien von Mårten Spångberg begegnet (Haas).

wegbares Ding gegenübersteht (René Reith), das, wie die gern zitierte Sardinendose Jacques Lacans, auf seine Betrachter*innen »zurückblickt« (Mitchell 2005: 156, Schwering 2015, Büchschütz). Vollends erinnert die Konfrontation des Menschlichen mit Umgebungen aus organischen und *man-made* Komponenten an den geohistorischen Moment aktueller Umwelt-Begegnung, dessen Grauen in Rück- und noch mehr Vorausblick Bruno Latour als Tanz symbolisiert sah (2017).⁸

Einbildungskraft: Von den Maschinen der Engel zu Natural Born Cyborgs

Denn es ist [...] kahle nackte Wahrheit, daß wir Menschen blosser M a s c h i n e n sind, deren sich höhere Wesen, denen diese Erde zum Wohnplatz beschieden worden, bedienen.

(Jean Paul 1785)

Tanzende, kommunizierende Materie und Objekte sind ein zutiefst der Ästhetik der Romantik verhaftetes Motiv. Anthropomorphe Automaten erscheinen im 18. Jahrhundert mit den historischen Faktoren der Dynamisierung der Materie wie Elektrizität und Elektromagnetismus und sind ein kontinuierliches Verbindungsmotiv von Tanz- und Technikgeschichte, so progressiv wie die Entwicklung der Ästhetik der Materie: »Romanticism is [...] the age when vitalism, organicism, and animism first posed a powerful challenge to mechanistic models of the physical world. [...] [T]he image, the imagination and the imaginary booms as an inescapable issue in epistemology and aesthetics.« (Mitchell 2005: 170)

Tanzautomaten, künstliche Intelligenz und algorithmisch-aleatorische Choreografie, »getanzte Maschinen«, und umgekehrt: das durch humanen Tanz als Musikinstrument gesteuerte »Terpsiton« (Ploebst 2001: 64f.) erlebten erneut in den Tanzavantgarden des frühen 20. Jahrhunderts einen Boom, der die seither explodierende künstliche Evolution ebenso begleitete wie die choreografisch kollaborierende Perspektive durch die Filmkamera.

Allerdings ist die *Idee* der phänomenologisch »immateriellen« Auffassung von Objekten und damit ihre Veränderlichkeit und veränderbare Wahrnehmung, als Kraft und Dynamik statt als toter Materie und, in Konsequenz, ein Neudenken auch der Interaktion mit dem humanen Agens, ebenfalls bereits eine Philosophie der Romantik, der *dynamic turn*, der statt maschinell delegiertem Denken von der Einbildungskraft angetrieben wurde (Sha 2018).

8 S. *Stephanie Canachaud joue l'ange de la géohistoire*, <https://vimeo.com/60064456>.

Jean Pauls satirische Menschenauffassung als »Hausrath« der Engel, als mechanisierte Arbeitskräfte, mutiert zur Nachahmung der Maschine und als solche zur Inspiration der Kulturbewegung im Tanz. Vom die Romantik dominierenden Thema des Automaten bis zum Cyborg und der Merger-Beziehung zwischen humanen und humanoiden Performer*innen, choreografierenden Computern und Robotern: Das Motiv der Konfrontation, begründet durch choreografische Muster à la Coppélia bis zu *movement captures* und die Bedrohlichkeit und Faszination der mechanischen Doppelgänger, wie etwa in Gertrud Bodenwiesers *Demon Machine* (1924), wurde ein kontinuierlich neu balanciertes Topthema der Bewegungsinszenierung.

Die synthetisch-menschliche »Übermenschlichkeit« von Kleists Marionetten findet ihr Pendant in der mechanischen Natur-Nachahmung, während die Menschen in ihrer Bewegungskultur neben den Maschinen der Moderne zugleich die »Engel« nachzuahmen suchen. Die gesamte historische Ballettkultur basiert auf dieser Illusionstechnik, die sich das Perfektionsstreben z.B. in der Werbung zunutze macht und eine verblüffend neue Perspektive eröffnet, wenn die Ästhetik des Übermenschlichen zur Inkorporation des Dings mutiert, Industrieprodukte plakativ vermenschlicht werden und nicht-humanoide Maschinen menschlichen Tanz nachahmen (Laura Bettag).

Oliver Schürer dokumentiert, wie eine moderne Inszenierung der »Maschinen der Engel« im etwa zeitgleich in Japan aufkommenden und ästhetisch dominierenden Stil des Bunraku-Marionettentheaters die Rollen bezeichnenderweise umdreht und Roboter eine menschliche Tänzerin bewegen. BRISA MP's Konstruktion eines menschlich programmierten digitalen »Choreografen« dagegen intendiert, aus Körper und programmierten Codes, »physikalischen und digitalen Daten« dynamische Bewegungssysteme zu erzeugen. Mit Bezug auf Merce Cunningham als Pionier algorithmischer choreografischer *tools* untersucht sie die Konstruktion physischer Bewegung aus einer wandelbaren Kollaboration neuronaler und digital erzeugter Impulse: intraaktiv kreierte Choreografien. Immerzu wiederholt sich bei diesen Befragungen der Konfrontationsmoment im Angesicht des Ichs und des Anderen, des Doppelgängers, der Auseinandersetzung mit dem Cyborg, oder eben dem Ding, das »zurückschaut«.

Zeitgenössische Autor*innen betonen (z.B. Mitchell 2005: 170) die kontinuierlichen Rekurse auf die Romantik, um die immer intensivere menschliche Abhängigkeit von nicht-menschlichen Technologien zu illustrieren. Die Maschinen der Engel werden, wie Andy Clark es in seiner Studie zu *Minds, Technologies, and the Future of Human Intelligence* ausdrückt, zu »natural born cyborgs« (Clark zit.n. Grusin 2015: x).

Anstelle der Romantischen Dualität des belebten Organischen und des Materiellen tritt eine gemeinsame Auffassung von beidem als einem in transformatorischer Beziehung zueinander befindlichem System – »machines to muscles,

muscles to machines, energies flowing through the somatic body« (Birringer). Der zeitgenössische Tanz der Dinge verkörpert die Konsequenzen für Tanz und Choreografie: »Choreografische Objekte« entstehen aus der Interaktion von Objekt und Betrachter*innen und die Rolle der Choreografie ist gegenüber dem Tanz verschoben –

[...] it is clear that a paradigm change has taken place that has split and recast the traditional relationship between dance and choreography [...]. Choreography no longer appears as »the art of making dances« but an arrangement technique, arranging bodies, actions, occurrences and situational practices. (Brandstetter 2015: 273)

Die Nähe dieser »Arrangements« zu experimentellen Anordnungen, wie sie zur Epistemisierung von Dingen, der »Belebung« ihrer konsequenten Bedeutung inklusive ihrer Materialität erfolgt (Rheinberger 2016) verweist auf die Annäherung der Beziehung von künstlerischer und wissenschaftlicher Beziehung im Tanz, wie sie sich in Forschungswellen wie (Artistic) Practice as Research niederschlägt. Experimentelle Choreografien wie die getanzte haptisch-thermodynamische Erzeugung von Farben in einer virtuellen Choreografie aus (zwischen-)menschlicher Körperwärme und der Materialität des Lichts werden auch in unserem Buch analysiert (Sofia Muñoz Carneiro).

Maximilian Haas befragt das die Opposition von Natur und Kultur/Technik auflösende Prinzip der »dritten Natur«, in der der Mensch zum Subjekt der Natur wird und eine beidseitige aktive Entwicklung gegeben ist, eine »Neubestimmung des Mensch-Natur-Verhältnisses, an dem auch die Künste mitschreiben«, die, anders als die Wissenschaften, nicht empirisch, »sondern auch durch ihre Bedeutung« Bewusstsein vermitteln, das Hyperobjekte wie den Klimawandel erst begreiflich machen könne. »Neue Landschaftschoreografien« fügen dem Umfeld des Elementaren, der mechanisierten und digitalisierten Waren- und Produktionswelten eine »Kosmologie der Performance in der dritten Natur« hinzu, Welten mediatisierter oder manipulierter Intraaktion, in welche die Performance ihre Agenten entgrenzt. Die jahrhundertelange Konstruktion und Analyse der Mensch-Maschinen-Dichotomie im Tanz wurde, was die Bewegungsforschung betrifft, bereits von Laban als interaktiv und ohne klare Grenzen wahrgenommen (Anna Leon). Die industriellen *assembly lines* (Leon, Darian) sind von Laban zur Optimierung menschlicher Bewegungsabläufe und der Analyse mechanisierter Bewegung ebenso wie die Bewegungsmuster der Elemente in seine Lehre integriert: »Als Forscher der Bewegung beschränkt sich Laban nicht auf einzelne Gebiete [...]. Die Bewegung in der Natur, im Menschen, im industriellen Leben, das Sichbewegende überhaupt ist für ihn Ursache, sich mit der Bewegung auseinanderzusetzen [...]« (George 1947: 54). Von Anna Leon wird die Dichotomie der vergleichenden Bewegungsmuster von Maschine und Mensch als eine scheinbare

und Labans Mensch-zentrierte Perspektive auch auf den nur scheinbar mechanisch autonomen »dance of material« als interdependent bezeichnet. Dem um das Materielle erweiterten allumfassenden Tanzverständnis im einleitend zitierten *Bon mot* Labans und der dissoziierenden Bewegungsqualität des Elementaren, des Humanen und des Artifiziiellen (vgl. Leon, Bettag) ist eine so denkwürdige wie düstere Version einer bewegten Beziehung von Menschen und Dingen, Tanz und Schrift hinzugefügt: Die gymnastische Nachstellung von Runen – angeblich eine Art Urschrift aus körperähnlichen Formen als heilsame Bewegungsaktivität für »arische Menschen« verfocht nicht zuletzt auch Laban, dessen »Vielfältigkeit seines Wissens und seiner Lehre [...] ein Grundgefühl voraus[gehe], das wir in jedem Gebiete als dasselbe erleben: das Menschliche. [...]« (George 1947: 54) Neben dem Begriff der Dinglichkeit stellt sich hier bezeichnenderweise auch dieses »Menschliche« zur Diskussion.

Wie das zentrale Motiv der Mechanisierung von Bewegung, der Mensch-Maschine und der Eingang der Materie in Licht, Objekt, Farbe etc. in die darstellende Kunst maßgeblich für die Moderne im Tanz stehen, so ist das Bild einer mystisch-vorzeitig wirkenden »Heilbewegung« in Schrift und Tanz der Runen buchstäblich ein Schattentanz, der Motive des Modernen Tanzes in eine für seine Geschichte bedeutsame Sackgasse führte. Alexander H. Schwan warnt vor einer unkritischen Lesart von Tanz-Schrift(-Objekt)-Analogien im »posthumanistischen Dingdiskurs«, einer angeblichen Eigengesetzlichkeit der Objektchoreografie. Zugleich ist so die ethische Verantwortung der Tanzforschung betont, in deren Bewusstsein wir auch einen Tanz der Dinge in den Schatten von Rassismus, Industrialisierung, Umweltzerstörung und kommerziell sich verrenkender Tin Lizzies und humaner Tänzer*innen betrachten.

Moritz Frischkorns Argumentation über Choreografie in nicht-künstlerischen hybriden Bewegungssystemen stellt der industriellen Bewegungsorganisation Anordnungen von Logistik und Materialtransport gegenüber. Hier »expandiert« der materielle Choreografiebegriff in eine fatale Richtung: Das Thema treibt die Geschichte der agierenden »Dinglichkeit« auf die Spitze, als Transportgeschichte von »Körpern als Dingen« anhand von Sklavenverschiffungen. Das verdeutlicht, wie erschreckend solche Klassifizierungen sind und wie sensibel der – ethische, künstlerische – Umgang mit ihnen sein muss, wenn die seinerzeit streitbare(!) Definition als »Mensch« oder »Material« einen Massenmord rechtfertigen sollte. Assoziativ drängen sich aktuelle Bilder menschenverachtender Transportorganisation als globale Krisensymbolik auf. Frischkorns Ausführungen, wie eine Wahrnehmung menschlicher Aktivität als »Ware Arbeitskraft« unsere heutige »immaterielle« Realität inklusive choreografischer Arbeit ermöglicht und die Hinterfragung »vollkommener Menschlichkeit« drehen die Perspektive des *entanglements* auf verstörende Weise um.

Am Beispiel der diversen thematisierten Laban-Bewegungstheorieaspekte, der elementaren, der industriellen, der rassistisch-ideologischen Komponente in einer Dinge als Menschen-, Menschen als Dinge-Choreografie, die für eine neue Wahrnehmung von Materialität im Tanz eine historische Folie bilden, zeichnet sich mit einem teils noch immer verfolgten Modell zugleich ein Warnzeichen ab. Wie gefährlich ist das Verständnis des Dings als selbstreferenziellem Agenten, wenn es um »menschliche Ware« oder das »Heilpotenzial der Runen« geht? Und: ist das Tanz? Die klassische Frage stellt sich in der Mensch-Ding-Konfrontation in einer neuen Dimension: Ihre Schatten manifestieren sich als »unheimliches Anderes« (Mitchell 2005: 156) und sehen – gehen – uns an.

Dinge dinge, dance matters

Life is [...] not separable from the things we use,
because they condition [...] who we are.

(Boivin 2010: 169)

Eine weitere Perspektive führt in scheinbar unendliche Weiten: versuchten wir hier eine Definition des »Dinglichen«, würden wir bereits angesichts der Aufzählung von Gegenständen resignieren, die (»u.a.«) einen choreografischen Parcours in einer von sowjetischem Gebrauchsgut besetzten Dacha geben, einer Art Wunderkammer des materialisierten Sozialismus im *bricolage*-Prinzip der Anordnung von Objekten. Anna Semenova-Ganz' Inventurliste sozialistisch-kulturellen Krempels umfasst einstmals unentbehrliche Dinge, die jetzt keiner mehr haben will. Die wertgewandelten Kulturgegenstände als Konglomerat in Form einer quasi standardisierten Lebensumgebung tun eins nach wie vor: sie choreografieren, indem sie menschliche Bewegung bestimmen (und wenn sie nur im Weg stehen)⁹ und transformieren zugleich das sie umfassende Sommerhaus mitsamt seinen es bewohnenden Performerinnen in eine fast organisch anmutende Zeitblase.

Die Spanne zwischen Elementarkräften als Choreografen und Dingen wie »Toni, dem Küchenmesser« und anderen Gegenständen von Banalität und menschlicher Nutzbarkeit, zahllosen Dingen, die »nach Aufmerksamkeit schreien« und vollends zu unterzuordnenden Mischwesen kultiviert sind, integriert Zustände kontinuierlicher perspektivischer Mutation; sie ist unfassbar (Veronika Darian). Auch Bennett und Latour listen ins quasi-Unendliche auf:

9 Exemplarisch für Bewegungsnetzwerke interdependenter Mensch-Ding-Beziehungen thematisiert Anna Chwialkowska die Arbeit von Clément Layes; s.a. Layes' Choreografien des »Eigenlebens der Dinge« (Büchschütz).

[...] the voluminous mountains of ›things‹ in corporate-capitalist, neoliberal, shopping-as-religion cultures. Novelty items, prepacked edibles, disposable objects, past and future landfill residents, buildings, weeds, books, devices, websites, and so on, and so on [...]. (Bennett 2015: 224)

[...] [C]hemists, corporations, international treaties, chief, executives, refrigerators, Third World Countries [...]. (Latour 1993, zit.n. Boivin 2010:176)

während Johannes Birringer über die »Vernachlässigung der Neomaterialisten und Non-Humanisten« von »Dingen und Beziehungen des Tanzes« befindet, die die Tanzschaffenden und -investigierenden ihrerseits adaptiert hätten: »Provocative connections between bacteria, fungi, trees, berries, rocks, plant fossils, coal formation, engines, automation, labor history and dance [...]«.

Erinnernd an Rheinberger (2016) entsprechen Choreografien dieser Anordnungscharakteristik dem Muster wissenschaftlicher experimenteller Versuchsanordnungen, sie bezeichnen »entropische Landschaften« die synergetische Energien erzeugen; die angeordneten Objekte sind in ständigem Transformationsfluss: »everything is in process, constantly undergoing transformation, and constantly undergoing modification« (Birringer). Als ein materielles Symbol steht Simo Kellokumpus *Dance Mat* für eine transformative Tanz-Zeit, die diese visuellen Arrangements durchdringt und konzentriert, ins Elementare eintaucht. Analysen solcher »neuer Landschaftschoreografien«, in unserem Buch etwa von Birringer, Büchschütz, Chwialkowska, Kellokumpu, Haas und Muñoz sind zeitgenössischen Inszenierungen gewidmet, die die materielle Wandlung als topos (auch) in der Performancekunst untersuchen und den »natürlichen« Environment-Choreografien materielle und artifizielle Kosmen gegenüberstellen oder sie in diese integrieren.

Das Symposium zum gtf Jahresthema *Tanz der Dinge*¹⁰ war durch die synthetische Konzeption von Vorträgen, Performances und Installationen geprägt. Die Aufführungen an einem Sportinstitut hatten nicht nur teils abenteuerliche und verblüffende Improvisationen und Rezeptionsbereicherungen zur Folge, sondern betonten vor allem den thematischen Schwerpunkt einer Auseinandersetzung mit der Materialität der kulturellen Umgebung. Den Ansatz der Artificial Nature-Inszenierung¹¹ in diesen *site specific practices* (Hahn) quasi umgekehrt vorgehend, fanden sich z.B. Improvisationskünstler*innen im Kampfsportraum wieder, und dialogische Meeres- und Körperbeziehung wurde im Lehrschwimmbecken erforscht. Eine Dokumentation einiger der künstlerischen Projekte sowie

10 KIT Karlsruhe, 5.-7. Oktober 2018.

11 S. das Projekt von Mette Ingvarsten (2012), thematisiert von Büchschütz und Reith in diesem Band.

Impressionen und Thesen aus weiteren Performances, die sich mit neuer Materialität auseinandersetzen, bieten die Artist Papers. Sie möchten Aufführungen und Installationen als einen Fingerabdruck dieser zentralen Reflexionskomponente des Jahresthemas erfahrbar machen. Wer z.B. Luca Forcuccis Sound/Bild/Bewegungs-Collage *B(l)e(e)(n)(d)ings* sehen konnte, erinnert sich bei seinem Bericht an die überwältigenden Eindrücke; andere Leser*innen mag das Paper neugierig auf Forcuccis Arbeit machen. Als Berichte über die performative Inszenierung und Erfahrung von Arlanders Birke, Kramers Boje, Kellokumpus *Dance Mat*, Kollopoulous *Seabed*, Frankens Vogelmenschwesen, Schürers und BRISA MPs choreografischen Dialogen von künstlicher und menschlicher Intelligenz und Materialität, von somatischen Eindrücken durch Fernandes' Wellen und Bartakus Beeren wirken die Artist Papers in diesem Band als Referenz der tanzenden Dinge jenseits der Verbalisierung. Das Format führt in heterogenen Ansätzen von der Dokumentation, Impression und Kommentierung zu hybriden Formaten wissenschaftlich-künstlerischer Praxisberichte.¹²

Tanz der Dinge beinhaltet interdisziplinäre und kontroverse Ansätze einer Auseinandersetzung mit dem zeitgenössischen neuen Materialitätsverständnis, das macht es implizit zu einem stark ideologischen Buch. Bezeichnenderweise konzentrieren sich seine Beiträge nicht auf non-humane Topoi zeitgenössischer Bewegungsforschung wie *motion capture*-Avatare, Roboter oder Algorithmen, sondern auf Inszenierungen sinnlicher Transformation, um Sinngebungen aus Theorien post-humane oder neumaterielle Tendenz im Tanz zu diskutieren. Tänzer*innen/Agent*innen diversester Spezifität, vom Hybridwesen über den Mikrokosmos der Schüttelkugel bis hin zu den Rissen im Asphalt schaffen das Bewusstsein eines elementaren »ökologischen« Tanzsystems aller Dinge, das als synthetische Denkbewegung unsere komplexe Auseinandersetzung mit dem Thema umfasst.

Der Tanz der Dinge entgrenzt gerade durch die in ihm manifesten *assemblages* die Strukturen der Performance und umfasst einen Lebensraum, der uns durchdringt und transformiert – als Fluss der Beziehungen von Körpern und Dingen in unserer Umwelt, oder als dessen konzentriertes Abbild in einem choreografierenden Mikrokosmos.

Konsequent liest sich Heideggers Fazit des dinglichen und menschlichen Versammelns – vielleicht – paradox: »Erst die Menschen als die Sterblichen erwohnen Welt als Welt. Nur was aus Welt gering, wird einmal Ding« (Heidegger 1994: 21).

12 Aufgrund des notwendigen Text- und Bild-Limits eines gedruckten Buches sei auf das Forum Tanz der Dinge/Things that dance auf der gtf-website verwiesen, wo weitere Beiträge zum Jahresthema diesen Band nach seiner Veröffentlichung ergänzen werden: <https://www.gtf-tanzforschung.de>.

Dank

Wir Herausgeber*innen bedanken uns bei allen Autor*innen für eine enorme Fülle an Inspirationen und bei allen Dingen, die thematisch als tanzend (oder nicht) die Diskussionen in diesem Buch provoziert haben.

Herzlich gedankt sei auch den Beirätinnen Christiana Rosenberg-Ahlhaus und Stephanie Schroedter und der Endredakteurin Sabine Karoß für die hervorragende Zusammenarbeit. Gemeinsam laden wir die Leser*innen ein, in den Tanz der Dinge einzutauchen, sich in ihm und durch ihn zu bewegen und bewegen zu lassen.

Literatur

- Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, NC: Duke University Press.
- Bennett, Jane (2015): Systems and Things: On Vital Materialism and Object-Oriented Philosophy, in: Richard Grusin (Hg.), *The Non-Human Turn*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, S. 223-240.
- Boivin, Nicole (2010): *Material Cultures, Material Minds: The Impact of Things on Human Thought, Society, and Evolution*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Brandstetter, Gabriele (2015): Choreographic Objects. Assignments and Arrangements beyond Dance: William Forsythe and Tino Sehgal, in: Andreas Beyer/Guillaume Cassegrain (Hg.), *Mouvement. Bewegung: Über die dynamischen Potenziale der Kunst*, München: Deutscher Kunstverlag, S. 269-280.
- George, Roger (1989): Das Werk Rudolf Labans in Beziehung zu unserer Zeit (1947), in: Sabine Gisinger/Sandra Jori/Ursula Kasics (Hg.), *Bewegungen. Tanz und Gymnastik in der Schweiz 1939-1989*, Zürich: Chronos.
- Gallo, Luigi (2018): Triumph and Agony: Dionysus and Orpheus, in: Gabriel Zuchtriegel (Hg.), *The Invisible Image. The Tomb of the Diver on the Fiftieth Anniversary of its Discovery*, Neapel: Arte'm, S. 119-127.
- Grusin, Richard (2015): Introduction, in: Richard Grusin (Hg.), *The non-human turn*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, S. vii-xxix.
- Haraway, Donna J. (1991): *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. New York: Routledge.
- Hayles, Katherine (1999): *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*, Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Heidegger, Martin (1994): Das Ding, in: Martin Heidegger: *Gesamtausgabe. Bremer und Freiburger Vorträge*, Bd. 79, Vorträge 1949 und 1957, hg. v. Petra Jäger, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, S. 5-23.

- Jean Paul (1785): Menschen sind Maschinen der Engel, [online] www.salmoxisbote.de/Bote01/Paul.htm
- Kleist, Heinrich von (1810): Über das Marionettentheater (1810) [online], <https://gutenberg.spiegel.de/buch/uber-das-marionettentheater-593>
- Kolter, Ulrike (2017): Frau oder Fleisch? *Die deutsche Bühne*, 01.09.2017.
- Latour, Bruno (2017): *Kampf um GAIA*, (franz. Orig. *Face à GAIA*, Paris, 2015). Berlin: Suhrkamp.
- Mitchell, J. W. Thomas (2005): *What do Pictures want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Ploebst, Helmut (2001): Apparat und Abstraktion. Die Konstruktion des Körpers in der transmedialen Choreographie, in: Helmut Ploebst/Nicole Haitzinger (Hg.), *Versehen. Tanz in allen Medien*, München: Epodium, S. 52-75.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2016): Episteme zwischen Wissenschaft und Kunst, in: Milena Cairo/Moritz Hannemann/Ulrike Haß, Judith Schäfer (Hg.), *Episteme des Theaters*, Bielefeld: transcript, S. 17-27.
- Rich, Sara (2008): Midwifery and Neolithic Malta: interpreting and contextualizing two terracotta figurines, *Omertaa – Open access Journal for Applied Anthropology*, S. 260-268. [online] <http://omertaa.org.archive/omertaa0034.pdf>
- Schwering, Gregor (2015): ›Über das Auge triumphiert der Blick‹. Perspektiven des Voyeurismus, in: Friedrich Balke/Gregor Schwering/Urs Stäheli (Hg.), *Big Brother. Beobachtungen*, Bielefeld: transcript, S. 129-150.
- Sha, Richard (2018): *Imagination and Science in Romanticism*, Baltimore, MD: John Hopkins University Press.
- Zuchtriegel, Gabriel (2018): The Invisible Image in: Gabriel Zuchtriegel (Hg.), *The Invisible Image. The Tomb of the Diver on the Fiftieth Anniversary of its Discovery*, Neapel: Arte'm, S. 79-93.

Environments matter

Merger Matters

Environmental Elements as Source of Somatic-Performative Research

Ciane Fernandes

On earth, everything is movement: the slow dislocation of the continents, the light sea currents, the speedy atmosphere winds, the super fast sun light. Flows which form everything that exists in our planet. Light, air, water and earth are as four oceans which compose and involve us. The floating fabrics undulate as the different flows of the planet. The continuous movement of the fabrics stands for the mutual influence among the elements which compose the climatic interactions.

Daniel Wurtzel¹

Spatial Pulses (Fire)

This text presents an ongoing enquiry which associates dance and somatic practices in natural environments. The work has been in development since 2010 and been undertaken at fluid environments, such as rivers, waterfalls or at the sea, mostly in three main locations in Bahia, Brazil: Lençóis BA, Chapada Diamantina National Park (2010-2015), Salvador BA (2015-present) and Itaparica island (2018-present). The practices are part of the following activities under my coordination at Federal University of Bahia (UFBA), Salvador: artistic explorations of the A-FETO Dance Theater Collective; Performance Laboratory at the Graduate Program of Performing Arts; different undergraduate classes on body technique for performing artists at the School of Theater at UFBA. Environmental elements

1 Part of the kinetic sculpture *Fluxos (Flows)* at Museu do Amanha (Museum of Tomorrow), Rio de Janeiro, Brazil.

have constituted the experience of what I have named Body Environment Merger, as both creative process and public performance, in the context of academic teaching and research. For this reason, each section of the present text has been named primarily as one element, although all elements are present in all sections, as both experience and inspirational metaphor and poetics, as they have been in every activity, procedure and phase of this project.

These natural elements are present in the practice by perceiving, connecting, and exploring body and space as *soma* – “holistic processes of structure and function, in constant interchange of matter and energy” (Hanna 1976: 32). Such gradations between matter and energy define the different densities of the physical world. In vibratory waves, densities can be understood as “dancities,” – that is, undulating exchanges among diverse somatic materialities. In Body Environment Merger, it is not just the human body and live organisms that are taken as *soma*, but all space (inside and outside living organisms) is understood as alive. This spread out “somatic field” (Nagatomo 1995: 202) is based on Rudolf Laban’s “dynamic space” or *dynamosphere* (Laban 1974: 36), which associates his two main categories: “Eukinetics” (*Antrieb*/effort or dynamics; inner attitude towards the four motion factors of flow-space-weight-time) and “Choreutics” (visual forms or “trace-forms” created by the movement in/ with space). I have named this association as “spatial pulsing” (Fernandes 2014: 75), based on the Lacanian translation of Freudian *Trieb* as “pulse,” rather than “instinct” (Mills 2004: 673). In fact, *Trieb* corresponds to “driving force” (2004: 675), without a clear reference to an inner expression towards the environment or even a separation into inside and outside categories.

In Body Environment Merger, the spatial pulses that permeate both body and environment are vibratory interchangeable waves that alternate intensities between “Stir and Stillness” (Laban 1984 [1939]: 68), in nuances of rhythm. Body Environment Merger is the process of connecting inner and outer rhythms through the art of movement, which activates and integrates different levels of perception and consciousness in a state of deep ecological attunement. In that sense, it consists of a somatic practice that “encompasses a diversity of knowledge where the sensory, cognitive, motor, affective, and spiritual domains mingle with different emphases” (Fortin 1999: 40).

In the *Rigveda* (Griffith 1896), the word *soma* was already used to describe both a sacred drink and inspiration or motivating force, corresponding precisely to what Laban (1960) called *Antrieb* – translated into English as *effort*, not with the sense of exertion, but of expressive dynamics. As stated by Antja Kennedy (1994), Eukinetics’ qualities of flow-space-weight-time correspond to natural elements of water-air-earth-fire, Carl Gustav Jung’s faculties of feeling-thinking-sensing-intuiting. By merging with/in the environment and its natural elements, a state of “attunement and somatic knowing” (Nagatomo 1995: 201) is developed,

one that composes different faculties through moving nuances, in the form of a “wisdom of the body moving” (Hartley 1995). This process shifts the dichotomy between movement and thinking into a dynamic awareness that creates meaning in improvisatory motion. Dance with/in the environment creates and organizes knowledge, in a branch of Somatic-Performative Research (Fernandes 2014) I have recently named Merger as Research/MaR, an unfolding of Practice as Research/PaR. Curiously enough, the word *mar* also means “sea” in Portuguese, a primordial fluid environment which contains 118 minerals and oligoelements and can be considered the blood of planet earth.

Somatic Attunement (Air)

Although apparently in stillness, nature is constantly moving; temperatures, for example, provide the transformation of water into rain and back to the ground. The earth itself changes its geological features along the years, although in a much longer and unapparent cycle. In fact, the earth is going through dramatic changes in its landscapes in a much faster fashion, due to climate changes. So lately we have witnessed intense movements of nature, such as tsunamis, storms and hurricanes. Nature moves in motion factors as much as human beings are constituted by natural elements, such as minerals, fluids, unicellular and microscopic structures, in constant flow, exchange and transformation.

In a somatic-performative approach, performing activities which involve the whole body in/through/with the dynamic space inspire us to connect concepts and construct meanings out of a “somatic ecology” (Hanna 1976: 3), integrating emotion-intention-sensation-intuition – corresponding to effort qualities of flow-space-weight-time and natural elements of water-air-earth-fire (Kennedy 1994) – with/in the environment. As we move through different contexts, in both daily life routines and dancing in nature, motion factors combine in two or three (flow-space-weight-time) along different phrasings, at times more accented, others more even, alternating condensing (bound-direct-strong-quick) and indulging (free-indirect-light-sustained) gradations in our relationship to the surrounding environment. Both human body and environment are constituted by these effort qualities, although in nature they manifest themselves in the movement of animals, plants, rivers, wind currents, rocks, sunlight etc. For instance, plants grow in a spiraling pattern of spatial progression (Mathern 1989). According to quantum physics, the universe is in constant rotation and expansion (Barrow 2001: 187).

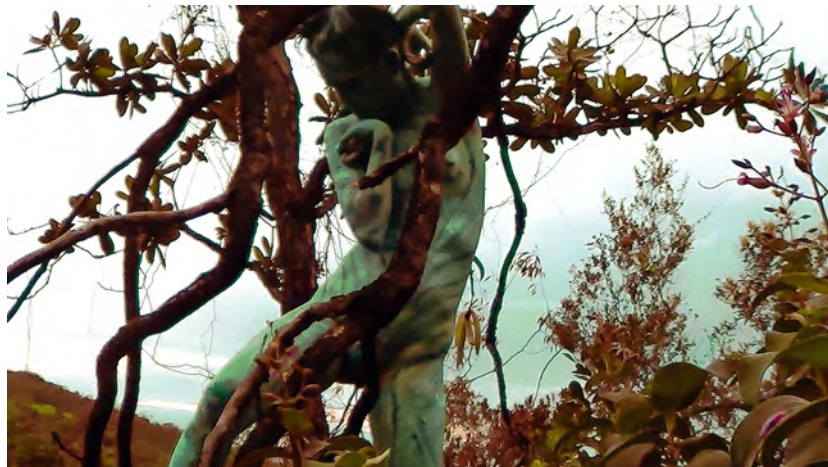


Fig. 1: Ciane Fernandes in *Body Environment Merger*. Lençóis BA, 2013. *Body Painting* by Rosel Grassmann. Photo: Susanne Ohmann, edited by Tom Lima.

Therefore, in this project, the connection with natural elements is realized through the perception of this pulsing interchange between body and environment, which leads to unpredictable ways of moving, born out of a resting state which is intrinsically dynamic, restoring the connections with one's own rhythms. This state of Dynamic Stillness allows for the perception of the *dynamosphere* which permeates everything. The released sense of embodiment facilitates a sense of connection with the environment, which we might call "attunement" (Nagatomo 1994: 195). From this melting state into the environment, different effort qualities emerge, in unpredictable combinations of rhythms.

The personal body must be open toward the living ambiance for an adaptation to take place, particularly in the form of somatic knowing. [...] [T]he term, attunement, is descriptive of the *relationship* obtaining in the fluid bilaterality between the personal body and the living ambiance. This means that we have shifted the locus of the traditional epistemological investigation away from both the mind as an epistemological *subject* and the shaped thing as an epistemological object. (Nagatomo 1995: 200 f.)

This openness provided by Dynamic Stillness shifts our perception of ourselves and of the environment, and creates a sense of knowledge that is created through relationship, rather than through exertive production of material goods and abstract ideas. In this fluid and relational perspective, meaning comes out of experience and creates a somatic knowing in a continuous process that transforms the way in which we live and learn.

Going and Growing with the Flow (Water)

In the day of the activity, we start by being aware of our state as we wake up, how we go through different daily actions in the way to nature, and how we select different materials to take along (or are rather selected by them). As we all meet close to the trail or by the beach, we talk briefly about directions, schedule, and review general principles. These principles come from the main influences on my careers – dance theater, dance improvisation, performance, Authentic Movement, Laban/Bartenieff Movement Analysis and, lately, Body Mind Centering™. General rules need to be discussed before it starts, because many times people spread out on space and it is difficult to keep track when it is time to shift to some new input or some important warning needs to be done (e.g. taking care with the tide coming up).

At the beach, one of us might propose a warm up,² and sometimes even spreading sun lotion and lent hats and shirts to each other can be part of the mutual caring and exchange. Before entering the water, we might gather by the shore for a moment of rest, breathing and contemplating. Different approaches have guided the explorations at the sea. For example, depending on the tide, we might explore how the research object is advancing and taking us almost completely, how we succumb to the waves totally effortlessly, or how we can resist firmly and go against the tide, and then how we balance these two forces, being moved and moving, indulging and condensing, subject and object, both active partners at a Merger as Research. New discoveries come from such moments, as we might notice how we resist letting go and lose control of the situation, for example.

Such improvisatory motion can be facilitated by some prior somatic exercises, such as the Basic Developmental Patterns/BNP. These were initially developed by Irmgard Bartenieff as six basic neuromuscular body organizations, later further unfolded by her student Bonnie Bainbridge Cohen, founder of the Body Mind Centering™, into sixteen BNP (four pre-vertebrate and twelve vertebrate patterns). Many times I have taught the six BNP devised by Bartenieff at the sea, in duets, trios etc., followed by exercising balance at the stand up paddle practice, and Space Harmony Scales at the beach.

Lately, I have selected initially two of those BNPs devised by Bartenieff, which are also part of BMC pre-vertebrate patterns, therefore present in live forms of fluid environments: Cellular breathing and Navel radiation. These two patterns seem to be quite suitable for merging with the sea ambiance. From these two basic patterns, following Bartenieff's set up, we would go to Spinal pattern (head-tail),

2 Some frequent participants of these activities at the sea have been Prof. Leonardo Sebiane, Prof. Maciej Rozalski, post-doctoral fellow Daniel Becker, performing arts doctoral students Diego Pizarro and Ludimila Nunes, masters student Gabriela Holanda, among others.

which is BMC's first vertebrate pattern. But I have felt the need to expand to other BMC systems which are more related to fluidity, prior to step into vertebrate organization. Therefore, I have included specific fluid systems of the body, such as intracellular fluid, intercellular fluid, blood and cerebrospinal fluid. What I have noticed from such associations is that they support each other. For instance, intracellular fluid helps sensing Cellular Breathing, blood prepares to Navel Radiation pattern as we gradually learn to grow and shrink with the whole body from the core, and cerebrospinal fluid gives a moving sense of the Spinal pattern (head-tail). Other systems might come up in a moment or another and redirect the whole laboratory, as when Diego Pizarro³ noticed the influence of the ovaries during one of the exercises on Spinal pattern with his partner, and the group turned their attention to that experience, developing a whole improvisation guided by him. All of these exercises clearly facilitate the sensing of our fluid constitution and, therefore, enhance our interaction with the sea.

I have also, lately, performed Space Harmony scales (Laban 1974) not only at the beach, but alternating between sand and sea, and even with the whole body under water, alternating slight moments for breathing outside water during spatial transitions. Designed within crystalline forms, Laban scales and their pathways cross through different levels of the environment, connecting body and space in a very intricate manner. Through such experiences, it is possible to alternate different elements, as we alternate between standing (air) under the hot sun (fire) into the water and down to the sand (earth), in different combinations of rhythms and body parts. As we move along the scales in open space, our kinesphere also shrinks and grows to infinite ranges as we have an open horizon around us.

Grounding (Earth)

The above laboratories at the sea follow principles developed earlier on this project, while we were having activities in Lençóis BA, Chapada Diamantina National Park. At trails in our way to waterfalls, we walked along in silence, or singing if one felt like it, paying attention simultaneously to our walking and surroundings, developing a sense of inner and outer awareness and connection. We did have an initial plan in terms of where to go, but many times plans changed as we went along the trail and discovered other spots to which we felt somatically connected, willing to interact. As we settled in one place, we dropped our objects in a safe spot and continued to follow our inner impulses (as we often practice in Authentic

3 Diego Pizarro is a certified BMC practitioner, a dance teacher at Federal Institute of Brasília D.F., Brazil, and a doctoral student at the Graduate Program of Performing Artists of Federal University of Bahia.

Movement sessions indoors), which sometimes asked for some rest and contemplating, eating, drinking water, or just wandering around, or gradually – sometimes immediately – getting in touch with some special element, such as colorful mud, rounded leaves, crystal clear waterfall etc. Sometimes we chose to get dressed and use make up right away as we arrived, or later on, differently from person to person, and costumes, make up and specific objects were sometimes used by more than one person, as improvisations developed and we passed on things to each other in a group composition.



Fig. 2: Ellen de Paula, Daniela Botero and Neila Baldi moving with and being moved by their research objects. Lençóis BA, 2013. Photo by Thales Branche.

In a first moment, in any of these choices of procedures and ambiances, instead of focusing on the action *per se* or pushing to do something, we perceive Dynamic Stillness as a means to facilitate somatic connections and the dissolution of preconceived ways of thinking-moving. As stated by Caryn McHose and Kevin Frank: “Rest, our birth right, eludes human beings. Most of us need to relearn how to truly rest. The level of flight-or-fight reaction that lives in our body requires considerable attention to undo” (McHose/Frank 2006: 22). These moments of rest can permeate the whole performance, following our somatic need to attunement. In waves of stir and stillness, experiences happen and compositions are gradually built by unpredictable moves with/in the environment. Little by little, the psycho-physical separation between body and environment gives place to the awareness

that we are constituted by the very same vibratory elements. In moments of somatic wisdom, we kinesthetically relearn that we are nature-made:

Our tendency to assume ourselves as subjects in a world of objects is intensified in a manmade environment such as a contemporary city. Surrounded by commodities, which function like fantasies, the subject is more likely to see what it has made, rather than feel itself to be connected with, or part of, what has made it. (Arlander 2012: 2)

Moments of stillness attune us to the fact that the environment is actually moving in very specific and complex combinations of rhythms, according to a spread out composition of spatial dynamics. That perception shifts the notion of dance as the act of moving on a passive background, towards the possibility of, in stillness, being moved by a creative landscape. In this scenario, not just *everyone* is a dancer – as praised by Laban – but *everything* is a dancer. Trace-forms can be perceived not only in man-made movements, but in an active environment as a whole (Laban 1984), permeated and constituted by spatial pulsing in “constant change” (Hackney 1998: 17): “Laban further argues that if the stability and harmony of the universe is reflected in the cell, free from the control of the central mind, then these qualities can be said to have existed before man. They are not, therefore, subject to his control, and were not initiated by him” (Thornton 1971: 26-27).

These autonomous forms of intelligence permeate dynamic space, connecting inside and outside of living organisms. The multiplicity of *somas* makes us aware of space as trans-cellular intelligence, to which we belong as matter and energy. This gives us a sense of belonging to a transitory place, even when we apparently remain still in a specific spot. So the game neither resides in an active mover (subject) dancing over a passive landscape background (object), nor on a passive performer being moved by a pulsing ambiance, but precisely in perceiving how both body and environment are alternating in stir and stillness within gradated somatic attunements.

In this context, grounding does not necessarily imply rooting in one specific place, as it evolves as patterns of change in the *spacetime continuum*, in an increasing sense of (be)coming home to our somatic attunement with/in a dynamic ambiance. So we actually come closer to a sense of rooting as we move from place to place following our connection to a pulsing environment. Paradoxically, it is as displacement that dance becomes the art of settlement. As (dis)placement, the art of movement reaffirms itself as relevant political engagement, by enhancing somatic resilience in the face of contemporary destabilizing conditions: “As ‘envisionaries,’ artists should be able to provide a way to work against the dominant culture’s rapacious view of nature [...]. We need artists to guide us through the sensuous, kinesthetic responses to topography” (Lippard in Lacy 1995: 128 f.).

Beyond isolated personal expression, the art of movement as Body Environment Merger fulfills an ecologically aesthetic purpose. Through merger, dance's ephemeral nature (Gil 2001) is reborn as unrestricted somatic attunement, thus fulfilling the prophecy of a deep ecological art form: "And thus one can hope someday to arrive at the point of fulfillment where the ego will hold fast, will consent to erase itself and to make room, to become, not the hero of the scene, but the scene itself: the site, the occasion of the other" (Hélenè Cixous in Williams 1996: 77). As Body Environment Merger, the art of movement opens up coherent possibilities of legitimate enquiry not only in dance, but in any field concerned with the development of life on an endangered planet.

English revisions were provided by Cláudio Lacerda

References

- Arlander, Annette (2012): *Performing Landscape: Live and Alive*, in: *Total Art Journal*, vol. 1 no. 2, pp. 1-18.
- Barrett, Estelle/Bolt, Barbara (Eds.) (2007): *Practice as research: approaches to creative arts inquiry*, London: I. B. Tauris.
- Barrow, John D. (2001): *The Book of Nothing*, London: Vintage.
- Fernandes, Ciane (2014): Somatic-Performative Research: Attunement, Sensitivity, Integration, in: *Art Research Journal*, vol.1/2, pp. 72-91.
- Fortin, Sylvie (1999): Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança, in: *Cadernos do GIPE-CIT N. 2* (Nov.), Salvador BA, Brazil, pp. 40-55.
- Gil, José (2001): *Movimento total: O corpo e a dança*, Lisbon: Relógio D'Água.
- Griffith, Ralph Thomas Hotchkin (1896): *The Hymns of the Rigveda*, 2nd ed., Kottagiri, [online] <http://www.sanskritweb.net/rigveda/griffith.pdf> [accessed 25.09.2014]
- Hackney, Peggy (1998): *Making connections. Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals*, Amsterdam: Gordon and Breach Publishers.
- Hanna, Thomas (1976): The Field of Somatics, in *Somatics*, vol. I no.1, pp. 30-34.
- Hartley, Linda (1995): *Wisdom of the body moving*, Berkeley, CA: North Atlantic Books.
- Kennedy, Antja (1994): *Table of Associated Meaning with the Effort Factors*, Handout, New York: Laban/Bartenieff institute of Movement Studies.
- Laban, Rudolf (1960): *The Mastery of Movement*, Lisa Ullmann (ed.), 2nd ed., London: MacDonald and Evans.
- Laban, Rudolf (1974): *The Language of Movement. A Guidebook to Choreutics*, Boston, MA: Plays.
- Laban (1984): *A vision of dynamic space*, London: Laban Archives & The Falmer Press.

- Lippard, Lucy (1995): Looking Around: where we are, where we could be, in: Suzanne Lacy (Ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Washington: Bay Press, pp. 114-130.
- Mathern, Teresa (2001): Involving a Versatile Grass Spiral (Choreography Project), in *Movement News* (Spring), New York: Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, pp. 21-23.
- McHose, Caryn/Frank, Kevin (2006): *How Life Moves. Explorations in Meaning and Body Awareness*, Berkeley, CA: North Atlantic Books.
- Mills, Jon (2004): Clarifications on *Trieb*: Freud's Theory of Motivation Reinstated, in: *Psychoanalytic Psychology*, vol. 4 no. 21, pp. 673-677.
- Nagatomo, Shigenori (1992): *Attunement through the body*, New York: State University of New York.
- Pizarro, Diego/Cunha, Carla Sabrina (Eds.) (2017): *Mitopoiesis: dança, educação somática e biologia celular*, Brasília, D.F.: Editora IFB.
- Thornton, Samuel (1971): *Laban's theory of movement. A new perspective*, Boston, MA: Plays.
- Williams, David (1996): 'Remembering the Others that Are Us': Transculturalism and Myth in the Theatre of Peter Brook, in: Patrice Pavis (Ed.), *The Intercultural Performance Reader*, London: Routledge, pp. 67-78.
- Wurtzel, Daniel (2015): *Fluxos (Flows)*, kinetic sculpture, Museu do Amanha, Rio de Janeiro, Brazil.

Correspondences

Field, Body, and Material in Contemporary Movement Practices

Daniela Hahn

Drawing inspiration from art and performance, the social anthropologist Tim Ingold puts perception and movement in the center of his thinking about the relatedness between body and environment in fieldwork: both are alive and moving, caught up in continuous transformations and acting upon each other. This emphasis on movement, materiality, and relationality has led him to an understanding of anthropological research as a way of *corresponding* with what is happening around us (Ingold 2014). Correspondence in Ingold's sense does not just simply mean interaction; it is a "going-along-together of flows," a kind of transduction of impulses that go back and forth between body and world. In fieldwork, embodiment and participation call for an "attunement" between the researcher's movements and those of the people and materialities in the field (Lee/Ingold 2006: 67). This is not to say that there is not any distinction or difference between self and other, that everything conflates without difference. Rather, differentiation emerges from the shifting positionality of bodies and materials within the continually unfolding relations between self and other.¹

In this way, Ingold's writings have, among others, fundamentally challenged a conventionalized understanding of the field in anthropology, predicated on the Malinowskian idea of the field as a stable, localized setting inhabited by a territorially fixed cultural "other" whose practices and interactions become the subject of anthropological study. Drawing on Ingold, I am interested in the material, phenomenological, and performative qualities of the field as a living space that is shared by human and non-human materialities. Fields are much more than places

1 From the viewpoint of science studies and queer theory, Karen Barad's work on "posthumanist performativity" has also tackled the practices through which the differential boundaries between humans and non-humans are stabilized and destabilized in what she calls "performative metaphysics" (Barad 2003: 811). Whereas Ingold develops his relational thinking on the basis of the entanglement of perception, movement, and materiality in everyday practices, Barad's well-known notion of "intra-action" seeks to reconfigure the relations between the discursive and the material on an ontological level.

(where actions and movements happen) or sites of ethnographic exploration, affording certain embodied and sensory experiences (Gupta/Ferguson 1997). A field is quite literally constituted through embodied practices of taking place, dwelling, and moving in and with the environment as a “world-in-formation” (Ingold 2007: 11). As such, the field is an event in becoming, performed by the bodies, materials and their correspondences. This is why notions of performing and performance have been used to describe the process of constructing the field in anthropological research (Coleman/Collins 2006). Also emphasizing the performativity inherent in the notion of field, the art historian Elke Bippus (2005) has developed an understanding of the “field” at the intersection of art history, anthropology, and the history of knowledge: as empirical model of knowledge production in-between artistic and scientific practices that implies proximity, embodiment, observation, and self-reflection. In recent years, dancers and choreographers have become more and more interested in the material and phenomenological qualities of the field as a living space that is shared by human and non-human materialities. Particularly in processes of artistic research and contemporary site-specific movement practices, ethnographic fieldwork has become a major methodological and theoretical point of reference. This is because both anthropological fieldwork and site-specific practices rely on modes of embodiment, participation, and observation in order to elucidate the correspondences between body and the material world.

In the following, I seek to explore how the concept of the “field” as material and relational practice in outdoor performances might enable certain kinds of experiences and knowledges to emerge that would otherwise be blocked off. Investigating the interconnectedness between bodies and materials in contemporary dance could thus contribute not only to discourses engaging with (non-human) materialities in dance contexts, but also to current theoretical debates on the relationship between anthropology and ethnography. By raising questions regarding the interconnectedness of the human body with the environment and the inquiry into materials through sensory perception and movement practice, explorations of contemporary dance could become points of departure for creating new dialogues between dance and anthropology: How is the body moved by the material worlds it inhabits? In which ways is the field performed in and through movement practice? What arises choreographically from the attention to and engagement with the materialities of the environment? These are questions that, in different ways, the movement artist and artistic researcher Paula Kramer and the choreographer and dancer Simo Kellokumpu have taken up in their work. As artist-researchers, both are interested in exploring the resonances and correspondences between human body and material environment. In a necessarily fragmentary attempt to present their approaches, I am following the question of how the moving body who partakes of the material world does engage with that world and what kind of potential this kind of engagement yields for the production of knowledge.

Paula Kramer: Exposure

Movement practice and performance give us the possibility to attend to materials through the body instead of just thinking and speaking about them. Even though Kramer did not exactly put it that way, this is what stuck with me after an interview I conducted with her in June 2018. Ever since we first met in 2013, during the workshop “A Meadow Meander,” chaired by theatre and performance scholar Baz Kershaw (which was part of a series of events entitled “Ecology and the Arts,” held at Freie Universität Berlin), I remained curious about her research on materiality with and through (outdoor) movement practice. This research manifests itself in the form of workshops, performances, and publications. By drawing on her practical work as a movement artist and dancer, influenced by Amerta Movement, as well as on recent theoretical writings on materialities and material agency, Kramer develops experimental artistic research practices to explore the body’s relationship to the material world through exposure (Kramer 2016). Expanding one’s awareness and susceptibility for the sensory and affective conditions of both body and context or field plays a significant part in her work.

Her practice is site-specific and most often based on extended periods of engaging with a distinct location. She chooses her working sites for both pragmatic reasons such as accessibility and availability as well as for specific qualities that appeal to her in an affective, more or less conscious manner, and the associations, memories, and affective responses they bring about. Working with what is already on site includes attending to the site’s own historicity and its present conditions, and rather than to immediately or predominantly acting upon it, to first make contact, listen, and follow. “Going into the field” thus describes both a process of “being led along” (Kramer/Longley 2015: 3), of tracing the material and affective qualities of the site that change over time as well as speaking to, with and from the site through movement and performance practice.

Methodologically, Kramer’s practice is impacted by procedures of artistic research as well as informed by ethnographic methods such as participant observation, fieldnote writing, interviews, and documentation. In our interview, Kramer spoke of the relationship between her practice and ethnographic fieldwork as a kind of kinship relation, nevertheless stressing an existing difference between her work in the field, based on embodied movement practices, and ethnographic fieldwork proper. Even though ethnographic fieldwork involves the observation of other bodies, the ethnographer’s body that is – as subject – in the field does traditionally not at the same time figure as an object of the research.

Instead of a purely theory driven exploration of our relationship to the material world, Kramer’s work insists on putting one’s body in direct physical contact with things, objects and materials of one’s immediate environment. This contact

offers sources for practice, performance, and writing. In our interview, she described her approach in the following words:

In a way I always try to create situations in which also one's own material can speak, because, ultimately, I understand the dialogue to be "intermaterial": between materials on site and my material. In order to achieve that, I also have to make my material available, with everything that I have to offer. And part of that is simply to practice to be outdoors and in contact with materials and not lose myself in this process. But it is also about taking up an internal attitude, one that allows me to think possible that materials act on me and not just the other way around. [...] This is why I like exposure so much, because, for me, it emphasizes: you put yourself out there.²

There are, at least, two aspects about this statement that I find interesting: the term intermateriality and the reflection on the conditions of contact it implies. The term "intermateriality" that Kramer engages with points to the body as material in correspondence with materials of different orders that are not stable or inert, but, like the body of the dancer, in flux, in transformation, alive. Kramer's practice shows a double character of the intermaterial relationship: Our bodies are enmeshed with the environment, they are and become entangled with its materials – rocks, water, walls, trees, soil, noise, grass, rain, wind and so on – but at the same time they remain separate from it, for example through being of a different material, a different temperature, a different speed. Thus, creating "intermaterial" relationships does not imply the dissolution of all difference; rather, it means establishing interactive correspondences with differentiation.

In Kramer's work, these correspondences are triggered not only through contact with tangible properties of diverse materials. Sensory experiences and movement responses are also elicited through histories, memories, and previous encounters associated with materials. What becomes noticeable or possible, in her view, also has a relation to an "internal attitude" that is based on, for example, relaxing one's concepts and tuning into one's capacities of sensory awareness and receptivity as well as one's sense of having and being a material form (Kramer 2018). Exposure – subtle and rough at the same time – allows for an attunement between these two and for material resonances to occur. This, of course, fundamentally challenges the concept of how movement material for performance works emerges. Rather than composing a sequence of movement from an idea, the materials of a performance emerge from creating and allowing for a dialogue between body, things, objects, and materials to happen as well as from the experience of being and moving in relation: "how I am positioned, how does it feel, how do I

2 Interview with Paula Kramer, conducted on June 15th, 2018, in Berlin.

move on, what am I made of.” (Kramer 2015: 114) At the same time, attending to the properties of materials with our body and allowing them to impact our movement choices and qualities also challenges the ways in which we speak and write about our relationship to the environment, also academically. The knowledge that is produced through these correspondences is somatic, experiential, relational, and potentially leads to a writing sensible enough to register movement across a broad spectrum of materials, origins and kinds by attending to the environment as co-composer of movement and choreography and by imbuing descriptions with physical and sensory experiences from the encounters in the field.

In this way, Kramer’s physical practice also leads to a re-thinking of the relationship between moving and writing (Kramer/Longley 2015). Fieldnotes and field-drawings do not only constitute a means of documentation or capturing the immediate; they perform tracings, noticings, as one could say, of the correspondence between body and world. Kramer’s practice can be understood as an auto-ethnographic practice, since it – on a narrative level – reflects on her situatedness in relation to and interaction with the materialities of the field and concentrates “on the body as the site from which the story is generated” (Spry 2001: 708). At the same time, it goes beyond auto-ethnographic writing since it critiques an anthropocentric concept of writing, emanating solely from the human body. Moving and writing thus correspond through their correspondence with the material world.

Simo Kellokumpu: Negotiation

The critique of an understanding of choreography as mastering movement marks the point of departure for Simo Kellokumpu’s investigation into the relations between body and environment. At the heart of his artistic practice, which he also developed in the framework of his practice-based PhD research, lies a shift of position: from the choreographer to the *choreoreader* – a shift based on reconceptualizing the relationship between performer and material surroundings (Kellokumpu 2016, 2017). Rather than exploring how the human body moves, Kellokumpu’s practice focuses on the movements surrounding the body, the conditions, and circumstances for human movement – on different scales and in terms of different visibilities: from the cellular level, to movements of everyday objects to spatial directions, gravity and even to planetary and intergalactic movements. How does the body “take place” when the living condition surrounding the body is in constant movement? And how do these movements, conditions, and experiences choreograph the human body? In an interview,³ he stated that

3 Interview with Simo Kellokumpu, conducted on June 8th, 2017, in Hamburg.

what I try to achieve is to become transparent, to become invisible in a way, that my practice is not a human-centered practice. It is about noticing that there are all these movements around me, which are surrounding my body, which are choreographing me, so then I just try to recognize those forces and those affects and to be with them differently.

By drawing on reading theories from literary studies, Kellokumpu describes his practice of “choreoreading” as an act of decoding the surrounding movements that set conditions for the choreographic proposal to emerge. This changes the operative agencies as it decentralizes the conventional hierarchies of the human body in relation to the surroundings. Choreography as a reading practice relies on attention, embodiment, and imagination and operates on different scales. The field becomes the concrete, but also imaginary sphere in which this interconnect-edness takes place. The sphere materializes as an organization of movement and the body, but in a different way than Rudolf von Laban’s kinesphere which defines the personal movement space of a body as primarily spatial and geometrical relations.

Instead of looking for signs and symbols to be understood semantically, choreoreading means to register forces, energies, and affects that flow between body and environment. As a non-linear atmospheric practice, it encompasses the sensing, processing, and responding to the conditions surrounding the body; it is analytical, embodied and affective at the same time. “I try to be more like a guest,” he said in our interview, “and to recognize the invitation, but how does it invite me? Does it invite me or not? Or does it invite me to engage instead of making a decision. [...] Then my agency is different in a way.” The fieldwork dimension in Kellokumpu’s work resides exactly in this position of the guest who observes and analyzes the material and social conditions of which he is part. However, instead of asking what materials are, Kellokumpu is interested in what materials do and how they move. “Materials are what they do” (Ingold 2014: 70). The practice thus consists of a negotiation between what the materials do and what the body does: “It’s not enough to say that this is a chair. Meanwhile I go through the proprioceptive curves and angles of my body, I am negotiating with the chair obviously in the practice.”

In Kellokumpu’s work, the choreographic process couples the attention to the becoming of the material world we seek to know with epistemological strategies of getting to know the materials and conditions in which the body takes place through attention, negotiation, and imagination. He reminds us that the construction of a field goes hand in hand with the construction of subjects and patterns of power and domination, also in a political way. Furthermore, the practice of choreoreading feeds into a practice of writing and documenting through different media that not only seeks to articulate the negotiations between materials

and body, but also produces imaginaries about those relations. And according to Ingold, to describe the relations to materials and their properties means to tell their stories (Ingold 2007). In this way, Kellokumpu's embodied practice as attentional engagement to materials extends to a practice of negotiation in language: "in terms of finding words and vocabulary for the practice. Then the common denominator is how to experiment with writing, how to find ways to go beyond the linear syntax or grammar or just trying to bring unexpected words together, or the practice proposes that these two come together."

Modes of Attending

Exposure and negotiation are (partly overlapping) modes of attending to the material world and its correspondences with the body in and through movement practice. Kramer's and Kellokumpu's practices share a mode of inquiry which embraces artistic and theoretical investigation. In different ways, both explore the resonances between contemporary movement practices, artistic research, and methods of anthropological fieldwork. Their choreographic work emerges in active partnership with the materials of the field. However, whereas Ingold focuses primarily on the correspondences between body and material environment, Kramer and Kellokumpu also bring moments of non-correspondence into view: when materials resist negotiation, remain separated or alien, or potentially harm the body. But even though the human body is part of the environment and, in the process, also becomes a medium and object of research, it does not take center stage. As an entangled practice, fieldwork in dance allows for a being together differently. It is not my intention here to portray outdoor dance practices as close to nature, thereby proposing a neo-romantic aestheticization of nature, or to idealize them as being "more ecological" than the work in the studio. Rather, it is my contention that Kramer's and Kellokumpu's practices, each in their own way, can be understood as contributions to sensory ethnography that address the (methodological) challenge of a self-reflective approach to issues of embodiment, materiality, and sensory experiences in anthropological fieldwork. At the same time, their work could be a starting point for the exploration of a concept of dance ethnography from the perspective of artistic research.

References

- Barad, Karen (2003): Posthumanist Performativity. Toward an Understanding How Matter comes to matter, in: *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, vol. 28 no.3, pp. 801-831.

- Bippus, Elke (2005): *Landschaft – Karte – Feld. Modelle der Wissensbildung zwischen künstlerischer und wissenschaftlicher Praxis*, Bremen: thealit.
- Coleman, Simon and Collins, Peter (2006): Introduction: 'Being ... Where?' Performing Fields on Shifting Grounds, in: Simon Coleman/Peter Collins (Eds.): *Locating the Field. Space, Place and Context in Anthropology*, Oxford and New York: Berg, pp. 1-21.
- Gupta, Akhil/Ferguson, James (1997): Discipline and Practice. 'The Field' as Site, Method, and Location in Anthropology, in: Akhil Gupta /James Ferguson (Eds.), *Anthropological Locations. Boundaries and Grounds of a Field Science*, Berkeley, CA: University of California Press, pp. 1-46.
- Ingold, Tim (2007): Materials Against Materiality, *Archaeological Dialogues*, vol. 14, pp. 1-16.
- Ingold, Tim (2014): That's Enough About Ethnography, in: *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, vol. 4, pp. 383-395.
- Kellokumpu, Simo (2016): Choreography as a Reading Practice, [online] <https://simokellokumpu.files.wordpress.com/2014/11/choreographyasrpnorway.pdf> (May 10, 2019).
- Kellokumpu, Simo (2017): Meteor, [online] <https://nivel.teak.fi/poetics-of-form/simo-kellokumpu-meteor/> (May 10, 2019).
- Kellokumpu, Simo (2017): Interview, June 8, Hamburg.
- Kramer, Paula (2015): *Dancing Materiality. A Study of Agency and Confederations in Contemporary Outdoor Dance Practices*, Ph.D. Thesis, Coventry University [online] <https://curve.coventry.ac.uk/open/file/95453abd-9ad9-4154.../Kramer%202015.pdf> (February 14, 2019).
- Kramer, Paula (2016): Working with Physical Exposure in Contemporary Outdoor Movement Practice, in: *Art Research Journal (ARJ)*, Special Issue on *Theatre in the Expanded Field*, vol. 3 no.1, pp. 107-128.
- Kramer, Paula (2018): Interview, June 15, Berlin.
- Lee, Jo/Ingold, Tim (2006): Fieldwork on Foot: Perceiving, Routing, Socializing, in: Simon Coleman/Peter Collins (Eds.), *Locating the Field. Space, Place and Context in Anthropology*, Oxford and New York: Berg, pp. 67-85.
- Malinowski, Bronislaw (1922): *Argonauts of the Western Pacific. An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Spry, Tami (2001): Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis, *Qualitative Inquiry*, vol. 7 no.6, pp. 706-732.

atemporal topography where the body is put, thrown and positioned on. The dance mat aims to open a place, which is nowhere and at the same time it has a possibility to interact with all places from e.g. ballet, butoh and belly-dance. Literally, the sensuous body is rubbed against a dance mat. It is also a by-product of oil. In this project a choreographer examines the materiality of the dance mat by displacing it from its appropriate use. The project shapeshifts through on-going metamorphosis that proliferates simultaneously to living sculpture, dance, choreography, installation, performance and live-art.

Things that move: A Dance Mat

In order to respond to the open call for *Tanz der Dinge/Things that dance*, I proposed to perform a project called *A Dance Mat*¹, described above, for 45 minutes within the symposium's program in the studio or outdoors. The performance included a discussion with the audience in which the critical questions of the agency and the materiality of the dance mat were discussed.

The *Dance Mat* project examines questions such as: What kind of subject does this object produce? What kind of body does this object bring out? Who or what is moved and how? Who or what is choreographed and how? How does the choreographic emerge and operate between materiality and corporeality? What does this object do in studios and on stages? What kind of a kinesthetic field does it generate and how does it produce movement? What happens when the aim to produce trained danced movements on a smooth plane turns to a critical examination of the material condition, which usually supports this intention? How does this shift reposition my agency as a choreographer or choreoreader?

In Karlsruhe the performance took place outdoors in the backyard of the building in which the symposium took place. The chosen place offered possibilities to engage with the architecture of the building, the park-like environment, surrounding bushes and woods, and random passers-by. In the performance twisting, rubbing, lifting, throwing, spreading, rolling, and folding were just a few techniques exploring the relation between my body and the dance mat. Basically whatever I did – running with the dance mat to the bushes, pushing it against the building, diving under it, wrestling with it, gently caressing it – the dance mat offered endless sculptural forms and shapes. My body got exhausted. In the end I don't think *any-thing* necessarily danced in the performance, but certainly moved.

As an artist I am interested in the conditions of movement and inhabiting these conditions in order to make choreo-orientated art. In the choreoreading

1 *A Dance Mat* project is part of Simo Kellokumpu's doctoral artistic research project *Choreography as reading practice*, which he has conducted in 2013-2019 in the Performing Arts Research Centre in the Theatre Academy in the University of the Arts Helsinki.

practice I examine the question: “What is the material that forms a possibility for the choreographic to emerge?” This question about the material that forms the possibility for the choreographic to emerge makes choreo-orientated practice an operation, which negotiates, examines, processes, interacts with, and interferes with perceiving, experiencing, and sensing such materials. The key to the *choreographic* here lies in the viewpoint that the relation to the material can be simultaneously plural, filled with many different situated and contextual multidirectional forces. In practice it is crucial to stay open and unfinished towards this plurality. To inhabit these multidirectional forces generates the reciprocal reading-writing process from which the embodied *choreographic* emerges. From this viewpoint, “*making* choreography” as a human artistic activity explores, studies, articulates, creates, shifts, moves, mobilizes, reroutes, and processes the perception and experience of the chosen moving, material and cultural context in a specific way.

Meeting Buoy

Paula Kramer

A poetic cross-media experiment presented at gtf Jahrestagung 2018, interlacing documentary video-clips of outdoor movement practice with live projections of drawings, writing and objects on a tabletop as well as spoken words.



Fig. 1: Film still from a similar presentation at Tutke Spring Days, held at Kiasma Museum for Contemporary Art Helsinki, April 2018. Documentation © Kiasma.

Background and Research Context

Body- and site-based artistic research on intermateriality: How do things, objects and materials of different orders intra-act, confederate, co-affect (and not) each other in the emergence of movement, performance practice and choreography? Exploring the relationship between human, thing and (im)material context. Post-doctoral artistic research project funded by the Centre for Artistic Research (CfAR) of Uniarts Helsinki, 2016–2019.

Meeting Buoy

once upon a time
you arrived on a beach
by the sea
rocks and pebbles all around.

I pulled you up to meet with you
and over time we became friends.

Spending time together
over the course of a year.
Meeting and playing and testing
and trying and dancing and
resting.

And we performed together
on the surface of time.

In the winter I let you rest -

the world is still
the grass is still
the sea is ice.

Sometimes I move
and sometimes I am still also.

Will you be there next time I come?
This I will never know.



Fig. 2: Film still, documented movement practice on Suomenlinna, July 2018, camera on tripod. © Paula Kramer.

On layering – *in situ, when working with film in a conference/presentation setting, I work with layering. Layering what once was with what now is. Making sensorial, analogue, three-dimensional offerings and live adaptations to pre-recorded, digital video material. Keeping the body in. Re-entering a scene. Making space for chance-happenings.*

The in-depth, body- and site-based artistic research of the projects as a whole took place on two sites: behind a major museum for contemporary art in Berlin, the so called *Südplatz* (South Side) of Martin-Gropius-Bau and on the North-Western corner of Läksi-Mustasaari, one of the Suomenlinna islands in the archipelago of Helsinki. *Meeting Buoy* was created in response to working in Suomenlinna. On September 4th, 2017, I found a loose pink buoy and pulled it onto the rock. It became a steady part of my working practice. An anchor by my side, a planetary globe, a trusted friend.

On poetry – *my work has a long record of insisting on poetry, in the doing, in the presenting, as well as in the context of publishing and contributing to academic knowledge producing circuits. Such as this conference. Such as this text.*

The insertion of poetry and imagery, as I have argued elsewhere, allows for a “sensual perspective” (Bradley 2004: 628) to exist in writing and contributes to sensual scholarship more broadly, a term Ivan Brady draws from fellow anthropologist Paul Stoller (1997).

“I position such insertions as repositories created through movement-based writing and movement-based photography, repositories that contain and offer information, for example about the site and my working within it.” (Kramer 2015a)

I use such repositories as necessary epistemological acts in relationship to publishing body-based research, which fundamentally builds on the multisensory knowledge of moving and the complex intermaterial processes taking place on site.

“Corporeal knowledge degrades when transmuted into discursive practice; experience is uprooted in the act of writing it down” argues theatre scholar Theresa May (2005: 347). As a measure of recalibrating such losses, I layer the live into the pre-recorded, I fold the poetic into texts of other genres, I rely on the affective stories images tell.

Such working practices have also been thoroughly explored by many others, such as by collaborator in-spirit Alys Longley (e.g. Longley 2018). Further points of reference are past experiments between the two of us (Kramer and Longley 2015) and related publications on writing and writing on publishing (Kramer 2015b, Kramer and Meehan 2019).

References

- The poem “Meeting Buoy” will also be published in: Kramer, Paula (2020) *Suomenlinna | Gropius: Two Contemplations on Body, Movement and Intermateriality*. Axminster: Triarchy.
- Brady, Ivan (2004): In Defense of the Sensual: Meaning Construction in Ethnography and Poetics, in: *Qualitative Inquiry*, vol. 10 no. 4, pp. 622-644.
- Kramer, Paula/Meehan, Emma (2019): About Adequacy – Making Body-based Artistic Research Public, in: Jane Bacon/Rebecca Hilton/Paula Kramer/Vida Midgelow (Eds.), *Researching (in/as) Motion*, Nivel No.10, Theatre Academy, University of the Arts Helsinki. [online] <https://nivel.teak.fi/adie/about-adequacy/>.
- Kramer, Paula (2015a): *Dancing Materiality – A Study of Agency and Confederations in Contemporary Outdoor Dance Practices*, PhD thesis, Coventry University.
- Kramer, Paula (2015b): Producing the Golden Calf. Notes on the ritual of thesis writing in the context of artistic research, in: José Quaresma/Fernando Rosa Dias/Alys Longley (Eds.), *Ironic Assemblies. Assimilating Methods in Practice- Led Research*, Lisbon: University of Lisbon Press, pp. 138-145.
- Kramer, Paula/Longley, Alys (2015): Moving, Writing, Living – Experimental Documentary Practices in Site-Specific Dance Research, in: *Conference Proceedings*, 12th international NOFOD conference: Expanding Notions. Dance, Practice, Research, Methods, 28.-31.05.2015, Reykjavik, Iceland, Presentation 10, p. 1-3. [online] http://nofodrvk2015.akademia.is/?page_id=72 under ‘proceedings’ (25.04.2019).
- Longley, Alys (2018): *Smudge Skittle: A Little Inventory of Resources Entangling Creative Practice Research and Writing*, Auckland: University of Auckland. [online] www.smudgeskittle.com
- May, Theresa. J. (2005): Re-Membering the Mountain: Grotowski’s Deep Ecology, in: G. Giannachi/N. Stewart (Eds.), *Performing Nature: Explorations in Ecology and the Arts*, Bern: Peter Lang, pp. 345-359.
- Stoller, Paul (1997): *Sensuous Scholarship*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Seabed

Performative Installation

Eleni Kolliopoulou

Seabed, is the first installation of my artistic research entitled “The body of the relationship. A practice-based exploration of the relationship between the body and its environment informed by the notion of *Butoh-body*.” This performative installation was based upon the elaboration of the first-hand experience gained at the intensive *Butoh* seminar held by Atsushi Takenouchi in October 2017. In this essay, I will first describe *Seabed* and then examine in which way it enables us to perceive our environment as a togetherness of human and non-human entities.

Description of *Seabed*

Seabed has been designed as an individually experienced installation mainly addressing stillness of the participant. When entering the installation space, which was slightly lit, the perceiver could still see some strips of light, quite soft and coming down from the ceiling. There was a separation black sheet between *Seabed* and the main room where visitors were later asked to write down some comments. During their permanence in *Seabed*, I was present within the room (regulating the audio input) but there was no direct visual contact between us.

The two walls were painted and covered with plastic transparent sheets in order to create a surface that gives the sensation of something in movement aiming to invoke tactile stimuli. The radiator was also covered to preserve uniformity within the space. The back wall of the room had an indentation, therefore I decided to cover it with thin paper in order not to interrupt this image.

The ceiling was sleeved with the same thin paper hung from one side of the room to the other. The distance covered was about three meters. As a result, a cloud or wave-like form was created due to the weight of the paper. The paper enabled a series of irregular patterns to emerge; this was meant to be an aesthetical choice that would give the whole installation the sensation of waves and flowing energy.

Under the softly lit ceiling, in the center of the space, there was a metallic structure veiled with a web of black clothes stitched together. Once entering the installation area, visitors were asked to bent, go underneath the metallic structure (hence insert themselves) and lie down on their backs upon a black velour textile. The textile was very thick and resistant and could partially sustain the weight of the person (mainly the extremities); being very soft and elastic, it is commonly used by acrobats when hanging from heights. The suggested position to assume was to keep knees bent and feet flat on the ground while the whole spine was completely supported.

The clotheslines were positioned over a web of fishing lines crisscrossing the metallic structure. Particular attention was given to the use of the void in-between the clothes. The interplay of the clothes' weight with absence-presence of light enabled a series of fluctuating patterns to appear, seen from the bottom (see Fig.1 below).

During their presence within *Seabed*, I was playing an audio piece (15 min). This way, participants' permanence within the performative installation was marked in a quite clear way. The name of the piece is *Accumulation* (2017), performed by Hiroko Komiya and Atsushi Takenouchi. *Accumulation* was the audio input that Atsushi often used during the *Butoh* seminar in our morning practice "Mother sea." *Seabed* is reflecting upon the Mother Sea experience through the posture that participants were asked to assume and the visual imagery suggested by Atsushi. I recall the piece has a powerful effect of building intensities as it increases gradually with an accumulation of natural sounds and an interplay of the sound of rain and musical instruments that leads to a crescendo. This was the reason I opted to use it in *Seabed*; aiming to evoke a similar immersive experience in the participant. Therefore, my suggestion is that incorporating *Butoh* dance practice into the structure of performative installation could be an enriching methodology to adopt.

Moreover, I was using two different tracks of the same piece with a slight delay. I have been using a mixer in order to control the volume and intensities coming out from two sets of loudspeakers (four in total) connected respectively to each of those tracks. This effect would cause a richer texture in the sound and a displacing sensation to the perceiver.



Fig. 1: Seabed, view of clotheslines and light from inside the structure when facing upwards. Photo: Eleni Kolliopoulou.

I opted for a soft lighting and especially for blue light which is expected to produce a calming or dreamy effect, as I tried to exclude any hyperactive or energizing effects. The perceiver was encouraged to focus to his/her body perception, let her/his weight to be supported and hopefully forget gravity for a while. Listening to the sound texture and allowing one's self to be transported throughout the time-space created: an intimate relationship with the environment was gradually built.

Another element of the installation was a small sized fan positioned at the back wall of the installation. The fan was producing a vibration in the air, a very slight effect of movement. Therefore, even if the visitor remained completely still within *Seabed*, there were some imperceptible movements occurring around them. The very concept of *Basho* is that of a place formed by enveloped forces: a field of consciousness in-action. In this case, the fishing line threads which are supporting the clotheslines are evoking this subtle interconnectivity among human (perceiver) and non-human entities (arrangement of the work); the whole composition of the piece within the space was thought as an agglomeration of enveloping, interconnected forces and intensities activating a flux of experience.

The audio reached the perceiver from four different sources within the space, placed at the corners. The intensity and volume of the audio were variable, enacting a milieu, a surrounding landscape in which the human body becomes a part. *Seabed* was not only a visual and sound landscape but marked an experiential

space. It increased the perception of hidden “intensities” (Engel 2018: 2) at a molecular level, instead of symbols, recognizable forms, representation.

In his dissertation proposal “Deleuze and the concept of intensity,” Engel explains that “for Deleuze there is a sense in which intensity is prior to extensity, or space and that intensive magnitudes, such as temperatures and speeds, but also emotions, create the spatial characteristics of reality that we perceive” (Engel 2018: 2). I am borrowing the term intensity here in order to offer a different referential point of view upon *Basho*, coming from the Western contemporary philosophical tradition. Both Deleuze as Nishida, as could be argued here, are not approaching space as a mere spatial coordinate wherein experience and its temporality takes place, but they rather call our attention to a field of intertwined multi-layered reality.

Seabed did not aim to trigger realistic imagery. On the contrary, it pointed to creating a disconnection from our ordinary way of thinking and acting. This was echoed in its title as well: a seabed, aside from being a part of nature, is also the deepest part of the sea. It is a place that conjures the image of a “repository” (Iwana 2002: 8) of memories and desires. Masaki Iwana, in his book *The Intensity of Nothingness*, outlines the major characteristics of the body in *Butoh*:

- 1) It contains both physiological and emotional entities while retaining an individual character.
- 2) It is a repository for nature.
- 3) It embraces the entirety of time lived from birth.
- 4) It encapsulates all elements of the soul, even intuition or spirituality. (Iwana 2002: 8)

The body perceived in its elemental existence is a living entity or a time-space container (Iwana 2002). In this respect, the body’s aging process or geological processes of storing climatic changes, earthquakes and volcanic eruptions at the depths of the sea may allude to seabed’s echoing with the concept of *Butoh-body*.

Equally, *Seabed* does not evoke the moment of realization but the very instance when those hidden “intensities” (Engel 2018: 2) within the body sprout out and get nurtured by it. The idea of being in-the-world as seen by Nishida Kitaro, who has been considered the most influential contemporary Japanese thinker who succeeds in bridging Western and Eastern thought, constitutes a philosophical grounding of the *Butoh body* (Kasai 2000). Therefore, *Seabed* should not be understood as the visual representation of the depths of the sea, but as a conceptual artwork interlinked with and pointing to a modality of embodied perception close to Nishida’s *Basho* (Kasai 2000).

Spatial Awareness in Seabed as a Reflection of Basho

Toshiharu Kasai, *Butoh* dance practitioner and theoretician, in his attempt to grasp the volatile essence of *Butoh*, identified a series of philosophical principles that characterize it. Those principles have been mainly expressed by the Kyoto School and, particularly from Nishida. The concepts that denote the *Butoh body* and feed the current research, are primarily related to the bond of the body with its surroundings. This bond (the performer's body and actual environment and hopefully the audience's body and its environment) is named *Butoh-tai*.

According to Kasai, there are four basic categories of the mind body set concerning movements:

- 1) The subject starts movements.
- 2) The environment and/or internal mechanisms start the persons' movements.
- 3) Both the subject and the environment/ internal mechanisms co-operate and start movements.
- 4) The self and the movements are not separated. (Kasai 2000: 4)

Kasai states that the fourth category of *Butoh-tai*, which is *Basho*, is transcending the dichotomized relationship of subject and object built upon an idea of human power over the environment that governs traditionally Western societies. Hence, *Basho* might be interpreted as a particular way of experiencing this interrelation: being within, in synergy with the environment, like in a circuit. With the term interrelation I am referring to the subject-object relationship – this long-debated issue in different schools of thought to date.

John Krummel suggests that “in Western metaphysics, Plato has been oriented around the dichotomization between form and matter or thought and reality” whereas “the root of Eastern culture harbors within itself that which sees the form of the formless and hears the sound of the soundless” (2017: 3). This formless quality is often being referred to as nothing-ness by Nishida. “The ‘nothing’ for Nishida does not mean utter nothingness or that there is nothing existing. It entails a dynamism that perpetually forms itself while remaining essentially formless.” (2017: 3) For Nishida “to be, is to be emplaced” (as cited in Krummel 2017: 7), even if that refers to an un-grounded place.

In *Seabed*, with regards to the concept of *Basho*, the metallic structure is placed in the center of the space. Besides, the loudspeakers are positioned in an equal distance from the visitors in order to create an “embracing” effect. This effect is accentuated by the fact that the perceivers are invited to enter a “cave-like” structure, finding themselves surrounded by clotheslines and supported by the black textile. The physicality of the performative installation as a constellation of differ-

ent elements/bodies is pointing to a place and functions as an ongoing invitation to be inhabited.

Ecological Materiality

All is equally important inside *Seabed* – co-operating in synergy. The co-presence of different elements with their intensities and materiality create a field of forces. The entities involved here are designed in their *togetherness*: fishing line-threads that sustain the clothes and merge into patterns that dialogue with the light that breaks through them. The four loudspeakers spread out in the corners of the room are weaving invisible sound vibration-threads. The shaken air produced by the fans is visible through its effect upon the textile that supports the body. The perceiver-body's micro-movements produce sound and meld within the soundscape of *Seabed*.

Jane Bennett, in her book *Vibrant Matter* (2010), refers to Bruno Latour's term *actant*, defined as a source of action that could be either human or non-human. Based on this term, she emphasizes that the agentic presences of non-human forces encountered in nature, within the human body or in human artifacts, mark an effort to balance the narcissistic reflex of human articulation of thinking. Contrary to the assumption that "objects are the way things appear to the subject," Bennett sees assemblages where objects appear as "vivid entities not entirely reducible to the contexts in which (human) subjects set them" (Bennett 2010: 5). For her, "an *actant* is neither an object nor a subject but an 'intervener,' an 'operator.' An operator is that which, by virtue of its particular location in an assemblage [...] makes the difference, makes things happen, becomes the catalyst of an event" (2010: 9).

Bennett invites us to recognize that human power is itself a kind of thing-power by acknowledging that our bodies are "composed by various material parts" such as "the minerality of our bones, the metal of our blood or the electricity of our neurons" (2010: 10). By adding that an *actant* never acts alone but its efficacy depends on interactive interference of many bodies and forces, she draws our attention to "the concept of agency [...] which is distributed across an ontologically heterogeneous field rather than a capacity localized in a human body" (2010: 23). This field of agency or "vibrant matter" resonates with *Basho* that constitutes the focus of *Seabed* and the material environment of the installation. My engagement with environment connects the work, in some sense, also to Body Weather, the practice derived from Min Tanaka's influential Body Weather Farm laboratory, which is associated with *Butoh* dance. Fuller explains that Min would envision the body "as a force of nature: ever-changing, omni-centered, and completely open to external stimuli. Entirely opposed to hierarchization or formalization, it sees no part of

the body as more important than another.” (Fuller 2014: 198) The anti-hierarchical structure of the body that stays open and receptive to its environment resonates with Bennett’s positioning of the human and non-human bodies so close to each other, therefore susceptible to each other changing states. My aspiration is that *Seabed* would evoke this co-presence so that its participants gain direct access to its embodiment.

References

- Bennett, Jane (2010): *Vibrant matter: A Political Ecology of Things*, Durham, NC: Duke University Press.
- Engel, Geoffrey (2018): *Deleuze and the Concept of Intensity in Philosophy*, PhD Dissertation, Fordham University, New York.
- Fuller, Zack (2014): Seeds of an anti-hierarchic ideal: summer training at Body Weather Farm, in: *Journal of Theatre, Dance and Performance Training*, vol. 5 no.2, pp. 197-203, DOI: 10.1080/19443927.2014.910542.
- Gibson, James J. (1977): The Theory of Affordances, in: Robert Shaw/John Bransford (Eds.), *Perceiving, Acting and Knowing: Towards an Ecological Psychology*, Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, pp. 67-82.
- Iwana, Masaki (2002): *The Dance and Thoughts of Masaki Iwana: The Intensity of Nothingness*, Tokyo: Butô Kenkyuu-jo Hakutou-kan.
- Kasai, Toshiharu (2000): *A Note on Butoh Body*, Memoir of Hokkaido Institute of Technology vol. 28, pp. 353-360.
- Krueger, Joel W. (2007): *The Varieties of Pure Experience: William James and Kitaro Nishida on Consciousness and Embodiment*. William James Studies vol.1 no.1 [online] <http://williamjamesstudies.press.uiuc.edu/1.1/krueger.html>
- Krummel, John W.M. (2017): Creative Imagination, Sensus Communis, and the Social Imaginary: Miki Kiyoshi and Nakamura Yūjirō in Dialogue with Contemporary Western Philosophy, in: Michiko Yusa (Ed.), *The Bloomsbury Research Handbook of Contemporary Japanese Philosophy*, New York: Bloomsbury, pp. 255-284.
- Malpas, Jeff (2008): *Heidegger's Topology: Being, Place, World*, Cambridge, MA: MIT Press.

B(l)(e)(e)(n)dings

Dialogues Between Ancient and Novel Sonic Potentialities

Luca Forcucci

B(l)(e)(e)(n)dings is an electroacoustic composition and performance, the result of three years of musical collaborations and research in several regions of Southern Africa (Mozambique, Eswatini and South Africa). In June 2018, I have collaborated with Cara Stacey, pianist and ethnomusicologist from Johannesburg, who plays several Southern African instruments, and Mpho Molikeng, musician, actor, and poet, who plays a number of instruments from Southern Africa. During the preparation of the project, in May 2018, I had the opportunity to interview the composer, filmmaker, and photographer Phill Niblock (well-known also for having produced the iconic Arthur Russell album *World of Echo*). He generously provided unreleased 16 mm-footage of rural manual labour, shot in the 1970s in South Africa and Lesotho, transferred to digital. The two films are screened during the concerts.



Fig. 1: *B(l)(e)(e)(n)dings*. Opening concert for ISEA 2018, Durban. Photo: Christo Doherty.

Introduction

B(l)(e)(n)dings (Forcucci 2019) is a performance relying on collaborative art practice, and research on indigenous technologies, namely, playing and composing with groups of performers, while observing and analyzing the processes of development and technologies of instrument building. The augmentation of the purely material “thingness” and motility of the musical instrument is proposed here as sonic potential allowing dialogues with the spirits. The instruments involve inherent material processes and rituals in the Southern African cultural context. For the current project the instruments played are from Southern Africa such as *umtshingo*, *nyungwe-nyungwe*, *budongo*, *kudu horn*, *lesiba*, *mokhope/umrhubhe*, *whistle*, *sekhankula/mamokhorong*, *lekolilo*, *thomo / uhadi*, *umqangala*, *sekebeku*, *lekope*, *ipandula*, and *linak*.

Some instruments relate in particular to the relationships between humans and spirits: *Mbira* (thumb piano) is a spiritual instrument for the Shonas, Vendas, San, Bapedi and Batswana people. The *nyungwe-nyungwe* (from the family of *Mbira* from Mozambique) may be used in some cases in *bira*-type ceremonies. However, the musical bows or *umtshingo* do not have spiritual purposes, according to Cara Stacey. The horns instruments (signal horns like the *kudu horn*) have a spiritual component for doctors or are played to signal messages from the chief. *Lesiba* is spiritual by nature and the San people conduct their ceremonies using them as one of their mediums according to Mpho Molikeng, who adds that most if not all of the instruments he plays have or had spiritual connections depending of the ethnic groups of Southern Africa and the epoch.

The term augmentation is proposed here to address the sonic involved in the relationships between the materiality of the instruments and their spiritual potentials. The development of novel interactions between the physical instruments, based on live composition (*Echzeitmusik*), and the potentialities such instruments convey, is central to our pursuit. However, as Roy Ascott proposes, matter is not only matter: “quantum physics makes plain that matter is not composed of matter, but reality is merely potentiality. The immaterial connectedness that defines quantum reality is a quality we associate equally with the spiritual domain [...]” (Ascott 2005: np). In this sense, the sonic involves potentiality for the instruments to perform as mediums to the spiritual world. Obviously, blending Western contemporary sonic forms with African aesthetics, and vice versa, is not new and can already be observed, for example, in Nigerian Art Music (Omojola 2013), or in Gqom house music emerging in the 2010’s from the townships of Durban (Lobley in Reily & Brucher 2018).

Augmenting Instruments

The main reason to have started *B(l)(e)(e)(n)dings* is that knowledge and technology related to these indigenous instruments tend to disappear. The older masters live in rural environments, and the young people want to be in cities to get more opportunities, leading to the loss of that particular knowledge and the material transmission of that knowledge. The recontextualisation of the instruments reactivated in an electroacoustic environment, as a collaborative endeavour with live composition, seems preferable to me than the instruments dying into an archive vault or a collection lying behind glass. What kind of music might emerge from the combination of indigenous ancestral technology from Southern Africa and electroacoustic/digital technology?

When I was introduced to the musician, composer, and instrument builder Smiles Makama in Eswatini, I asked if his smilerphone, an instrument he invented out of seven superposed bow instruments, was a hacking of the bow instrument. His answer was clearly negative; instead, he advocated for an augmentation of the bow instrument to provide it with more dimensions. Makama claimed the smilerophone is a bush synthesiser or a telephone to the gods. He also added that the seven bow instruments correspond to the seven chakras. Such ideas are entirely related to the purpose of instruments as communication devices between humans and spirits. Rituals are structures for the life of communities and societies; these are addressed here to investigate technologies emerging from them. The instrument is no longer a bow instrument *per se*, but an augmentation of it, a hyperobject or multiplication of bows. Furthermore, it lost none of its function as an object yet it became “else”, another thing.



Fig. 2: Smiles Makama's Smilerphone. Photo: Bert Barten.

Thingness in the Sonics

B(l)(e)(e)(n)dings is also a transformation of the instruments and their intrinsic sonic properties; *they* convey the sound, not us; they are augmented and exist in this context only when we (Cara Stacey, Mpho Molikeng, Luca Forcucci) are together as trio, duo, or as a solo version. In the last case the instruments become an acousmatic version. Acousmatic means the instruments are recorded, reproduced, and recombined. They themselves are no longer present, only their sounds removed from their respective causality. Furthermore, *B(l)(e)(e)(n)dings* is diffused over eight channels, another layer of abstraction within the thingness of the sonic.

A third layer is created by filmic images provided by Phill Niblock. I usually avoid the visual in my work since I believe it tends to distract from the sonic. However, while I was discussing my project with Niblock, he generously proposed to give me his Lesotho and South African footage. The notion intrigued me. I think, the combination enriches the experience brought by the performance through abstracting each present element and augmenting the immersive nature of the work.

Niblock's footage refers to the movement gestures of labor while simultaneously contributing to an abstraction of all of the instruments present in *B(l)(e)(e)(n)dings*. The indigenous acoustic holds dialogues with the electronic and leads to novel forms: the instruments as objects become "else" – each a new entity removed from its original context, when they recombine their timbres with the visual and the spatialization within audience perception.

References

- Ascott, Roy (2005): Syncretic Reality: art, process, and potentiality. [online] http://www.drainmag.com/contentNOVEMBER/FEATURE_ESSAY/Syncretic_Reality.htm (accessed 22 March 2019).
- Forcucci, Luca (2019): B(l)(e)(e)(n)dings. [online] <https://lucaforcucci.bandcamp.com/album/b-l-e-e-n-dings> (accessed 25 April 2019).
- Forcucci, Luca (2019): B(l)(e)(e)(n)dings. [online] <https://vimeo.com/320772719>.
- Omojola, Bode (2013): *Nigerian Art Music: With an Introduction Study of Ghanaian Art Music*, Nairobi: Institut Français de Recherche en Afrique.
- Reily, Suzel A./Brucher, Katherine (2018): *The Routledge Companion to the Study of Local Musicking*, London: Routledge.

Die Lust am Schütteln

Der Blick in die Schneekugel als dynamisches Bewegungsverhältnis

René Reith

When you shake the globe, the flakes swarm and twinkle, the way wet snow shines and refracts when it catches the light from the street. It's like watching a storm from the window of your apartment, safe from the night and the wind. A number of visiting friends have been transfixed by it – my cat is, too.

(Gumport 2017: o.S.)

Die Faszination an der Schneekugel *Snowball*, einem Schneekugelmodell der amerikanischen Firma *CoolSnowGlobes*, teilt nicht nur die Katze und die Freund*innen der Lifestyle-Reporterin Elizabeth Gumport. Souvenirshops von amerikanischen Balletthäusern wie auch dem Museum of Modern Art und den vielen Käufer*innen, die unter *CoolSnowGlobe.com* die handgearbeiteten Kugeln kaufen können, sind im Besitz eines solchen Dings. Die von den Gründer*innen und Designer*innen Liz Ross und David Westby entworfene *Snowball* besteht aus einer kugelförmigen, glatten, durchsichtigen Glaskugel mit einem Durchmesser von 10 cm. Sie passt in eine ausgewachsene Hand und würde zerbrechen, wenn man sie fallen lässt. Gefüllt ist sie mit Wasser, etwas Antifrostmittel und teilweise glitzernden Kunststofflocken, die Millimeter groß und weiß sind, manche von ihnen reflektieren Licht. Mit einem Gewicht von 1,1 kg insgesamt lässt sie sich komfortabel heben, schütteln, drehen und wenden, wie auch vor die Augen halten oder auf ihrem Sockel auf einer ebenen Fläche abstellen. Die Beschaffenheit dieser Schneekugel ist Ausgangspunkt für eine Untersuchung der Bewegungsübertragungen zwischen der Kugel und dem menschlichen Körper. Ihre gemeinsamen choreografischen Ordnungen thematisieren den vermeintlichen Stillstand des Stillstehens, unsere Lust am Schütteln wie auch die Faszination des Betrachtens der umher wirbelnden Kunststofflocken.



Abb. 1: Snowball. Photo: Francisco Vogel.

Die Schneekugel reizt dazu, sie in Bewegung zu versetzen und erzeugt in der Betrachtung der bewegten Kugel wiederum ein dynamisches Bewegungsverhältnis. Die selbstreflexive Inszenierung der Bewegung wird durch das dynamische Verhältnis zwischen Kugel und betrachtender Person choreografiert. Darüber hinaus spiegelt sich die Repräsentation von Bewegungen in den Figuren und Miniaturen im Inneren der Schneekugel wieder. Die Dynamik zwischen Kugel und Betrachter*innen schließt somit an Diskurse des Ephemeren und der Subjekt-Objekt-Beziehungen an, lässt eine Analogie zu Bühnenvorgängen zu und stellt nicht zuletzt ein wichtiges Potenzial dar, um Tanz als eine Praxis im Umgang mit Spielzeug und Souvenirs zu begreifen.

Wie lange es die Schneekugeln bereits gibt, ist unklar. Eine Entstehungsgeschichte stellt den Chirurgieinstrumentenmechaniker Erwin Perzy in Wien um das Jahr 1900 in den Mittelpunkt. Bei der Suche nach neuen Leuchtmitteln habe er etwas Gries in ein mit Wasser gefülltes birnenförmiges Glas gegeben. Der Gries habe sich mit dem Wasser vollgesogen und sei dann langsam nach unten geschwebt: Es schneite! (Überland 2015) Aber schon auf der Pariser Weltausstellung

1878 solle eine Schneekugel mit einem Mann und seinem aufgespannten Regenschirm als Miniatur im Inneren der Kugel ausgestellt worden sein (Gumport 2017).¹

Ob als Ausstellungsstück, Kunstobjekt, Spielzeug, Souvenir, Nippes oder Dekoration, die Schneekugel zeigt vielfältige Zuordnungsmöglichkeiten. Ich betrachte *Snowball* als ein Ding und folge für meine Analyse Erika Fischer-Lichte, die in dem Lemma *Dinge* in Metzlers Lexikon Theatertheorie eine phänomenologische und semiotische Perspektive vorschlägt, um die performativen und semiotischen Funktionen der Dinge zu befragen. »Dingheit« [...] bzw. »Ding Sein« (Brown 2001) sowie die Wirkung, die sie über die Wahrnehmung in den Zuschauern auslösen« (Fischer-Lichte 2014: 75) sind hierfür der Ausgangspunkt. Für diesen Weg über die Wahrnehmung lege ich mein Augenmerk auf die Bewegungen, die zwischen der Kugel und mir übertragen werden.²

Szenen der Bewegungen

Was organisiert sich aus der »Dingheit« der einzelnen Bestandteile dieser Schneekugel? Es sind unterschiedliche Szenen von Bewegungen, die die Schneekugel und ich anhand der performativen Wirkung der Schneekugel-Materialien hervorbringen.

Erstens: Die Greifbarkeit der Kugel ermöglicht die physische Bewegung meiner Hände während des Schüttelns, Drehens und Wendens. Diese Bewegung richtet die Aufmerksamkeit auf die Vorstellung einer vektoralen Bewegungsrichtung. Ich schüttele in Wiederholung von oben nach unten oder von links nach rechts, sodass ich beim Schütteln und Wenden der Kugel eine wellenartige Bewegung des Wassers in meiner Hand wahrnehmen kann.

Zweitens: Ebenfalls von der Greifbarkeit der Kugel ausgehend, lässt sich die Bewegung des Haltens analysieren. Meine Finger umschließen den Sockel der Kugel und bringen, zusammen mit meinem Oberarm, eine durchgängige Spannung hervor. Sie hindert meinen Arm und meine Hand daran durchzuhängen und hält die Kugel davon ab, auf den Boden zu fallen. Was in der Bewegung des Haltens sichtbar und spürbar wird, ist die Erdanziehungskraft. Wie in der antiken Vorstellung von Bewegung und kosmischer Ordnung in Aristoteles' *Metaphysik* beschrieben, steht auch diese Bewegung im Verhältnis zu den physikalischen

1 Auf eine genaue Bestimmung der Entstehungsgeschichte muss in diesem Rahmen verzichtet werden.

2 Ich wähle für die Analyse eine subjektive Perspektive, damit ein phänomenologischer Zugang zu dem Bewegungsverhältnis zwischen menschlichem Körper und Schneekugel aufgezeigt werden kann.

Gesetzmäßigkeiten des Universums und meinem eigenem Bewegt-Sein (Aristoteles 1995).

Drittens: Die Vielzahl, Leichtigkeit und das Glitzern der Flocken, wie auch die Trägheit und Dichte des Wassers evozieren im Zusammenspiel ihrer Strombildung eine Rotationsbewegung doppelter Ordnung. Um sich selbst und um andere Flocken rotierend bilden sie eine Schwarmbewegung aus. Ähnlich einem Vogel- oder Bienenschwarm fliegen die Flocken als vermeintliche Einheit, deren Formation allerdings erst aus der Beziehung Einzelner zueinander entsteht. Das Verhältnis zwischen Schnee und Schwarm wird auch beispielsweise in der romantischen Literatur des 19. Jahrhunderts von Hans Christian Andersen deutlich. In *Die Schneekönigin* beschreibt Andersen, wie die Großmutter die Schneeflocken mit einem Schwarm aus weißen Bienen vergleicht (Andersen 2016).

Viertens: Der Blick in die Schneekugel. Kleine, glitzernde und weiße Kunststoffflocken umkreisen sich und wirbeln im Schwarm umher. Um sie herum und zwischen ihnen die Wassermassen, die von den Flocken unterteilt werden. Das Reflektieren des Glitzers, wie auch das Rotieren der Flocken fordern beziehungsweise überfordern einen permanenten Wechsel des fokussierten Blicks: Ich folge einer Flocke solange, bis meine Aufmerksamkeit von einer anderen Flocke umgelenkt wird. Dadurch, dass zwischen ihnen das Wasser in Ströme geteilt wird, lassen sie den Blick fokussieren und peripher werden. Die Spannung und Ausrichtung meines Augapfels lässt die Blickbewegungen leiblich wahrnehmbar werden. Als Pendant zu der Schwarmbewegung lässt sich diese Blickbewegung auch mit der in der Romantik beschriebenen Schwärmerie vergleichen. So verweist Gabriele Brandstetter auf den Dichter Christoph Martin Wieland, der Schwärmerie als Krankheit der Seele beziehungsweise Seelenfieber bezeichnete (Brandstetter 2007).

Dynamik

Diese Szenenreihenfolge, deren einzelne Titel Handbewegung, Bewegung im Verhältnis zu den physikalischen Gesetzmäßigkeiten, Schwarmbewegung und Blickbewegung für diese Betrachtung sein sollen, lässt sich vorerst linear beschreiben. In ihrer Abfolge suggerieren sie jedoch, dass Bewegungen einen Anfang und ein Ende hätten. Bewegung von ihrer Übertragung her aufzufassen und ihren organisatorischen Effekt mit einzubeziehen schließt jedoch genau dieses aus.

Bewegungen haben dort, wo sie in ein System von Beziehungen zwischen Sich bewegenden eingelassen sind (oder diese Beziehungen erst stiften) organisatorische Wirkungen – und vielleicht kann man sagen: Eine organisatorische Wirklichkeit. Bewegung wird nicht nur organisiert, sie stellt selbst ein wichtiges Organisations-

medium dar. Indem Bewegungen Bewegungen lenken und koordinieren, indem sie sie *umlenken* und *anders* koordinieren, können sie auch qualitative Veränderungen, die Auflösung alter und die Entstehung neuer Phänomene oder Ordnungen anstoßen. (Brandstetter/Brandl-Risi/van Eikels 2007: 8)

Das einander Umlenken und anders Koordinieren ist in Bezug auf die Schneekugel ein choreografischer Effekt, der die von mir vorgenommene Szenenreihenfolge, von der Hand zum Auge, in seiner Linearität in Frage stellt. Vielmehr beschreibt dieser Effekt die einwirkenden Bewegungen in ihrer Übertragung als System zwischen sich Bewegenden, in diesem Fall die Schneekugel und mich, als Dynamik.

Indem Bewegungen ihre Wirklichkeit als Bewegung darin finden, dass sie andere Bewegungen beeinflussen, erzeugen sie ›Dynamik‹ [...] ›Dynamik‹ ist eine Art Selbstinszenierung der Bewegung auf der Grenze von Möglichkeit und Wirklichkeit, in einem Augenblick, der nicht mit der vollen Präsenz einer aktuellen Bewegung zusammenfällt, sondern gerade im Hiatus zwischen Bewegungen eine eigene Bestimmung des Gegenwärtigen vollbringt. (Brandstetter/Brandl-Risi/van Eikels 2007: 9)

Die Schneekugel kann die Verhältnisse von Bewegungen so prononcieren, dass sie unser konventionelles Verständnis von Zeit in einer eigenen Bestimmung des Gegenwärtigen in Frage stellt. Bewegung endet nicht, sie überträgt sich kontinuierlich und löst damit auch eine westliche Vorstellung von Einheit und Differenz in der Zeitzählung auf (Brandstetter/Brandl-Risi/van Eikels 2007).

Handbewegung, Bewegung im Verhältnis zu den physikalischen Gesetzmäßigkeiten, Schwarmbewegung und Blickbewegung lassen sich als eine Dynamik begreifen. Als Szenen der Bewegung sollen sie in dieser Reihenfolge hinsichtlich ihrer Dynamik und ihrer semiotischen Bedeutung betrachtet werden.

Die Schneekugel, englisch *Snowglobe*, lässt sich aufgrund ihrer Form mit der Erdkugel in Verbindung bringen. Die komfortable in den Händen liegende Kugel mit Sockel lässt in den Handbewegungen Schütteln, Drehen und Wenden die Assoziation zu, man würde die Bewegung der Weltkugel mit den eigenen Händen kontrollieren. In diesen Handbewegungen werden sich wiederholende Kreisbahnen und Erdrotation als physikalische Ordnung durch schnelle Richtungswechsel ersetzt. Oben, unten – links, rechts. Den Wechsel der Bewegungsrichtungen habe ich unter Kontrolle, sprichwörtlich selbst in der Hand. Während ich die Repräsentation der Bewegungen im Verhältnis zu den physikalischen Gesetzmäßigkeiten spielerisch mit der Schneekugel zitiere, wirkt die Erdanziehungskraft performativ auf mich ein – auch wenn ich vermeintlich die eine Welt in meinen Händen halte, bin ich der Bewegung der anderen Welt doch stets unterworfen.

Anders verhält es sich mit der Schwarmbewegung und der Blickbewegung. Durch die Vielzahl und den Unterschied in der Trägheit zwischen Wassermasse und Kunststoffflocken kann ich sie mit meiner Handbewegung nicht kontrollieren. Die Flocken wirbeln umeinander in einer emergenten Ordnung – eine *eigene* Dynamik unter der Glaskugel. Der Sockel unterstreicht diese Selbstinszenierung von Bewegung im Schwarm auf eine besondere Weise, da in seiner Bewegung des Stillstehens eine Bühne entsteht, auf der es keinen Stillstand gibt. In der Schwarmbewegung wird eine Dezentralisierung der Bewegung deutlich, die unsere Blickbewegung in ihrem gewohnten zentrierten, fokussierten Bewegungen herausfordert oder sogar überfordert. Im Wechsel zwischen dem Sehen der einzelnen Flocken hin zu einem Sehen der Verhältnisse zwischen den Flocken werde ich in meiner Betrachtung auf die Beziehung zwischen meinem Körper und der Schneekugel durch die Bewegung aufmerksam. Die Wirkung ist hypnotisch. Die im Wasser schwimmenden Kunststoffflocken erinnern, wie der Name des Dings bereits verrät, an Schnee. Auch hier wird wieder ein übergroßes Phänomen wie der tatsächliche Schneesturm, in dem man selbst die Orientierung verlieren kann, in einer Miniatur greifbar gemacht.

Die besondere Faszination an dem Verhältnis zwischen semiotischer Bedeutung und Dynamik wird an zwei Szenen der Bewegungen besonders deutlich: Die kontrollierte Handbewegung und die in der Kontrolle herausgeforderte Blickbewegung. Beide Bewegungen stehen im Verhältnis zu der Schneekugel im sich gegenseitig organisierenden Effekt der Dynamik. Ich schüttle, um zu blicken, um daraufhin wieder den Anlass zum Schütteln zu finden. Es entwickelt sich eine Lust im Spiel mit kontrollierter und unkontrollierter Bewegung in der Dynamik zwischen Schneekugel und mir, wie auch ein Spiel mit der Bedeutung von Welt(-Kugel).

Darstellbarkeit der Bewegungen

Befragt man Bewegungen nach ihrer Darstellbarkeit, findet man sie als Figur wieder:

Doch geht es hier stets darum, dieses Übergängliche, in dem man die Bewegung selbst als solche zu erfassen meint, in Figuren einzuschreiben, das ›als solche‹ der Bewegung zu exponieren, es als gespannte Differenzialität einer Geste, einer symbolischen Form des Flüchtigen sinnlich und intelligibel werden zu lassen. (Brandstetter/Brandl-Risi/van Eikels 2007: 16)

Die Figuren der Bewegung die sich im Kunststoffschneeflockenflug unter der Glaskugel in Fächern, Wirbeln und Wolken beschreiben lassen, finden ihre tänzerische Übersetzung und Darstellung im Ballett des 19. Jahrhunderts.

Im Walzer der Schneeflocken des Ballettes *Der Nussknacker* werden genau diese Figuren als Tanzfiguren aufgegriffen. »Ein choreografiertes Schwarm-Szenario des Flockentanzes« (Brandstetter 2007:86), wie Brandstetter den Walzer der Schneeflocken nennt, lässt sich aus den choreografischen Notationen von Marius Petipa und Lew Iwanow von 1892 erkennen (Brandstetter 2007: 86). Aus der Perspektive des Publikums werden im Tanz dieser Choreografie die in weiße Tutus gekleideten Balletttänzer*innen zu Schneeflocken, die in symmetrischen Verschiebungen zu einer ornamentalen Darstellung eines Schneegestöbers durch Wolken, Wirbel und Fächer beitragen. Als Souvenir eines solchen Tanzerlebnis kann man im Pacific Northwest Ballett, Washington Ballett und Boston Ballett Schneekugeln von *CoolSnowGlobes* kaufen, deren Kugelinhalt neben Kunststoffflocken und Wasser auch Miniaturen von Balletttänzer*innen enthalten.

Auch beim Schütteln dieser Kugeln soll das Phänomen des Tanzes, der sich in seiner Flüchtigkeit nie in Gänze festhalten lässt, in einer Pose gebannt werden. Einmal geschüttelt wird diese Miniatur dann wieder Teil der leiblich wahrnehmbaren Dynamik, die ein Zeitverhältnis evoziert, in dem eine Erinnerung an etwas Erlebtes, wie einen Ballettbesuch, durch den Blick in die Schneekugel zum Teil einer eigenen Bestimmung des Gegenwärtigen wird.

Der zeitgenössische Tanz greift die Figuren ebenfalls auf, die wir aus dem Schneeflockenflug kennen. In Mette Ingvarsens *The Artificial Nature Project* aus dem Jahr 2012 agieren sieben Tänzer*innen mit Laubbläsern und Folienflächen ausgerüstet auf einer Bühne, die mit Haufen von Glitzerschnipseln gefüllt ist. Sie werfen, lassen fallen und blasen das Material durch den Raum, sodass der Theaterraum in Analogie zu der Schneekugel von innen durchgeschüttelt wird. Der Tanz der Schnipsel wird von den Tänzer*innen wie in einer zeitgenössischen Objekttheaterperformance animiert, sodass die Bewegung der kleinen Glitzerteile wieder in Wolken, Wirbeln und Fächern erkennbar werden. Die hier entstehenden Figuren bilden eine Schnittstelle aus animierter Figur und Tanzfigur.

Sowohl im *Nussknacker* als auch in *The Artificial Nature Project* richtet sich der Blick auf die Figuren zentralperspektivisch aus, um dann eine dezentralisierte Bewegung zu sehen. Er wird nicht durch ein rundes Glas gelenkt, sondern durchdringt die vierte Wand. Das Publikum befindet sich nicht in der Schneekugel. Es schüttelt auch nicht. Es sitzt sicher auf seinen Plätzen und überlässt das Schütteln den Tänzer*innen.

Literatur

- Andersen, Hans Christian (2016): *Die Schneekönigin*, in: Internetmärchen. [online] <https://internet-maerchen.de/mobile/die-schneekoenigin/> [15.02.2019].
- Aristoteles (1995): *Metaphysik*, 1. Aufl., Hamburg: Felix Meiner.
- Brandstetter, Gabriele/Brandl-Risi, Bettina/van Eikels, Kai (2007): Übertragungen. Eine Einleitung, in: Gabriele Brandstetter/Bettina Brandl-Risi/Kai van Eikels (Hg.), *Schwarm Emotion – Bewegung zwischen Affekt und Masse*, Freiburg: Rombach, S. 7-61.
- Brandstetter, Gabriele (2007): Schwarm und Schwärmer. Übertragung in/als Choreografie, in: Gabriele Brandstetter/Bettina Brandl-Risi/Kai van Eikels (Hg.), *Schwarm Emotion – Bewegung zwischen Affekt und Masse*, Freiburg: Rombach, S. 65-91.
- Fischer-Lichte, Erika (2014): Dinge, in: Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Mathias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler, S. 73-76.
- Gumport, Elizabeth (2017): *The Snow-Only Snow Globe Is Like a Sophisticated Fidget Spinner*, in: New York Magazin. [online] <http://nymag.com/strategist/article/best-desk-toy-snow-globe.html> [15.02.2019].
- Überland, Laf (2015): *Vom Nippes zum Sammelobjekt*, in: Deutschlandfunk Kultur. [online] https://www.deutschlandfunkkultur.de/schneekugel-vom-nippes-zum-sammelobjekt.2156.de.html?dram:article_id=340703 [15.02.2019].

Maschinen der Engel

Doppelgänger

A Dance Performance Research Cycle on Humans and Humanoids

Oliver Schürer

Intelligent technology is about to change cultural spaces established since generations. Most prominently are AI driven humanoid robots. Supposed to be functional in assistance and care, they enter intimate spaces of humans. What does it mean to live and work in intimate proximity to the replica of a human being? The research project *Doppelgänger* discusses the contemporary issue by developing a dance performance in a two-year cycle. It is the empirical approach to develop an artistic theory to make performance fruitful in research as an “epistemic object” – based on concepts related to Hans-Jörg Rheinberger’s “epistemic thing” (1997: 3) and Michel Serres’ “quasi-object” (2007: 224). The object is animate, less and more, ontologically, than human, with emergent neural properties and intelligence as they are now scrutinized more and more frequently in art exhibitions and performance platforms such as the recent “Hi, Robot!: Das Mensch-Maschine Festival” held at Tanzhaus NRW in early 2019.¹ Our experimental setup gets adjusted and refined with each performance. This epistemic object is derived from a turning point amidst the 18th century, when two cultures without much mutual influence

1 “Hi, ROBOT!” included films, a laboratory, an exhibition of works by Nam June Paik and Hiroshi Ishiguro, among others, and a conference on “Phantomkörper, Epidermische Überlegungen zu Prothesen” (www.hi-robot.de). The Barbican Centre in London opened “AI: More than Human” in May 2019, as a large “festival-style” exhibition on all levels of the building, exploring creative and scientific developments in AI and robotics, probing their potential to revolutionize living matters (life and artificial life). The show brings together artists, scientists and researchers, with interactive modules on an unprecedented scale of AI. Audiences are invited to interact directly with installations from artists including Mario Klingemann, Massive Attack, Es Devlin, teamLab, DeepMind, Neri Oxman, MIT’s swimming SoFi and chatbots, Joy Buolamwini’s work on data sets, Yuri Suzuki’s *Electronium*, and Hiroshi Ishiguro’s *Alter 3* robot. Interestingly, the show opens with a glance at the Golem figure from Judaism and the concept of animism – the attribution of a living soul to everything around us, even inanimate objects – deeply ingrained in Japanese Shinto traditions (<https://www.barbican.org.uk/whats-on/2019/event/ai-more-than-human>).

began to express unprecedented obsession with artful representations of humans by mechanical means.

Inspired by Japanese Bunraku puppet theatre, our project *Doppelgänger* dramatizes and refracts the historical essay *Menschen sind Maschinen der Engel* by Jean Paul (1785). At about the same time when Paul wrote this unusual essay, in Japanese Bunraku they began to perform with partly mechanical puppets, each played by two or three puppeteers – all fully visible on stage. With this dense interrelation, modes of expression are introduced to the performative arts that render Bunraku unique: large dolls of about two-thirds human size which have several puppeteers that together in perfect synchronization are form one dancing presence, and mechanisms that seem to shift the origin of movements into the doll itself. The puppet revolution in Bunraku not only took place at roughly the same time as Europe was concerned with automata, moreover it allowed to cast an unprecedented aesthetics of motion, both, lifelike and of high abstraction.²

Jean Paul's dark satire reflects on the topic of android automata of his time, which were of great public interest. Most prominently he discusses automata invented by the Austrian state official Wolfgang von Kempelen that became important precursors of contemporary robots. Among Kempelen's interventions are two automata – “The Speaking Machine” and “The Turk.” By means of the latter automaton, Kempelen tried to overthrow the French physicist Jean Pelletier. He had presented his experiments in magnetism to the empress at the Viennese court. The empress had asked Kempelen for his opinion about Pelletier's experimental apparatuses. Boldly he described them as simple and claimed that he could show a more complicated apparatus – a chess automaton. The empress granted Kempelen a six-month holiday for the construction of the automaton. “The Turk” puzzled not only his Empress Maria Theresia but the European public. Jean Paul, by means of critical discussion of Kempelen's automata, started to develop what later turned out to be a major contribution not only to literature and the arts but also to science – his famous subject of the “Doppelgänger” (Jean Paul: 1028).³

2 Transcultural obsession with mechanical reproduction of humans, to some extent, motivated the beginnings of posthumanist discourse. In Bunraku, a group of people animated a puppet whereas the stage presence is built up by all, not the puppet alone. In our research project this togetherness is reference for a life with humanoid robots. Bunraku has no theory, and its history is, according to Western expectations, not very well documented. But it follows a different tradition than one based on reflexive text, one based on performing it. I am not a Bunraku practitioner but a scientist in social robotics trying to work with an arts-based research approach to develop a new methodology. I became a Bunraku enthusiast during my research on it.

3 This text is from Paul's early work; one cannot find it in most of his complete editions. I discovered it and a few more on automata, during my constant research on the subject. Additionally, it has never been translated to another language. We tried to translate it into English for our performance and our various audiences responded very positive. I plan to translate all the texts and

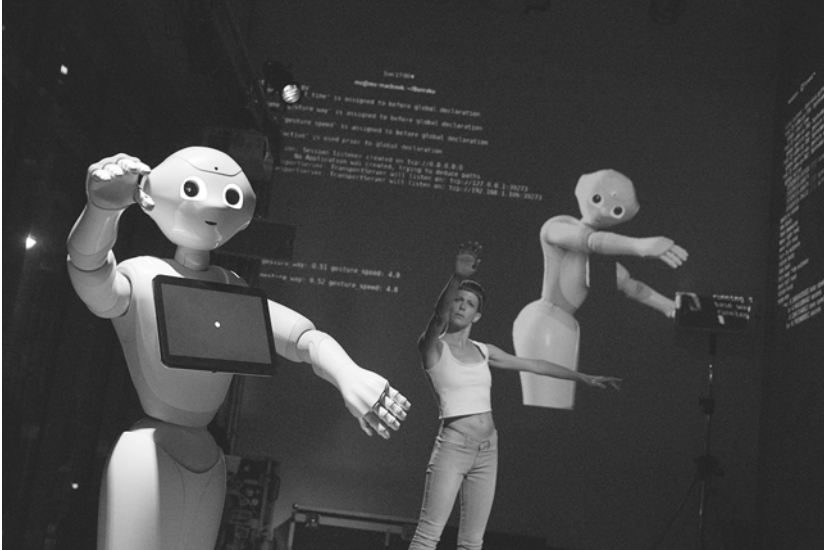


Fig. 1: H.A.U.S. performing *Doppelgänger* with the humanoid robot model pepper, 9/18 in Vienna at LABfactory reloaded/Jot12, dancer Eva-Maria Kraft. Photo: Sascha Osaka.

The performance *Doppelgänger* inverts the relation of puppet and puppeteer from Bunraku. Two humanoid robots are puppeteering one human dancer, Eva-Maria Kraft, carried by live-generated music and the recitative of Jean Paul's text by an actress. The relatedness of puppet and the puppeteers enables the discussion of dense, intimate relations of perception and guidance, of abstracting by observing, and the harmony of a dynamic equilibrium in caring and being cared for. *Doppelgänger* unfolds posthuman potential with both, treating the puppet as mere artefact as well as animated matter. In casting questions – about who is the puppet, who controls whom and who mirrors whom? – our performance seeks to provoke the audience's perception of the intimacy of the natural artificial and the artificially organic. The phenomenon of the puppet forces us to look at the mechanical, at machinery interwoven with life and consciousness. But while the status of the agent is negotiated between puppet and puppeteers, all find themselves increasingly indistinguishable from the posthuman flux between the reciprocal *Doppelgänger* – human and humanoid.

publish them, as they are an almost unknown part of the early roots of the discourse on critical posthumanism.



Fig. 2: H.A.U.S. performing Doppelgänger with the humanoid robot model pepper, 9/18 in Banska Bystica at the Kre:π performance art festival, dancer Eva-Maria Kraft. Photo: Hamzik Castro.

References

- Paul, Jean (1974 [1785]): Menschen sind Maschinen der Engel, in: Jean Paul, Sämtliche Werke, Abteilung II, Jugendwerke und vermischte Schriften, Erster Band, Jugendwerke I, München: Carl Hanser Verlag.
- Rheinberger, Hans-Jörg (1997): *Toward a history of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube*, Stanford, CA: Stanford University Press.
- Serres, Michel (2007): *The Parasite*, Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press.

Wenn Dinge dingen

Vom Versammeln, Umordnen und Unnutzen

Veronika Darian

Widerstand der Dinge

Toni war ein Küchenmesser, wollte niemand weh tun
Doch er musste schneiden, bis er daran zerbrach.

[...]

Renate war ein Kaugummi, sie hatte Angst vor Zähnen
Sie wurde hart wie Stein, klar dass da was kaputtging!
(van Dannen 1995)

In jedem Ding steckt die Zeit
Und ich will mich erinnern
Und deshalb geb' ich die Dinge
Niemals mehr aus den Fingern.
(Pyro One 2009)

Unter dem gleichen Titel »1000/Tausend Dinge« besangen vor ein paar Jahren der Singer-Songwriter Funny van Dannen und der Rapper Pyro One die zwei Seiten des Dings, die – gespiegelt in der Popkultur – offenbar als bedenkenswert befunden werden: Zum einen wird den Dingen, wie bei Funny van Dannen, ein *Eigenleben* zugeschrieben. Es ist allerdings eines, dass die menschliche Seite der Dinge hervorkehrt, wie die des Küchenmessers Toni, das, gleich einem »Berufsmensch[en] [...] getan [hat], was man von ihm erwartet«, wie es in einer Lied-Kritik heißt. »Man wollte ihn als Messer haben, und er hat geschnitten. Geschnitten, zerbrochen. Jetzt liegt er in der Lade« (Schoedel 1995). Schade eigentlich. Das *Schicksal des Dings* – ein allzu menschliches. Der Aufschrei der Dinge – ein Appell adressiert an den unaufmerksamen menschlichen Nutzer. Die andere Seite spiegelt zosuzagen ein an den Dingen hängendes, gewissermaßen *be-dingtes* menschliches Leben. Erinnern, Vergessen, die eigene Biografie, die je kontingente Wahr-

heit sind den Dingen verhaftet, weil in ihnen, gleich dem Benjamin'schen *Zeitkern*, die Zeit eingelagert ist. Ein *Ding des Schicksals*, wenn man so will.

»Das Ding dingt. Das Dingen versammelt« (Heidegger 1994: 20), heißt es in Martin Heideggers Vortrag *Das Ding* aus dem Jahr 1950. Dort folgen eine Frage und zwei Antworten:

Wann und wie kommen die Dinge als Dinge? Sie kommen nicht durch die *Machenschaft des Menschen*. Sie kommen aber auch nicht ohne die *Wachsamkeit der Sterblichen*. Der erste Schritt zu solcher Wachsamkeit ist der Schritt zurück aus dem nur vorstellenden, d.h. erklärenden Denken in das *andenkende Denken*. (Heidegger 1994: 20; Hervorhebungen VD)

Dieses andenkende Denken erschöpft sich nicht – so eine mögliche, daraus abzuleitende These – in einer Entgegensetzung zwischen den Dingen und den Menschen. Im Gegenteil, es *denkt an* gegen immer noch starre Entgegensetzungen, die Subjekt und Objekt gegeneinanderstellen, Mensch und Ding, Handelnde und Behandelte, die *agency* des einen gegen die des anderen. »Das Dingen versammelt« soll als Motto für die folgenden Überlegungen dienen. Denn Mensch und Dinge finden sich mittelbar miteinander verbunden und zwar durch die *Gesten des Gebrauchs*.

[E]rst durch den Menschen werden die Dinge zum Leben erweckt, sie vervollständigen sich erst im Gebrauch und mit den *Gesten des Gebrauchs* und legen in einer solchen Mensch-Ding-Konstellation ihre Bedeutungen offen. [...] Das Eigenleben, das Dinge entfalten können, wird immer dann offensichtlich, wenn sie widerspenstig sind, wenn sie nicht funktionieren wollen. (Zehentbauer 2012: 3; Hervorhebungen VD)

Sobald sich die Dinge also *nicht* in funktionale Abläufe einfügen, geben sie doppelt den Blick frei: zum einen auf ihre eigene Widerständigkeit gegenüber Funktionslogiken, zum anderen aber auch auf das Eingeständnis, dass jede Theorie über die Dinge wiederum genau solchen Funktionszuweisungen unterliegt. So werden am Umgang mit den Dingen in der Konsequenz Kriterien des eigenen, *menschlichen* Lebens, des eigenen Funktionierens, aber auch der potenziellen Dysfunktion und der Störung ersichtlich. Damit steckt im Blick auf die Dinge ein kaum verhohlener Blick auf den Menschen selbst: Denn »[w]as wir zurecht [...] in den Dingen suchen, ist nicht zuletzt der Mensch« (Mohrmann 2011: 15). Insofern gilt mein Plädoyer einer Beobachtung zweiter Ebene: der Beobachtung des Menschen über den Umgang seines Umgangs mit den Dingen. Denn spätestens seit der Moderne vereinen die Gesten des Gebrauchs Ding *und* Mensch unter dem Duktus ihrer Nutzbarkeit.

Versammlungen am Fließband

Sinnbild und Mahnmal moderner Nutzungsanforderung und auf die Spitze getriebener Produktionsprozesse ist das Fließband. Jahrhunderte vor der industriellen Revolution gab es bereits Beispiele für die produktionstechnische Erleichterung durch den Einsatz von Fließbändern, so beispielsweise in China bei der zentralisierten Massenfertigung von Werkzeugen und Waffen oder im Arsenal, der Werft von Venedig, dem seinerzeit größten Produktionsbetrieb Europas, wo sie seit Anfang des 12. Jahrhunderts beim Bau von Schiffen eingesetzt wurden. Ende des 19. Jahrhunderts wurden sie in den Schlachthöfen von Cincinnati für die verschiedenen Verarbeitungsschritte vom Töten, Zerteilen, Weiterverwerten bis zum Salzen eingeführt und dann technisch perfektioniert in Chicago als so genannte »disassembly lines«, die den Transport der geschlachteten Tiere von einem Verarbeitungsschritt zum nächsten erleichterten. Was hier noch der *Demontage* diente, wurde wenig später in der Fertigung von Lebensmitteln und Autos für die schnellere, effektivere, kostensparende *Montage* eingesetzt. Die nun »assembly lines« genannten Produktionsbänder kamen ab 1913 mit ihrem Einsatz beim Autohersteller Henry Ford und seinem T-Modell, genannt *Tim Lizzie* (»Blechliesel«), zu internationalem Ruhm. Ford hatte, nach eigener Aussage, in den amerikanischen Schlachthöfen seine Inspiration gefunden (Ford 1922).

Gleichzeitig aber wurden die »assembly lines« auch zum ambivalenten Sinnbild des daran angelehnten Fordismus. Denn die »assembly line«, im Wortsinn die *Versammlung* der Teile und Arbeiter am Fließband, spiegelt eben auch die *Teilung*, das Auseinandertreten und die Entfremdung wider, die jedem Arbeitsteilungsprozess innewohnt. Im Sinnbild des Fließbands sind also zwei widerstrebende Wirkungen miteinander verschweißt: erstens die Effektivität und Produktionssteigerung unter Maßgabe eines zu erstellenden *Ganzen* und zweitens die Erfahrung einer Sinn- und Funktionslosigkeit *der Einzelnen*. In der utopischen Variante eines ewig laufenden Perpetuum mobiles führt das Fließband zu den spielerischen Variationen der Rube-Goldberg-Maschinen, von denen später noch die Rede sein wird; die dystopische Variante führt ins Hamsterrad, zum menschenverschlingenden Maschinen-Moloch in Fritz Langs *Metropolis* (1927) und Charlie Chaplins in den mahelnden Zahnrädern hängendem Tramp in *Moderne Zeiten* (1936).

1929 erscheint der Aufsatz *Biographie des Dings* des sowjetischen futuristischen Schriftstellers Sergej Tretjakow, in dem er eine »Revolution auf dem Fließband der Dinge« beschwört (Tretjakow 1991: 102). Tretjakow nutzt die Idee des Fließbands zu einer Zeit, in der Henry Ford bereits seit knapp zwei Jahrzehnten mit seinem fließbandgefertigten T-Modell riesige Verkaufserfolge erzielt, in der sich die Fließbandproduktion in der Sowjetunion allerdings noch nicht durchgesetzt hat. Tretjakows *Polemik* gilt dem (neu-)bürgerlichen Roman und seinem absolut gesetzten Fokus, dem menschlichen Helden. Sein *Plädoyer* hingegen richtet sich

auf eine Ermächtigung des vernachlässigten, diesem menschlichen Helden stetig unterstellten »Zubehörs«. Allerdings setzt Tretjakow die Dinge dem Menschen nicht entgegen, sondern stellt sie ihm quasi an die Seite: Auf diese Weise initiiert die »Sammlung des Zubehörs« eine *Versammlung*, künstlerisch gesprochen eine *assemblage*, durch die Menschen und Dinge zusammentreten. Die Struktur, die er dafür vorsieht, gleicht der eines Netzes von Bahnen und Querbahnen, das die *gegenseitige* Bedingtheit vor Augen führt. Zugleich verbindet sich darin eine neuartige künstlerische Komposition mit der Kritik am Nützlichkeitsdenken.

Die kompositionelle Struktur der »Biographie des Dings« lässt sich mit einem Fließband vergleichen, auf dem das Rohprodukt entlang gleitet. Durch menschliche Bemühungen verwandelt es sich in ein nützliches Produkt. [...] Die »Biographie des Dings« ist bestens geeignet, menschliches Material aufzunehmen. Die Menschen stoßen *auf Querbahnen des Fließbands* zu dem Ding. Jede Bahn führt neue Menschengruppen herbei. [...] Sie treten mit dem Ding durch ihre soziale Seite in Berührung, durch ihre produktionstechnischen Fertigkeiten, wobei das Nützlichkeitsmoment lediglich den Endabschnitt des ganzen Fließbands umfaßt. (Tretjakow 1991: 105; Hervorhebungen VD)

Tretjakows Plädoyer gilt letzten Endes einer anderen Form des biografischen Erzählens. Im Zentrum dieses Erzählens solle nicht länger der Mensch stehen, sondern *gerade ihn* müsse man »auf dem Fließband der Erzählung wie ein Ding entlangfahren lassen« (1991: 105). Darüber hinaus aber gilt ganz grundsätzlich, die »Machenschaft des Menschen« als das ihm eigene Bemühen um Nützlichkeit auszusetzen. Mit Tretjakow bleibt also zu vermuten, dass sich die »Botschaft der Dinge [als] eine Botschaft über die Menschen« (Kallinich 2003: 7f.) erst enthüllt in ihrem ausgestellten und zugleich unterbrochenen Lauf.

Der (un-)stete Lauf der Dinge

Am Anfang ist Bewegung. Man sieht eine sich drehende schwarze Plastikfolie in Nahaufnahme, knirschend, knisternd. Die langsam herauszoomende Kamera gibt den Blick frei auf einen großen, hängenden, kreiselnden Müllsack, unter dem ein Autoreifen, aufrecht stehend, auf einer kleinen Bretterrampe platziert ist. Man erahnt eine leichte Abwärtsbewegung; der nach einigen Drehungen ein-, zweimal über das Gummi schabende Ton stärkt die Vermutung: Der Reifen kommt ins Rollen. Die Kamera folgt horizontal der Reifenfahrt, bis zur nächsten Hürde, zum nächsten Anstoß. Diesmal schubst erst der Reifen ein Brett an, auf dem eine Dose rollt, die beim Herunterfallen das Brett kippen lässt, das dem Reifen einen weiteren Drall verpasst: Auf zum nächsten Hindernis. Die Dinge bleiben

auf der Strecke, die Bewegung aber setzt sich fort. Fast eine halbe Stunde lang, durch einen Parcours in einer großen Halle, ununterbrochen – bzw. nur durch wenige unsichtbare Schnitte verschränkt, da die Halle damals nur 25 Meter maß, der Parcours aber 50 Meter beanspruchte: *Der Lauf der Dinge*, ein Ding-Happening, auf Film dokumentiert und dafür auch erdacht vom schweizerischen Künstlerduo Peter Fischli und David Weiss im Jahr 1987 (Fischli/Weiss 1987). Kein Mensch weit und breit, kein Eingriff von außen, nur die unsichtbar geführte Kamera, die stoisch dem Rhythmus des Ablaufs folgt. Mechanische Bewegungen und chemische Reaktionen halten die Dinge am Laufen, ein experimentelles Perpetuum mobile, eine Nonsens-Maschine im Sinne eines Rube Goldberg, ohne eine abschließend auszuführende Aufgabe; nur die Einzelschritte zählen, in denen das Ende der einen Bewegung stetig den Beginn einer neuen nach sich zieht. Ganz anders im – von Fischli und Weiss als Plagiat juristisch bekämpften – Honda-Werbespot aus dem Jahr 2003 namens *The Cog* (= das Zahnrad). Auch hier wird eine Reihe von Auto-Einzelteilen in präziser Abfolge arrangiert, fügt sich zum Schluss aber – natürlich, quasi teleologisch – zum fertigen Produkt. »Isn't it nice, when things just – work!«, so lautet denn auch die am Ende eingesprochene Botschaft. Dahingehend kann die Arbeit von Fischli und Weiss mitunter als ein Kommentar auf die fordistischen, durch das Fließband zugerichteten Funktionsgesten von Menschen und Dingen gelesen werden. Zugleich lässt es sich das Künstlerduo nicht nehmen, (mindestens) einen ironischen Kommentar zu platzieren: Schon der Titel als eine phrasenhafte Redewendung ist unumwunden eine Anmaßung, suggeriert er doch eine Schicksalshaftigkeit im Ablauf der Dinge, in die man nicht einzugreifen vermag. Doch ist der Parcours bis ins Kleinste durchdacht, die Dinge in ihren physischen Qualitäten genauestens arrangiert, um konsequent einen Schritt nach dem nächsten zu vollziehen. Eine Ordnung der besonderen Art, in der die Dinge der ihnen eingeschriebenen Funktion beraubt sind und alle nur die *eine* Funktion zu erfüllen haben: den Lauf am Laufen zu halten. In einer Kritik dazu ist zu lesen: »Bei den Betrachtern provoziert die allein sich selbst erhaltende, ansonsten jedoch völlig zwecklose Kettenreaktion eine Gefühlsmischung zwischen Spannung und Erleichterung, die sich mit jener Heiterkeit paart, die der Verkehrung gewohnter Ordnungen entspringt« (Luethy 2005: 41). Verkehrte Ordnung also, die lachen macht und gleichzeitig ein gewisses Unbehagen birgt.

Diese ambivalente Wirkung der installativen Arrangements des Künstlerduos gründet auf dem Spiel zwischen Ding und Wort, zwischen Gezeigtem und Behaupteten. Durch einen Kommentar zum Film versehen Fischli und Weiss ihren experimentellen Ordnungsversuch konsequenterweise mit einer weiteren Ebene, die im Duktus einer moralischen Ansprache gehalten ist:

Es geht in diesem Film natürlich auch um das Problem von Schuld und Unschuld. Ein Gegenstand ist schuld, daß es nicht weiter geht, und auch schuld, wenn

es weitergeht. Es gibt ein eindeutiges RICHTIG bei unseren Versuchen; das ist, wenn es funktioniert, wenn dieses Gestell zusammenbricht. [...] Der Bereich von RICHTIG (oder dem, was man moraltheologisch auch als GUT bezeichnet) ist bei uns also wahnsinnig schmal. [...] Anders betrachtet, ist bei uns jeder Gegenstand gut, wenn er funktioniert, denn er befreit den nächsten, gibt diesem die *Möglichkeit zur Entfaltung*. [...]. (Fischli/Weiss, zit.n. www.medienkunstnetz.de/werke/the-way-of-things/)

Keine Ordnung ist harmlos, jede Ordnung ist Zu-Ordnung, Zu-Richtung, ein Auf-Linie-Bringen, letztlich ein Gewaltakt. »Nichts ist tastender, nichts ist empirischer (wenigstens dem Anschein nach) als die Einrichtung einer Ordnung unter den Dingen« (Foucault 1997: 22), so formuliert Michel Foucault die Fallstricke jeglichen Ordnungsversuchs. Foucault lehrt uns seinerseits das Lachen und das Unbehagen sowohl angesichts des Versuchs einer Ordnung der Dinge als auch angesichts ihrer drohenden Unordnung, einer Un-Ordenbarkeit, ihrer Un-Ordentlichkeit. Anhand einer »gewissen chinesischen Enzyklopädie«, geborgt von Jorge Luis Borges, führt er uns an die »Grenzen unseres Denkens: die schiere Unmöglichkeit, *das* zu denken« (1997: 17). Dieses *das* sind auch und vor allem »die gefährlichen Mischungen«, von denen bei Borges die Rede ist und die notwendiger Weise in eine Ordnung gebracht werden (müssen):

Auf (den) weit zurückliegenden Blättern (der chinesischen Enzyklopädie ›Himmlicher Wareschatz wohlthätiger Erkenntnisse‹) steht geschrieben, dass die Tiere sich wie folgt gruppieren: a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppe gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, j) unzählbare, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von Weitem wie Fliegen aussehen. (Borges zit.n. Foucault 1997: 17)

Hier nimmt Borges offenbar etwas auf, was die Moderne bis zum Exzess betrieben hat: das Ausklammern der Mischwesen zwischen Natur und Kultur, die hier in eine Ordnung gebracht werden – auch dies eine *Widerstandsgeste* gegenüber den Effekten moderner »Reinigungsarbeit« (Latour 1998: 19), die Dinge und Menschen, Natur und Kultur strikt voneinander scheidet. Doch ist es bei Borges gerade keine Geste des Entweder-Oder oder anderer dichotomer Kategorien. Die Ordnung, die er vorschlägt, ist eine künstliche und darin kontingente, menschengemachte Form: ein Alphabet. Diese künstliche Gestalt aber ist eigentlich eine Un-Gestalt (Foucault 1997). Denn »[w]as unmöglich ist, ist nicht die Nachbarschaft der Dinge, sondern der Platz selbst, an dem sie nebeneinandertreten könnten« (Foucault 1997: 19). Das gelingt nur in der utopischen »Ortlosigkeit der

Sprache« (1997: 19) – einer künstlichen Ordnung, die der räumlichen Bedingtheit der Dinge entgegensteht.

In den Räumen repräsentierter Ordnungen, wie sie auch in vielen weiteren Arbeiten von Fischli und Weiss ausgestellt werden, werden die *Nutzungsgesten* ihrer Funktion entledigt, mehr noch: Sie finden sich umgewandelt zu Um-, wenn nicht sogar *Un*-Nutzungsgesten. Diese durch die Dinge ins Spiel gebrachten Gesten liefern einen (unterbrechenden) Kommentar zu dem, was dem Maß des Menschlichen – genauer: dem Ökonomisch-Funktionalen – untersteht. In den Gesten, die die Dinge ins Spiel bringen, spiegelt sich der Mensch im Maßstab seiner selbst. In Entledigung dieses Maßstabs, die immer nur eine auf Probe sein kann, wandelt sich der Mensch selbst potenziell in ein »thing with dirt on it«, wie die Dinge der Alltagskultur von amerikanischen Museologen genannt werden (Korff 1992: 140). Genau genommen kehren die nutzlosen Gesten, die Menschen wie Dinge gewissermaßen *out of line* treten lassen, das Dinghafte am Menschen selbst hervor. Der Banalität anheimgestellt und dem Blick freigegeben kann er sich auf die Suche begeben nach genau dieser Schmutzschicht bei sich selbst. Was wir mit Blick auf die störenden Dinge einklagen, ist ein eigenes Recht auf Patina, das Unnütze, Banalität und Eigenheit, »Widerständigkeit und Eigensinn« (Hahn 2014: 67). Um jedoch zu diesen Schmutzschichten vorzudringen, muss man ansetzen an dem, was die problematische Reinigungsarbeit der Moderne an Resten zu unserer Anschauung übriggelassen hat.

Literatur

- Ford, Henry (1922): *My Life and Work*, New York: Doubleday, Page & Company.
- Foucault, Michel (1997): Vorwort, in: Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, 14. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 17-28.
- Hahn, Hans Peter (2014): Widerständigkeit und Eigensinn des Materiellen. Alternative Modelle der Wahrnehmung der dinglichen Welt, in: Ruth Bielfeldt (Hg.), *Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung*, Heidelberg: Akademie Verlag, S. 67-88.
- Heidegger, Martin (1994): Das Ding, in: Martin Heidegger, *Gesamtausgabe. Bremer und Freiburger Vorträge* (Bd. 79), Vorträge 1949 und 1957, hg. v. Petra Jäger, Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, S. 5-23.
- Kallinich, Joachim (2003): Die Botschaft der Dinge ist eine Botschaft über die Menschen, in: Joachim Kallinich/Bastian Bretthauer (Hg.), *Botschaft der Dinge*, Heidelberg: Edition Braus, S. 7-8.

- Korff, Gottfried (2002): Zur Eigenart der Museumsdinge [1992], in: Gottfried Korff, *Museumsdinge. deponieren – exponieren*, hg. v. Martina Eberspächer et al., Köln: Böhlau, S. 140-145.
- Latour, Bruno (1998): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luethy, Michael (2005): Der Einsatz der Autonomie. Spieldimensionen in der Kunst der Moderne, in: *Faites vos jeux! Kunst und Spiel seit Dada*, Katalog Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz; Akademie der Künste, Berlin; Museum für Gegenwartskunst, Siegen, hg. v. Nike Bätzner, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, S. 37-46.
- www.medienkunstnetz.de/werke/the-way-of-things/ [11.02.2019]
- Pyro One (2009): *Tausend Dinge* (feat. Kobito), aus: *Tränen eines Harlekins* (Album), Deutschland: Twisted Chords.
- Schoedel, Helmut (1995): 1000 Dinge brauchen Liebe, in: *Die Zeit*, N° 51, 15. Dezember 1995.
- Tretjakow, Sergej (1991): Biographie des Dings [1929], in: Sergej Tretjakow, *Gesichter der Avantgarde. Porträts, Essays, Briefe*, hg. und mit Nachwort, Chronik und Anmerkungen versehen von Fritz Mierau, Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, S. 102-106.
- van Dannen, Funny (1995): 1000 Dinge, aus: *Clubsongs* (Album), Deutschland: Trikont.
- Zehentbauer, Markus (2012): Die Diktatur der Dinge. Wie Objekte das Verhalten von Menschen formen, in: *Süddeutsche Zeitung*, 21. November 2012, Feuilleton, S. 13.

Film

- Fischli, Peter/Weiss, David (1987): *Der Lauf der Dinge*, Film, 16 mm, ca. 30 Min., Schweiz.

Object, Material and Machine in Rudolf Laban's Industrial Dance

Undoing Dichotomies in European Dance Modernity

Anna Leon¹

In 1938, after a noted career in German modern dance, Rudolf Laban moved to the United Kingdom where he remained until the end of his life. There, during a stay at Dartington Hall near Devon he met Frederick Lawrence, a management consultant. While staying an advocate of the art of dance, Laban spent a considerable part of the following years working with Lawrence in the field of industry (McCaw 2011). This was not the first instance of his interest in the field of work: in 1929, for example, he had orchestrated Vienna's *Festzug des Handwerkes und der Gewerbe* [Pageant of the Crafts and Trades], in which work/wo/men from different guilds performed dances and choreographically arranged versions of work movements on mobile platforms along the streets of the Austrian capital (Laban 1975, McCaw 2011).

Laban and Lawrence worked in a context of increasing mechanisation of labor, compartmentalisation of tasks for their accomplishment in assembly lines, and growing numbers of women taking up jobs previously held by men. Against this background and for clients in fields including food and drink manufacturing (Mars Bars Ltd.), transport logistics (Manchester Ship Canal Co. Ltd.), equipment production (Tyresoles Ltd.) and agriculture (Dartington Hall Ltd.), Laban and Lawrence transferred the former's practical knowledge, movement analysis concepts and notation to the goals of employee selection, assessment and training: they applied dance-derived notions to the performance of working activities and aptitudes.

Laban's work in industry – and even more its effectiveness – is less well studied than other areas of his activity.² One reason for this may be that a great amount of material on this topic comprises of handwritten and/or unsigned notes,

1 This text is based on a chapter of my PhD thesis entitled *Multiple Stories. Expanded Choreography and Choreographic History*.

2 For a book-length work to have treated this topic see Davies 2006.

letters, reports etc., only available in archives. In what follows I will draw from published texts by Laban and his collaborators as well as from unpublished material conserved in the Rudolf Laban Collections (University of Leeds), the Laban Archive (Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance) and the National Resource Centre for Dance (University of Surrey Archives & Special Collections). The latter sources, often informal documents pertaining to everyday planning and operation of consulting activities, are written by Laban, Lawrence and their collaborators, forming a collective authorial figure around Laban's person and ideas. When such sources are used, the extent to which one can affirm with certitude that they were written by Laban himself will be noted in the bibliography, all the while considering that documents not – or not certainly – written by him should be comprised in his discursive and conceptual universe.

Based on these sources, I will examine Laban's appreciation of the agents implicated in factory work: workers, but also machines, tools, and materials used in production. I will point out anthropocentric tendencies in his industry-related writings, but also identify both discursive and practical instances of his consulting activity which subvert this anthropocentrism, acknowledging the active role of non-human elements in industrial processes. In doing so, I present Laban's work in industry as a field of negotiation between human-centred and non-anthropocentric views in 20th century (dance) modernity – and as a point of relevance for contemporary debates on the presence, agency and effects of things in dance.

The Human Operating the Machine

The industrial Laban affirmed the centrality, irreplaceability and hierarchical superiority of the human in the process of work. “No mechanisation can eliminate human effort; the handling of the powers of nature must be done by humans,” he co-wrote with Lawrence (1979: 73). Machines were, according to him, “accidental accessories only, destined to facilitate the function of the real instrumental body which is the cooperating staff consisting of individual workmen” (Laban undated a: 1b). Laban's privileged view of the human was translated into the consulting practice through attempts to assess how industrial equipment could best fulfil users' needs. Adapting objects to humans, suggestions were made to add bars to trolleys to provide better grip, correct the layout of tables, or change the height or position of pedals, benches and levers (Laban-Lawrence *Industrial Rhythm* 1944a, 1944b, Paton Lawrence & Company 1948).

This focus upon the human is reflected in the notion of effort, Laban's major publication which was co-written with Lawrence. Effort theory analyses motion in terms of Space, Time, Weight and Flow, considering that these movement characteristics constitute an expression of the inner impulse initiating action (Laban

1950), thus giving effort analysis a psychological relevance. As such, effort primarily concerns human beings³: “[n]o inanimate object can make an effort” (Laban 2011: 169). Laban did suggest applying the same effort terms used for humans in the analysis of the movement of machines: “[m]achinery and implements, which can be considered as an extension of human body powers, can be assessed in their effects in W[eight] S[pace] T[ime] and F[low] in a similar way as the movement functions of the body itself.” (Laban/Lawrence 1946: 31) But while machines may embody and manifest efforts, they could not for him initiate effort-laden movements or possess the inner impulse which for humans colors effort expressions: their effort manifestations constitute “an artificial extension” of human ones (Laban/Lawrence 1979: 91). These sources may therefore point towards the expandability of a human-centred notion (effort) to mechanical agents, but also confirm the dominant position of the human being. Nevertheless, along with an anthropocentric tendency, the sources by/around the industrial Laban also include instances undoing the particular and privileged position of the human – and it is these instances that I would like to present here as manifestations of Laban's only apparently dichotomous approach to labor.

The Object Probing its User

While engaging in a process of optimizing the ways in which tools would facilitate human beings in their tasks, Laban also admitted the need for workers to adapt to the equipment they used, thus subverting a hierarchy he contributed in constructing. In *Effort* Laban and Lawrence insist that “the efficient machine which can be easily operated is driven and assisted by men who should be taught to use their own bodily power in the right way” or that “[m]ind and body must sometimes be trained to match the machines as their structure and rhythm become more and more exacting” (Laban/Lawrence 1979: 8, 82). In this way the choreographer and the consultant reverse a ranking according to which the human laborer constitutes a given to which machines and tools must be unidirectionally adapted. This reversal was mirrored in the practice of industrial consulting as well. Focussing on the need to train workers to efficiently use their body in response to the machines and objects they worked with, Laban and his colleagues suggested the use of token tools to habituate them to the manipulation of objects, or explained the most efficient use of pedals and levers (e.g. Rink 1943). One of the most elaborated examples of Laban's considerations of human adaptation to equipment is to be

3 Non-human animate beings can, in Laban's view, display efforts; however, human actors are still considered superior in their relevance to effort analysis: “[m]an stands at the top of this scale, because he can use all the efforts an animal can use, and [...] many more of his own.” (Laban 1950: 13)

found in his reflections about parachutes; while these are not directly related to factory work (albeit being related to WW2 military activities for which several industrial products were manufactured) they are worth quoting here:

Many new inventions demand new movements and combinations of efforts for which the human body engine does not seem to be adapted. Take, for instance, parachuting from an aeroplane. Although this is not exactly an industrial operation in the narrower sense, it shows clearly man's adaptation to the use of machines, and is most characteristic for the new effort-combinations arising in our present form of civilisation. (Laban/Lawrence 1979: 83)

While Laban may not have attributed intention to non-human entities, then, his work acknowledged that their forms, functions and modes of operation had effects upon their users – and thus constitutes an example of partial attribution of agency to non-human agents. This was paralleled by a marked interest in and focus on the motions of machines, objects and materials (among) themselves, independently of the presence and participation of humans. Beyond recognizing that machines can be more efficient than humans (Laban/Lawrence 1979: 8) and notably through a metaphor of the “dance of material,” Laban recognized inanimate beings’ activity without the human as a reference point:

This dance of material is unique to modern industry. Metal melts and flows into moulds, bars or pipes bend, fall to pieces, hover in the air, get into exact positions, branch out or are assembled together through the impact of machines almost without human interference [...]. Logs dance and balance together supported by cranes, turn to the right or left, stand on their ends and glide down slopes. (Laban undated c: 38 f.)

A Common Industrial Dance

Be it in less hierarchical or not completely human-oriented visions of labor, then, Laban partly undid his own anthropocentrism. Moreover, his industry-related writings allow to cast doubt upon the qualitative differentiation between human beings and inanimate entities. The first way in which this blurring and interpenetration of the dichotomous categories “human” and “non-human” is achieved is the use of the one as a model for the conceptualisation of the other. While Laban saw human beings as models for machines (Laban/Lawrence 1946), he also employed mechanical metaphors in order to describe the human body:

Essentially, the movements of the robot and of man are the same. Arms and hands are the most astonishing tools. They can be used as pincers, hammers or cranes with which an object can be held, punched or transported. Such bodily operations as bending, lifting, walking depend on leverage as in any other machine. There is no bodily action which is not essentially mechanical and even the reactions of the senses are built up on the same principles as cameras, gramophones, radio apparatus, and such like. (Laban/Ullmann 1962: 16)

Here a functional comparability is assumed between tools, machines and the human body, conceived as a device. This has important implications for the ethics of factory management: if the worker is functionally comparable to a machine, s/he may also be viewed as a perishable resource. A set of notes by Laban kept at the National Resource Centre for Dance confirm that he had envisaged this possibility: “the value of a labouring man decreases more rapidly through neglect in maintenance as [sic] a machine” (Laban undated d: 8).

A second way in which a strict dichotomy between human and non-human beings was overcome consisted in the adoption of categories that can include both. Laban's writings express this tendency through the use of organic and biological metaphors to describe aspects of industrial activity: the factory or “industrial plant” – a collective entity comprising, as we have seen Laban elsewhere admit, as many human laborers as machines, tools and materials – is presented as an “industrial organism” to which the notion of growth may be applied; its founder and/or manager is compared to a “germ cell” (Laban undated b: 1-2); the process of producing an object is “almost comparable to the growth of a living organism” (Laban/Lawrence 1946: 36). Such organic metaphors suggest a qualitative and even ontological continuity between industrial entities and living beings, between manufacture processes and biological ones; moreover, they allow such a continuity to be portrayed without the use of anthropomorphic characterizations.

In such ways, industrial processes appear not only as anthropocentrically organized acts – as some of Laban's texts suggest – but also as hybrid agglomerations⁴ of motions embodied by workers, machines and materials operating together. Postulating a community of agents implicated in industrial production and acknowledging their interrelations, Laban and Lawrence note that “[t]he sanest way to look at the combination of mechanical devices and human energy is to consider them as a complex unit, like the teamwork of several people, and not as the work of two separate entities” (Laban/Lawrence 1979: 91). It is once again possible to find practical manifestations of this view. A document by Paton Lawrence & Company (the consulting firm for which Lawrence worked) with propositions for

4 I am using the term “agglomeration” in continuity with the sources' vocabulary – for example in the text “New Efforts Appearing in Massagglomerations” (Laban/Lawrence 1946).

Dunlop Rubber Co. Ltd. for example reveals that attention was focussed on such issues as disturbances caused by discrepancies between workers' moves and conveyor belt speed (Paton Lawrence & Company 1943: 2); a document summarising the work done for different clients notes how, for Manchester Ship Canal Co. Ltd., "the lack of rhythm between working gangs and ship and shore cranes and handling equipment" was studied (Laban Lawrence Consultations 1946: 2). To analyse such hybrid-communal work, Laban-Lawrence's industrial movement notation was to be adapted to include symbols for tools and equipment, and to "depict the transport and flow of material through different departments of a production unit and for the graphic representation of the rhythm of the manifold activities within a factory" (Laban 1943: 3, 5).

What such examples make manifest is that Laban, Lawrence and their colleagues saw in factories a possibility of interactive coexistence between human and non-human laborers, rather than only⁵ limiting their view to the *topos* of mechanization's threat upon humanity. Correspondingly, they postulated that harmony could – and should – arise between the actions of different industrial production agents. This harmoniously communal work was conceived as resulting from a relation between workers' and objects' kinetic rhythms⁶, and was posited as a source of satisfaction rather than the domination of one upon the other:

To be satisfying, and to give satisfaction, every movement, whether of people, machinery or moving objects, has to be rhythmical. This refers not only to the movement in itself, and in relation to preceding and succeeding movements, but also, when other people, machinery or objects are involved, in relation to their movements. All these movements have to be so timed, spaced and emphasised as to create one harmonious whole. (Laban 1946: 1)

Pleasure and well-being in work is here seen less as the result of an emancipation from mechanical presences or constraints, and more as the outcome of a common subjection of both human and non-human entities in a harmonious, supra-individual totality.

The sources on the industrial Laban manifest his attachment to an essentialized humanity. At the same time, they suggest that he and his colleagues conceived of less human-centred factory hierarchies; focussed on the inanimate in its not always anthropomorphic specificity; defied dichotomies between human and non-human actors through the formulation of a qualitative and functional

5 Such a view is also to be found in Laban's writings, e.g. 1975: 48.

6 In this respect Laban's view reflects early 20th century European dance's wider interest in rhythm – paradigmatic of which is the work and influence of Émile Jaques-Dalcroze – but is also associable with further "choreographic" approaches to labor, notably by Ippolit Sokolov (Bowlit 1996).

comparability; and accepted their interaction in communal, rhythmical, harmonious formations. In these ways, Laban's work on work appears as a territory in which anthropocentric beliefs are present but negotiated and challenged; as a field inviting to acknowledge 20th century European dance history's relevance to a choreography of things *as well as* its role in essentializing the human body and subject. In his book *We Have Never Been Modern*, Bruno Latour writes: "the more we forbid ourselves to conceive of hybrids, the more possible their interbreeding becomes – such is the paradox of the moderns" (1993: 12). Rudolf Laban's work in factories is such a paradoxical combination of an attachment to the particularity of the human on the one hand and a confrontation with its interpenetration with things on the other.

References⁷

- Bowlt, John E. (1996): Ippolit Sokolov and the Gymnastics of Labor, in: *Experiment* 2, pp. 411-422.
- Davies, Eden (2006 [2001]): *Beyond Dance. Laban's Legacy of Movement Analysis*, New York/Oxon: Routledge (<https://doi.org/10.4324/9780203960066>).
- Laban, Rudolf (2011 [1980]): Some Fundamental Aspects of the Structure of Effort, Appendix to: Laban, Rudolf: *The Mastery of Movement*, 4th edition, Alton: Dance Books, pp. 169-189.
- Laban, Rudolf (1975 [1935, trans. Lisa Ullmann]): *A Life for Dance. Reminiscences*, London: MacDonald and Evans.
- Laban, Rudolf (1950): *The Mastery of Movement on the Stage*, London: MacDonald and Evans.
- Laban, Rudolf (1946): The Laban Lawrence Method of Effort Assessment, Selection and Effort Training (Extracts from a Lecture by Rudolf Laban), National Resource Centre for Dance: L/E/33/49.
- Laban, Rudolf (1943): Laban Lawrence Industrial Notation, National Resource Centre for Dance: L/E/22/3.*
- Laban, Rudolf (undated a): The Industrial Concert, National Resource Centre for Dance: L/E/77/44.**
- Laban, Rudolf (undated b): The Industrial Organism, National Resource Centre for Dance: L/E/65/14.**

7 Archival material in the bibliography that is attributed to Laban but not signed is marked by an asterisk (*) to indicate that the attribution is made by the respective archive catalogue and by two asterisks (**) to indicate that the document is handwritten or includes handwritten amendments, further attributable to Laban by handwriting comparison.

- Laban, Rudolf (undated c): The Revival of Rhythm, National Resource Centre for Dance: L/E/57/4.*
- Laban, Rudolf (undated d): Untitled notes, National Resource Centre for Dance: L/E/64/70.**
- Laban, Rudolf/Lawrence, Frederick Charles (1979 [1947]): *Effort. Economy of Human Movement*, 2nd edition, Plymouth: MacDonald and Evans.
- Laban, Rudolf/Lawrence, Frederick Charles (1946): Synopsis of a Lecture by Rudolf Laban and F.C. Lawrence, at the Manchester Association of Engineers. Motion and Movement in Modern Engineering Practice, followed by: The Effort Situation of Our Age, New Efforts Appearing in Massagglomerations, Trinity Laban Conservatoire Laban Archive: LC/B/16/320.58.*
- Laban, Rudolf (auth.)/Ullmann, Lisa (Ed.) (1962): Laban Lecture 1962 (Paper II), in: *The Laban Art of Movement Guild Magazine* 29, pp. 13-20.
- Laban Lawrence Consultations (1946): Private and Confidential. Laban Lawrence Consultations, National Resource Centre for Dance: L/E/66/15.
- Laban-Lawrence Industrial Rhythm (1944a): Notes on the Tools and Equipment Designed for Use in the Tea Factory, University of Leeds Rudolf Laban Collections: BC MS 20c Theatre/Hodgson/1/1/146.
- Laban-Lawrence Industrial Rhythm (1944b): Rhythm of J. Lyons & Company, Greenford, Tea Factory, National Resource Centre for Dance: L/E/72/5.
- Latour, Bruno (1993 [1991, trans. Catherine Porter]): *We Have Never Been Modern*, Cambridge: Harvard University Press.
- McCaw, Dick (Ed.) (2011): *The Laban Sourcebook*, Oxon/New York: Routledge. [online] <https://doi.org/10.4324/9780203852842>
- Paton Lawrence & Company (1948): Movement and Effort Observations, National Resource Centre for Dance: L/E/74/2.
- Paton Lawrence & Company (1943): Economy of Effort, National Resource Centre for Dance: L/E/74/5.
- Rink, Gerda (1943): Hoover – Motion Economy and Industrial Rhythm, National Resource Centre for Dance: L/E/66/17.

Der Käse tanzt?

Kritische Reflexe auf die Werbeindustrie in Tanz und Performance

Laura Bettag

Die Ware Tanz

Die Instrumentalisierung des Tanzes durch die Werbeindustrie in Print- und Bewegtbild-Medien erreichte in den zurückliegenden 20 Jahren eine zunehmende Professionalisierung. Entgegen aller Bemühungen gelang es aber der filmischen Animationstechnik bisher nicht, natürliche und damit glaubwürdige menschliche Bewegungsabläufe künstlich zu erzeugen. Der sich wandelnde Tanzbegriff der Werbekommunikation füllt einstweilen diese Lücke durch medial vermittelte Inszenierungen von Tanz und Tanzenden: Zunächst stellte ausschließlich die Tanzfotografie die Bilder von Spitzenleistungen im doppelten Wortsinn zur Verfügung, zwischenzeitlich schlugen sich die designwissenschaftlichen Erkenntnisse der visuellen Rhetorik in innovativeren Komponenten nieder. Die tanzbezogene Metaphorik bewegt sich zumeist im Spannungsfeld zwischen Selbstoptimierung bzw. Selbstverwirklichung und Anpassungszwängen bzw. illusionären Traumwelten. Erst in jüngster Zeit wird Werbung zunehmend kritischer (Dausend 2018) bewertet. Tatsächlich baute die Werbung für Käseprodukte auf ein Match zwischen Essen und Tanzen (*Babybel*, *Castello*, *Brunch* oder *Leerdammer*). Im Fall des inzwischen vom Markt genommenen *Leerdammer*-TV-Spots verschmolzen eine unbekannte blonde Balletteuse und ein dunkelhäutiger Hip-Hopper innerhalb ihres stilistisch ungleichen *Pas de deux* zu einer Käsescheibe. Es wird mit der Verdinglichung als Spaßfaktor gespielt, um sowohl Harmoniebedürfnisse wie Schlankkeitsideale durch Käsegenuss vereinbart zu sehen. Die Hypothese, dass das Genießen einer extra dünnen Scheibe Käse beim Abnehmen helfen könnte, wird sozusagen durch die gemeinsame Metamorphose während des Tanzens unterstützt. Als infolge eines Agenturwechsels bei der Bewerbung der Foodmarke dieser im Übrigen zudem sexistische Tanz entfiel, wurde zwischen den beiden Kampagnen ein Übergang gestaltet: der männliche Part saß gleichsam entzaubert am Arbeitstisch im Kampagnenmeeting. Variiert wird im etwa zeitgleich gezeig-

ten Spot der *Brunch*-Werbung der Konkurrenz: im Moment des Genusses und mit Hilfe von Griegs *Morgenstimmung* mutiert ein junger Mann unter den ungläubigen Blicken der Partnerin zum Modern Dancer, der mit der Frischkäseverpackung tanzt. Nach ihrer intervenierenden Frage, ob alles in Ordnung sei, stellt er den Tanz ein und findet zur Frühstücks-Routine zurück.

Einen wiederum anders gelagerten Auf- bzw. Abbau narzisstischer Energien in der Verhältnissetzung zum zu bewerbenden Produkt findet sich in der *Rolex*-Printwerbung mit Sylvie Guillem (ab 1999). Die Starballerina trägt die Uhr unauffällig am Handgelenk, während sie das legendäre *développé à la seconde en pointe* zur Klimax führt. Die Beine der Tänzerin verkörpern so die Zeiger einer Uhr in der Six-o'clock-Position. Typischerweise soll die Zielrichtung der Werbebotschaft durch den Einsatz von Ballett- und Tanzstars als Testimonials in der Werbekommunikation verstärkt werden. Es geht häufig darum, geometrisch-lineare Anforderungen (z.B. des Logos) mit dem Tänzerkörper nachzuzeichnen, aber dabei immer ein wenig hinter dem Markenversprechen des Produkts zurückbleiben zu müssen.¹ Dennoch lassen sich zahlreiche Tanzstars (u.a. Roberto Bolle oder Misty Copeland) als Testimonials für die Produktwerbung verpflichten. Da sich der Tanz zunehmend in der Werbewelt etablierte, kamen nicht nur mehr, sondern auch unterschiedlichere Tänzertypen als Models zum Einsatz. Der ehemalige Berufstänzer Simon Hibbs² verblüffte als Familienvater in *Check24* mit seiner Tanzkompetenz und erlangte einen hohen Wiedererkennungswert. Um tanzende »Hausfrauen« darzustellen, castete man für die Waschmittelmarke *Coral Care* Profitänzerinnen, die aber auf den ersten Blick nicht als solche zu erkennen waren. Auf die Spitze trieb dieses Verwirrspiel die Werbeagentur des Finanzdienstleisters *Onvista* 2018 durch ein Zusammenführen der Charakteristika Übergewicht, Alt-Sein und einem vom Männerballett inspirierten Tanzoutfit in Form der »Trading«-Fee³.

Tanz die Werbung!

Trotz steigender Professionalisierung im Feld des Tanzes ist die Werbeindustrie weiterhin auf menschliche Akteure angewiesen, selbst wenn diese in der Maskierung teilrealer Wesen oder als Roboter Tanzbewegungen ausführen. Nur die authentische Bewegung kann die erforderliche Illusion von Glaubwürdigkeit in

1 Vgl. Werbeanzeige von Porsche u.a. im Magazin der Staatstheater Stuttgart (2016: 2), bei dem das Tanzpaar das »P« des Markennamens formt.

2 Vgl. <https://www.stern.de/lifestyle/leute/check24--der-nervige-taenzer-aus-der-werbung-istin-wahrheit-ein-spitzentyp-6659482.html> [21.04.2019].

3 Vgl. <https://www.onvista-bank.de/5-eur-festpreis-depot.php> [21.04.2019].

den Bewegtbild-Medien vermitteln, wobei man mit der Motion Capture-Technik bis dato noch keine natürlich erscheinenden Tanzbewegungen generieren kann. Gleichwohl Molières barocker *Tartuffe* schon davor warnte, alles zu glauben, was man sieht, hat sich der im postkapitalistischen Zeitalter lebende Mensch noch immer nicht vollständig von der Lust an der kognitiven Dissonanz befreit. Er glaubt sprichwörtlich, den Betrug zu wollen, und so sorgen die lediglich modifizierten Stereotype der Werbung im alltäglichen Konsumtheater zumindest für Unterhaltungswert und Ablenkungsstrategien. Auch wenn es Auftraggebern und Machern um die Umsetzung ihrer Vorstellungen von rezeptionsästhetischer Wirkung geht, so bleiben sie zumeist auch im Feld des Tanzes in ihren eigenen Produktionsbedingungen gefangen. Fernsehformate wie *Let's Dance* oder *Masters of Dance* weisen zwar hohe Einschaltquoten in der Prime Time auf, bieten aber nur kurze Nummernfolgen, die die jeweils gängigen Erwartungsmuster reproduzieren. Daher bieten die kommerziellen Inszenierungen wenig Anreize zur Gestaltung tanzkünstlerischer Bühnenformate. Wenn sich Choreografinnen und Choreografen mit Fragen der Ökonomisierung des menschlichen Zusammenlebens am Beispiel der Werbung auf der Tanzbühne auseinandersetzen wollen, stellt dies derzeit in der Tanzlandschaft Deutschlands noch eine Ausnahme dar. Es birgt ein Risiko, sich wie der 1965 in Leipzig geborene Stephan Thoss mit gesellschaftlichen Entwicklungen und ihrem Einfluss auf unser alltägliches Denken und Handeln auseinanderzusetzen. An einer explizit kritischen oder gar politischen Haltung gegenüber der Überflussgesellschaft muss das jeweilige Publikum der Stadt- und Staatstheater nicht *per se* interessiert sein.

Mit anderen Produktionsbedingungen und Fördervoraussetzungen arbeitet Martin Stieffermann. Der ehemalige Tänzer des Hamburger Balletts durchlief das deutsche Theatersystem als Spartendirektor und zeigt seine Stücke auch heute noch in Form von Gastspielen auf dessen institutionalisierten Bühnen. 1998 gründete er die freie Gruppe MS Schrittmacher in Berlin. Beobachtet man die Entwicklung seiner künstlerischen Aufgabenstellungen, so lassen sich thematische Parallelen zu Fragen des Social Responsibility-Marketings feststellen. Im Unterschied zu kommerziell geleiteten Ansätzen konzentriert sich Stieffermann stets auf die aufdeckende Analyse von Fehlentwicklungen unseres Zusammenlebens und grenzt sich deutlich von einem gelegentlichen oder partiellen Wertemanagement ab.

Die Tanz-Performance *HEIMATFRONT – Das Desaster lässt grüßen* von MS SCHRITTMACHER⁴ (Uraufführung am 19.11.2016 im Theaterdiscounter Berlin) stellt sich der kritischen Betrachtung einer zeitgenössischen konsumorientierten Lebensweise. Das Stück beginnt eindrücklich mit einer zähfließenden Projektion (ähnlich einem virtuellen Tattoo) auf drei zunächst gar nicht wahrnehmbare,

4 Dokumentation vgl. <https://vimeo.com/273085438> [13.02.2019].

regungslose »Couch-Potatoes«. Zu der breit vorbeiflutenden Ansammlung von Verpackungen mit teils doppelsinnigen Markennamen (z.B. *Kraft*, *Twix*), erhebt sich via Voiceover geradezu penetrant wiederholend die Frage: »Are you alive?« Da diese geschlossene Frage aufgrund der Abwesenheit menschlicher Bewegung nicht oder nicht eindeutig von den anwesenden Personen beantwortet werden kann, entwickelt sich aus dem ambivalenten Verhältnis menschlicher, medialer oder dinglicher Nicht-Bewegung der weitere Fortgang des Stücks. Hinzu tritt die beklemmende Ahnung auf, dass diese und ähnliche Fragestellungen angesichts der bestehenden weltpolitischen Situation von der sogenannten stummen Kunstform Tanz allein nicht beantwortet werden kann. Wie hat sich die beunruhigend stillstellende, aber doch real existente Konsumentenhaltung entwickelt? Stiefermanns Suche nach Antworten blendet in die Konsumgeschichte und ihre affirmativen Werbestrategien zurück, indem er (bei Minute 22:11) historische Fernsehwerbung mit einem Fernsehkoch auf einem Spielzeugfernseher der 1960er Jahre einspielt. Als ein weiteres Beispiel zitiert er (bei Minute 27:50) als Voiceover nach dem Original-Sound von 1991 bis 1993: »Schokolade Nestlé – Rendezvous der Sinne« unter Orffs donnernder Finalmusik. Gleichsam akustisch unterdrückt werden damit auch die postkolonialen Bedingungen der Rohstoffproduktion von Schokolade in Afrika. Obwohl die Auswirkungen sich auch vor Ort zunehmend unüberhörbar und unübersehbar gestalten, entziehen sich die Performer einer angemessenen Intervention. Lieber befasst man sich mit Konflikten der privaten Lebenswelt. Ein Performer tarnt sich als ein nicht-tanzen-könnendes »Ding«: in einem rudimentären *cambré en avant* verharret er im Kotau in silberfarbenen Leggings als eine in gleicher Weise getönte Armlehne. Er fungiert lediglich als Teil seines aufblasbaren WG-Plastiksofas und ist der Nutzung durch die Mitbewohner passiv ausgesetzt.

Die Tanztradition, Sofas und Tische zu betanzen, nimmt auch die Werbung mit Tanzmotiven für sich in Anspruch: ähnlich wie in dem *Leerdammer*-Spot entwickelt auch die Möbelfirma *Hülsta*⁵ zunächst den Tanz des stilistisch gemischten Paares auf einem Tisch. Die Hülsta-Ballerina wird von ihrem Hip-Hop-Partner verlassen und bleibt in Schwanensee-Pose zusammengesunken zurück. Der stabile Tisch soll als materielles Ding, als Beziehungersatz, dauerhaft nachwirken. Dieser Manipulationsabsicht durch falsche Utopien geht Stephan Thoss in zwei Produktionen nach:

In seinem Tanzstück *Ein Sommernachtstraum*, dessen Uraufführung am 19.11.2016 im Nationaltheater Mannheim stattfand, thematisiert er mit einer Werbefläche im Bühnenbild von Kaspar Zwimpfer die Bildmacht der Werbedesigns. Mit einer übergroßen Abbildung zweier weiblicher Gesichter wird eine Endhaltestelle am Rande der urbanen Zivilisation medial möbliert. Nach Valentin Gro-

5 Vgl. https://www.youtube.com/watch?v=_oXvf3BxHe4 [15.02.2019].

ebner entsteht so »eine Art Realpräsenz« (2017: 181), zu deren Zielstellung er die Beschreibung des Werbepsychologen Hans Domizlaff von 1939 zitiert:

Man tut gut daran, Waren als beseelte Wesen anzusehen«, als »Kristallisationspunkte der Gläubigkeit«. Mehr noch: Eine Marke habe »ein Gesicht wie ein Mensch«, und das müsse imstande sein, im Verbraucher Vertrauen zu wecken. Seither möchten die Gesichter in Großaufnahme Wunschbilder sein, vorfabrizierte und industriell vervielfältigte Chiffren für das Begehren derjenigen, die sie anschauen. Sie sind Lockstoff und Erfüllung in einem. (Groebner 2017: 181)

Somit soll im »guten« Kommunikationsvorgang der Werbung nicht klar zwischen Realität und Fiktion zu trennen sein. Zu einem dialogischen Austausch bei der Überprüfung der medialen Werbeversprechen zwischen Sender und Empfänger kommt es nicht mehr. Dennoch nimmt die Komplexität der Bedürfnisbefriedigung im Zuge des gesellschaftlichen Wandels zu. Deren Funktionalisierung im Sinne des »Form follows function«-Prinzips bei der Produktgestaltung reicht nicht mehr aus. Andererseits sind bloßer A-Funktionalismus oder weitere »Ismen« für eine industrielle Produktionsweise kaum kompatibel. Kreative Ideen entstehen schon jetzt nicht mehr aus dem Diktat eines fixierten Zustands, sondern in einer prozesshaften Bewegung. Dessen Flüchtigkeit lässt innovative Mischungsverhältnisse zu und befördert Agilität. Im beschleunigten gesellschaftlichen Wertewandel droht auch die traditionsbewusste künstlerische Kommunikation ins Schleudern zu geraten: verwechselbare medialisierte Beliebigkeiten ersetzen echte Wechselwirkungen zwischen den Künsten.

Diesem Thema nähert sich Stephan Thoss in seinem Tanzstück *Testing Machine*⁶ (Uraufführung am 27.01.2012 im Staatstheater Wiesbaden). Prüfmaschinen werden z.B. in der Möbelindustrie mit mechanischen Wiederholungen zum Belastungstest bei Sitzgelegenheiten eingesetzt. Im Stück sind dafür Tänzer vorgesehen, die sich für ihren Einsatz in einem Wettbewerb qualifizieren müssen. Dann erst dürfen sie im Rahmen einer »unterhaltsamen« Verkaufsshow die Möbel testen. Deren Design ist ins Riesenhafte vergrößert, so dass die Möbel zur Tanzfläche werden. Ihr ursprünglicher Zweck zur Befriedigung menschlicher Bedürfnisse nach Ruhe und Entspannung ist in sein Gegenteil verkehrt. Man glaubt irrtümlicherweise, diesen Zustand durch Steigerung der Anstrengungen und des Tempos erlangen zu können. Diesem hektischen und sinnlosen Aktionismus setzt Thoss die posierende Statuarik von Fashion Victims entgegen, die ein bizarres Modedesign präsentieren. Letztlich durch den bloß vervielfältigenden Warenfetischismus (einschließlich Fälschungen) angeödet, stellen sie sich und die ihre intellektuelle Blöße bedeckenden Status-Symbole lediglich aus.

6 Vgl. Trailer von *Testing Machine* auf www.stephan-thoss.de/trailer [15.02.2019].

Performer als Verkehrsteilnehmer

Unzweifelhaft ist das Auto eine Bewegungsmaschine, die somit Analogien, aber auch Unterschiede zu anderen Fortbewegungsformen aufweist. Die Autowerbung macht sich dies in besonderer Weise zunutze, was Slogans wie »Start moving« oder »Drive together – Einssein in perfekter Harmonie« zum Ausdruck bringen sollen. Letzteres betont die Abhängigkeiten zwischen Besitzer und Besitz. Einerseits führt man das Auto, andererseits wird man in ihm bewegt. Im Feld der Autowerbung wird dieser ambivalente Spannungszustand von jeher zur Erfüllung symbolischer Selbstergänzungswünsche der Zielgruppe genutzt. Das Auto wird als Selbst-Objekt in das persönliche Selbstverständnis und den individuellen Habitus integriert, weil es mehr oder weniger bewusst persönliche Defizite kompensieren soll. Hatte man in der klassischen Autowerbung lange Zeit schöne Models auf die Kühlerhaube gesetzt, so entstand in dieser Branche in den letzten Jahren eine engere Verbindung mit dem Thema Bewegung und somit auch mit Tanz. Es tanzen jedoch nicht die Insassen, sondern das Auto selbst. Durch die vielfach emotionalisierte Beziehung zum Auto entsteht keine verdinglichende Distanz, sondern eine Tendenz zur Vermenschlichung. Stellte sich 2005 noch ein Citroen als »Transformer« in die Vertikale und begann sein *Mechanic Dancing*⁷, so griffen die international agierenden Autohersteller die Gattung des »Autoballetts« auf. Es sei hier das Beispiel von Renault (2017) herausgestellt, bei dem mit dem Sicherheitsbedürfnis gespielt wird. In der Wüste beginnt ein akrobatischer Reifentanz des gesamten Typen-Ensembles, bei dem die Fahrer nicht zu sehen sind. Gemäß einer linearen Formationschoreografie wird präzise miteinander und gegeneinander gefahren. Dabei bleibt es nicht: waghalsige Manöver zu einer dynamischen Musik führen zu Crashes mit zerbeulten Hauben, aber nicht zu verletzten Insassen. Alle Autos erreichen das Ziel und nehmen in einer Reihe *en face* den Applaus entgegen⁸.

Beruft sich ein hochpreisiger Autohersteller wie Porsche seit 2012 auf einen »menschlichen« Bezug, für den er den Sponsor-Partner Ballett als Werte-Testimonial anführt (»Noch immer das schönste Duett: gemeinsam Höchstleistungen vollbringen«⁹), so wird bei der Werbekampagne der deutlich weniger exklusiven Marke Renault von 2017 suggeriert, dass die Autos selbst ihre eigene »Choreografie« gestalten. Die kreative Illusionsleistung der Autowerbung, Freude am Fahren mit der Lust am Risiko zu verbinden, täuscht dennoch kaum über die mangelnde technische Innovation bei der Autoherstellung hinweg.

7 Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=uq5SB1OszOI> [12.02.2019].

8 Vgl. den TV-Werbespot »Das sicherste Ensemble der Welt« auf <https://www.youtube.com/watch?v=HbV98cnBbLg> [14.02.2019].

9 Vgl. Werbeanzeige von Porsche u.a. im Magazin der Staatstheater Stuttgart (2016:2).

Das Schweizer Performancekollektiv Mercimax begibt sich in dem Projekt *Autoballett*¹⁰ auf die Spurensuche nach den Ursachen eines ambiguitätstoleranten Lebensstils. Das Autofahren steht dabei exemplarisch für das Dilemma, einerseits um dessen negative Wirkungen zu wissen, es andererseits aber spaßbesetzt zu tun. In einer Mischung aus Straßentheater und Flashmob lenkt *Autoballett* den Fokus auf nicht alltägliche Aspekte des Verhältnisses von Mensch und Maschine. Dabei ist das Fahren im Ensemble nicht markenfixiert, beinhaltet Pausen und integriert Jogger. Damit verweist man in unaufgeregter Weise auf die Bedingungen unseres urbanen Alltagsstempos und die Diversität von Produktlebenszyklen. Von Sexismus keine Spur, vielmehr geht es mit ausgestreckten Scheibenwischern quasi *allongé* auf die Suche nach Ordnung und Orientierung. Hält man die Abstände beim Abfahren der Raumwege ein, verursacht man überdies keine Unfälle. Fährt man aber nur perfekt im Kreis kann dies sowohl tödlich langweilig, als auch meditativ anregend sein: Wird es in Zukunft Autos nur noch als Objekte der visuellen Künste zum Sound der Stadt geben? Mercimax betont den politisch-partizipativen Umgang mit Materialien unseres Lebensstiles, die die immerhin mögliche Wahl der Nicht-Bewegung in der Gesellschaft subtil-kritisch kommentieren.

Leichte Muse?

Wenn die Gesellschaft in Bewegung gerät und ihre Verhältnisse tanzen wollen, wie ermächtigt sie den Tanz, dies als seine Aufgabe anzusehen? An dem Beispiel der Auseinandersetzung mit affirmativen Stereotypen der Werbung bedienen sich Tanz- und Performancekünstler einer erprobten Form von Kritik: der Parodie (Ebert et al. 2018: 16). Die Entscheidung, in welcher Intensität die Kritik des Bestehenden vollzogen wird, bedarf letztlich des differenzierten Bezuges zum Publikum¹¹. Gerade durch eine reduzierte Erzähldynamik machen die Stücke stutzig und ermöglichen damit eine Öffnung für alternative Sichtweisen. Voraussetzung dafür ist eine genaue und tiefe Reflexion des Symbolgehaltes der Dinge, die zur konstruktiven Distanzierung in den Kontext der Aufführung versetzt werden. Die horizonterweiternde Sensibilisierung durch Kunst wird dabei durch ein dekonstruierendes Zitieren tanzstilistischer Stereotype, wie z.B. Ballettposen unterstützt. Die Werbeagentur DOJO hingegen geht mit ihrem Werbespot für das Unternehmen *Conrad Electronic* in ihrer Bezugnahme auf bestehende Realitäten einen anderen Weg. Infolge der (fiktiven) Offenlegung des Entstehungsprozesses

10 Vgl. den Trailer <https://vimeo.com/141423320> [10.02.2019]. Die Uraufführung in Zürich fand statt am 07.06. 2014 im Fabriktheater Rote Fabrik.

11 Isadora Duncans »All true artists are revolutionists« weist Claudia Böttger (2003: 394) den Mythen und Metaphern des modernen Tanzes zu.

ses zum »ehrlichsten Weihnachtswerbespot der Welt«¹², werden konventionelle Muster der Werbung mit Tanz durchaus ironisch-kritisch dargelegt. Jedoch entstehen dadurch keine wirklich neuen Ansätze, da die bekannten tanzbezogenen Komponenten lediglich angehäuft und variiert verwendet werden. Es gibt als Testimonial den Rapper und Hip-Hop-Star Massiv, einen weiteren Hip-Hopper, der mit einer Handgeste »C« das Logo nachformt sowie einen tanzenden Roboter. Die Vorstellung, dass Mensch und Maschine sogar aufeinander bezogen tanzen können, gerät durch die Schnitttechnik zumindest in den Bereich der Möglichkeit. Die hohen Klickzahlen im Internet und der durchaus originelle Ansatz des Spots stellen dessen ungeachtet eines sicher: die Offenbarung eines Indikators für den Wandel gesellschaftlicher Kommunikationsverhältnisse durch tanzbezogene Werbeformate.

Literatur

- Böttger, Claudia (2003): Mythen und Metaphern des modernen Tanzes, in: *Journal für Psychologie*, Jg. 11 Nr. 4, S. 387-412, [online] <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ss0ar-17486> [13.02.2019].
- Dausend, Peter (2018): Käse, der aus der Reihe tanzt, in: *Die Zeit*, Nr. 2, S. 11.
- Ebert, Olivia/Holling, Eva/Müller-Schöll, Nikolaus/Schulte, Philipp/Siebert, Bernhard/Siegmund, Gerald (Hg.) (2018): *Theater als Kritik. Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Fachhochschule München (Hg.) (o.J.): Visuelle Rhetorik. Informationsvisualisierung/Informationsarchitektur, [online] www.fh-muenchen.de/home/fb/fb12/kd/d_semester_typografie.pcms#4 [13.02.2019].
- Groebner, Valentin (2017): Werbebesicht, in: Sigrid Weigel (Hg.), *Das Gesicht. Bilder – Medien – Formate*, Göttingen: Wallstein, S. 178-183.
- Staatstheater Stuttgart (Hg.) (2016): Werbeanzeige Porsche »Noch immer das schönste Duett: gemeinsam Höchstleistungen vollbringen«, in: *Reihe 5. Das Magazin der Staatstheater Stuttgart*, Nr. 4, S. 2.
- Wesemann, Arnd (2016): freiwild, in: *Zeitschrift für Ballett, Tanz und Performance – tanz*, Nr. 5, S. 1.

12 Vgl. Spot auf <https://vimeo.com/258099853> unter dem Titel »Conrad – Der ehrlichste Weihnachtsspot der Welt« [22.04.2019].

DANCECODE

The Computer as Choreographer

Brisa MP

DANCECODE is a long-range research and creation project that generates relationships between computer code and choreography. *DANCECODE: The Computer as a Choreographer* is the first phase of the DANCECODE project (2016-2017). In these pages I want to share my practical and reflective experience around the interrelationships of choreography and code, machines and humans, for artistic production.

This project began in 2014 from the experience gained in the *PROTOBODY* project during its first phase, which reflected on creative art-technology procedures and the inter-relationship of bodies to the different stages of learning, creation, manufacturing and materiality processes.

The project, in turn, revisits “electrochoreographic” procedures, taking DANCECODE as a method of analysis.¹ DANCECODE is based on the practical study of programming platforms such as *Processing* and *Arduino*, framed in the “Java” language, as well as a long process of approaching other programming platforms, components and physical devices. This has led to reflective cross-overs between practices, procedures and strategies used at various stages of work.²

1 Electrochoreography is choreographic and electronic work in which both are highly contaminated. An electrochoreography should be able to link the choreographic movement-space-time with other electronic means; an electronic movement that links the living human and digital/analog body. It is a category created in Chile in 2006, during the scenic piece “Electrochoreographic Exercises,” a prototype that included installation, dance, performance, and electronic media. It was designed with different conceptual challenges, and has been instrumental in relating the process of choreographic creation to programming. “Electrochoreographic Exercises” clearly shows an algorithmic structure, and at moments generative creation. Its ordering of letters, numbers and formulas, the instructions issued to the public, the motion, sound and video files as (“Int”)variables, and the random order based in public (“float”) all show a structure of work as an algorithmic type. (It won an award at the 2006 Monaco Dance Forum.)

2 My practical processes have been carried out from the experience as a performer or dance student to the creation of choreographic works since 2000 (projects such as *Eukinétik-tech*, *Forgive me music*, *Man on a Bed*, *PB/p.a.*, etc.). The programming course taught by Lawrence Bender (UNTREF

The practice, the “doing” with the technological, physical or digital matter, creates spaces of reform to thought – the body, what seemed immutable, is in full transformation, and then contemporary technologies will not be included as a “a means to the service of” art or dance, but a work will be the exercise perceptible to others within a process of unstable networks of communion between materials.

DANCECODE puts in relation the basics of two languages, programming and choreography, for the construction of scenes, improvisation and body modules analysis, where the axes of body, movement, time and space are installed. Choreography is understood as an act of moving into a space-time. In *DANCECODE*, the computer code will be created by a human, for a non-human setup, as part of a network of “actants” where different components intervene, whether they are organic or digital. “An actant,” Bruno Latour suggests, “is a list of answers to the test, a list that once stabilized, is hooked to the name of one thing and a substance. This substance acts as a subject for all predicates; in other words, it becomes the source of actions” (Latour 1998: 131).

When I think of the “actant” concept, I think of computing, of circuits, of all industrial and digital materials. I think of matter as something that I can touch and feel. The digital matter is energy. The “list of answers to the test” are the erratic process inside of research and creative production where there are many possibilities of programming but I must choose one path to the final outcome. This choice will prepare the way for the development of the project. From this point of view, Latour’s “actant” is an actor, organic and non-organic, inside the creative process, amongst the machines and the computers, me and others ... everything is of importance in this creative trajectory of the project.

The communication of a thinking body while running an action in the here and now of the creative process, towards the materialities – textures, functions, capacities and logical or erratic mechanisms of the practice itself – cannot be other than the linking of all the actants, human and non-human, into a net, into unstable hierarchies, or in some cases, definitely into the non-hierarchical. The physical matter affects the digital, and the digital matter affects the physical when they meet each other. If we think about how computer code enters a possible process of choreographic creation, we could say human creative processes convene other non-human processes. Body and code promote a flow of physical and digital data as part of a dynamic or moving system.

Movement has been a backbone in my work, and I understand it as a possible interface of formal problematizing and communication of the body, temporary space gesticulation, enabling knowledge in interaction with other bodies, machines, particles, pixels, physical and digital spaces. The movement is a flow of

2011-2012) enabled my exploration in graphical programming exercises, providing understanding of working with such diverse materials and any kind discursive components.

data that can be implemented in various ways in space-time and in flows within an open network to create new temporary and unstable flows of data. The information from a physical choreographer, as well as from a computer, can be interpreted by the performer/actant in different ways. The computer code can be written in various ways to arrive at the same solution. We can give the power of choice to the computer. The computer can choose to read the data of code line to line, or for example, or it can select randomly the time or duration of a scene.

We can promote the randomness and error as possible configurations of association, no longer controlled entirely by us, “human actants.” We can generate structures or systems with instructions in the same way as the choreography opens out to co-creation, now with machines. Although what happens in this process then will not be entirely uncontrolled, but it will be unpredictable.³

Agents are continually appearing, moving, fading, swapping places with others, producing a relationship, entering a new set of relationships, leaving an old one, and so on. Due to this situation, it is vitally important to the semiotic analysis that the status of these is easily susceptible to change, passing from a real entity to social construct or vice versa. Therefore, the agency attributable or, on occasion, described in terms of the movements of one of these actors or actants, is absolutely contextual, precarious and outside the rigid categories imposed by traditional thinking. What we call subject or object is only the localized product, punctual and emerging from a given set of relationships. (Tirado and Domènech 2005: 11; my translation)

This network of “actants” will generate relationships within a determinate structure. But the interaction of all or some of these components-actants (physical or digital) as partner network could create new relationships between the components, and they will create other readings and aesthetics that we do not know yet.

3 (Random): this command is often used in the creative process between choreographer and interpreters of dance. The “unpredictable” factor is expressed, for example, in exercises where the choreographer delivers a set of instructions, whether spatial, temporal, conceptual or other, that can generate movement improvisations. The performer will perform with the body the “variables” proposed by the choreographer, and thus is an interpreter and also creator, since they will provide a new form or movement to that instruction. These instructions interpreted by the performer will be re-organized by the choreographer in space and time. In this same way, one can arrange a code based on instructions and variables that can be organized by the computer in an “unpredictable” way as a choreography. In my research, I studied frame sequences from the work of French scientist Étienne-Jules Marey (1830-1904) to think about movement-form-sign and informatic code. I also drew inspiration from Merce Cunningham, who in 1989 was among the early adapters of computer software (LifeForms) that could generate movement ideas and visualize them in 3D.

We can approach “Generative Code Art”⁴ with this idea of dance and code in mind. In the case of my project *DANCECODE*, I create a new category: “Generativedance”. Based on these dialogues between choreography and code, the Generativedance concept gives me the opportunity to rethink the category of “author”.

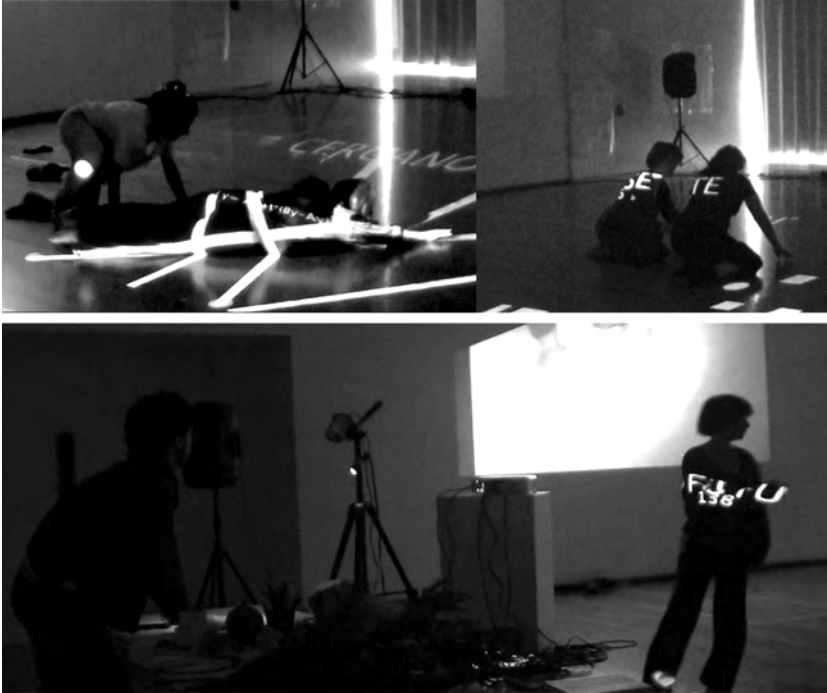


Fig. 1: Artistic and collaborative Residence. CoLABoratorio. DNA, International Dance Festival of Navarre at Huarte Centre. Pamplona, Spain in June 2017. Photos: CoLaboratorio 2017.

For example, I give instructions to the dancer and the software but lose power or direction over the scene, because the dancer and the machine are creating their own new relationship.

4 “Generative art refers to art that in whole or in part has been created with the use of an autonomous system. An autonomous system in this context is generally one that is non-human and can independently determine features of an artwork that would otherwise require decisions made directly by the artist. In some cases the human creator may claim that the generative system represents their own artistic idea, and in others that the system takes on the role of the creator.” Cf. https://en.wikipedia.org/wiki/Generative_art.

In 2019 the DANCECODE project begins a new phase entitled *DANCECODE: Open Source Electrochoreography*. This project proposes open work strategies and new structures of code. The project takes on strategies of the digital communities of free, open source software and hardware sharing where the non-hierarchical processes of creation are very important.

References

DANCECODE: <http://www.caidalibre.cl/Dancecode/>

Latour, Bruno (1998): Technology is society made durable, in: Domènech, Miquel and Tirado, Francisco (eds.), *Sociología simétrica ensayos sobre ciencia tecnología y sociedad*, Barcelona: Gedisa Publishers, [online] <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/46-TECHNOLOGY-DURABLE-GBpdf.pdf>

Tirado, Francisco and Domènech, Miquel (2005): Asociaciones heterogéneas y actantes: el giro postsocial de la teoría del actor-red, *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana* 44, [online] <http://www.aibr.org/antropologia/44nov/articulos/nov0512.pdf>

Einheit und Kontingenz der Dinge in der dritten Natur

Mårten Spångbergs *The Internet*

Maximilian Haas

Dieser Essay setzt sich mit neueren Performances des schwedischen Choreografen Mårten Spångberg auseinander, und zwar aus einer naturphilosophischen Perspektive. Um diese Perspektive zu konturieren, werde ich zunächst auf einen Begriff eingehen, der kürzlich als Titel einer von Steffen Richter und Andreas Rötzer neu herausgegeben Zeitschrift mit dem Untertitel *Technik Kapital Umwelt* (wieder) in den naturphilosophischen Diskurs eingebracht wurde: *Dritte Natur* (2018). Wie zu sehen sein wird, zeichnet sich diese durch eine Pluralisierung und Konvergenz von Naturen und Techniken aus. Diese Entwicklungen sind einerseits mit der Evolution und ubiquitären Verbreitung kybernetischer Technologien und andererseits mit der anthropogenen Zerstörung geo-, öko- und meteorologischer Systeme verbunden.¹ Anschließend werde ich Spångbergs Performance *The Internet* einer genaueren Betrachtung unterziehen, welche den kosmologischen Propositionen folgt, die in ihr angelegt sind.

Für gewöhnlich setzt der Begriff der Natur einen Gegenbegriff voraus, der ihm Sinn verleiht, nämlich den Begriff der Kultur. Natur und Kultur bilden eine binäre Opposition einander ausschließender Terme. Natur ist, was Kultur nicht ist, und umgekehrt. Seit Aristoteles existiert indes ein anderer Begriff, der diese Logik unterläuft, nämlich der Begriff der zweiten Natur. Er bezeichnet die Sphäre der Gewohnheiten, die aus der menschlichen Praxis hervorgehen, dieser aber zugleich als naturgegeben erscheinen und sie mit quasi-natürlicher Notwendigkeit bedingen und bestimmen. Die Opposition von Natur und Kultur wird hier also gewissermaßen aus Perspektive der menschlichen Kultur aufgehoben.

Der Begriff der dritten Natur geht den umgekehrten Weg. Er löst die Opposition aus der Perspektive der Natur auf. Die menschliche Sphäre wird als Produkt

¹ Dabei sind Natur und Technik chiasmatisch aufeinander bezogen. Die Natur wird nicht nur durch technische Mittel erschlossen, sondern auch unmittelbar von ihnen (mit-)gestaltet. Die Technik wiederum hat umweltliche Züge angenommen und muss, wie etwa Jussi Parikka gezeigt hat (2010, 2015), auf der Grundlage jener natürlichen Substanzen und Prozesse verstanden werden, die sie überhaupt erst als solche ermöglichen.

der Natur verstanden, zugleich aber auch als der entscheidende Faktor für ihre weitere Entwicklung. Durch jene anthropogenen Prozesse, die man unter dem Begriff des Anthropozäns diskutiert sowie durch synthetische Biologie und *genetic engineering* wird der Mensch, so Hartmut Böhme im einleitenden Text des Bandes, zum Subjekt der Natur (Böhme 2018). »Aus dieser ›Entscheidbarkeit‹ der Natur erwächst die Verantwortung für die zweite und die dritte Natur – eine planetarische Verantwortung. Sie erlaubt das Durchdenken der Frage, was es heißt, sich als Mensch im Oikos der Erde einzurichten« (2018: 19). Dies bedeutet für Böhme in letzter Konsequenz, die Natur als ein kulturelles Projekt anzugehen – eine Perspektive, die es umgekehrt erlaubt, die Natur als etwas zu denken, das nicht selbst-identisch und statisch ist und dem je schon eine gewisse Technizität, wenn nicht Artifizialität zu eigen ist. Ob man Böhmes ambivalente Forderung nach einem kulturellen Projekt der Natur teilt oder nicht, in jedem Fall erfordert das Mensch-Natur-Verhältnis eine Neubestimmung, an der auch die Künste mit-schreiben. Sie erschließen die Natur dabei nicht wie die Wissenschaften durch »Maß, Zahl und Gewicht«, sondern auch durch ihre Bedeutung. »Natur ist Signifikation, die Dinge sind Signaturen. Für die Zukunft kommt es darauf an, das Verhältnis dieses semiotischen Natur-Begriffs zu einem mathematisch-geometrischen Natur-Konzept zu bestimmen« (2018: 21).

Neben den partikularen Dingen sind indes auch die Dimensionen und Relationen von Bedeutung, die ihren natürlichen Zusammenhang bestimmen. In welchen Größenordnungen, Rhythmen und Formen des Zugangs stehen die Dinge zueinander? In welchen Größenordnungen, Rhythmen und Formen des Zugangs erschließen sie sich dem Subjekt? Im Zeichen dieser Fragen gewinnt derzeit eine wissenschaftliche Technik breitere kulturelle Bedeutung, nämlich die der Skalierung (Tsing 2000, 2018). Ob und wie Größenordnungen zu unterscheiden bzw. ineinander übertragbar sind, ob und wie sie voneinander bzw. von gemeinsamen Faktoren abhängen ist dabei ebenso relevant wie Relationen des Teil-Seins und der Einheit des Zusammenhangs sowie der daraus erwachsenden Verantwortung für Prozesse diverser Skalen. Mithin stellt sich die Frage, wie sich Entwicklungen als Verantwortungsgegenstände denken und darstellen lassen, die die Möglichkeiten der synthetischen Wahrnehmung übersteigen. (Wie werden Hyperobjekte (Morton 2013) wie der globale Klimawandel überhaupt begreiflich?)

Ausgehend von diesen Überlegungen ließe sich fragen, wie die performativen Künste an den beschriebenen Entwicklungen teilhaben. Inwiefern sind sie von ihnen geprägt oder prägen sie ihrerseits mit? Neben der praktischen Verwobenheit stellt sich die Frage, auf welche Weise sie diese Entwicklungen reflektieren bzw. überhaupt erst erfahrbar machen. Im Zeichen einer entsprechenden Kosmologie der Performance in der dritten Natur möchte ich nun auf die Arbeiten eines Choreografen eingehen, die äußerlich zunächst nichts mit Natur zu tun haben scheinen. Die Formensprache der jüngeren Stücke von Mårten Spångberg ist von

den Waren- und Zeichenwelten des digitalen Spätkapitalismus geprägt. Sie vermitteln zwischen dem Bewegungsrepertoire des *post/modern dance*, der Ästhetik der *post internet art* und entschleunigten Wahrnehmungsmodi, wie man sie etwa aus dem *slow cinema* kennt. Und doch setzten sie formale Beziehungen ins Werk, die sich zu den beschriebenen naturphilosophischen Problemen verhalten.²

Unter diesen Arbeiten möchte ich hier insbesondere drei hervorheben, die zwischen 2012 und 2015 entstanden sind und so etwas wie einen Zyklus bilden. Schon die Titel legen einen Bezug aufeinander nahe: *La Substance, but in English*, *The Nature* und *The Internet*. Dass diese Stücke ähnlichen formalen Entscheidungen folgen und sich bestimmte Materialien in ihnen wiederholen, birgt bereits eine erste, gewissermaßen neo-spinozistische, naturphilosophische Pointe: Substanz, Natur und Internet sind deckungsgleich. Was aber verbindet die Stücke praktisch? Zunächst offenkundig die Betitelung. Alle Titel verweisen auf Objekte, die gar nicht als solche erscheinen, insofern sie zu ausgedehnt und vielfältig, im Ganzen zu groß und an Teilen zu reich sind, als dass sie Gegenstände von synthetischer Wahrnehmung in Form von Subjekt-Objekt-Verhältnissen werden könnten: die Substanz, die Natur, das Internet. Diese Nicht- bzw. Hyper-Objekte werden dabei mit einem bestimmten Artikel versehen, was insbesondere bei *nature* im Englischen unüblich ist. Hierdurch wird die Einheit des vielfältig Ausgedehnten betont und somit auf eine Weise perspektiviert, die nicht der empirischen, sondern allein der logischen Auffassung möglich ist. Es ist diese sozusagen supraempirische Einheit der Vielheit, aus der sich die grundlegenden Gestaltungsprin-

2 Mårten Spångberg kann als das *contemporary dance*-Epitome begriffen werden, was Peter Osborne als die *post conceptual condition* von zeitgenössischer Kunst überhaupt dargestellt hat: »1. Art's necessary conceptuality. [...] 2. Art's ineliminable – but radically insufficient – aesthetic dimension. [...] 3. The critical necessity of an anti-aestheticist use of aesthetic materials. [...] 4. An expansion to infinity of the possible material forms of art. 5. A radically distributive – that is, irreducibly relational – unity of the individual artwork across the totality of its multiple material instantiations, at any particular time. 6. A historical malleability of the borders of this unity« (Osborne 2013: 48). Postkonzeptuell ist diese Arbeit nicht nur in dem trivialen Sinn, dass Spångberg in den 1990er und 2000er Jahren mit Jerome Bel, Xavier Le Roy, Tino Sehgal und anderen zur Bewegung des Konzepttanzes gerechnet wurde und die damit verbundene choreographische Haltung vielleicht als Erster und am Entschiedensten zurückwies (Punkt 1). Seit 2007 entwickelt Spångberg eine Ästhetik, die sich einem gewissen ästhetischen Maximalismus verschrieben hat (Punkt 2). Diese ist jedoch stets rückgebunden an konzeptuelle Überlegungen (Punkt 3), die der Choreograf indes weniger in den Begleittexten seiner Inszenierungen kommuniziert als in einer eigenständigen essayistischen, editorischen und performativen Vortrags-Praxis, die verschiedentlich Bezug auf zeitgenössische Philosophie nimmt. Die Vielfalt der materiellen Formen, der distributive Charakter und die historische Formbarkeit von Spångbergs transdisziplinärer und transkategorialer Arbeit (Punkte 4 bis 6) kommt zudem in der Tatsache zum Ausdruck, dass er ferner als Tanzkritiker tätig war sowie dass seine choreografische Arbeit zwischenzeitlich institutionell eher im Kontext der bildenden Kunst stattfand als auf den entsprechenden Theaterfestivals.

zipien ableiten, auf denen die genannten Stücke beruhen, wie ich am Beispiel von *The Internet* zu zeigen versuche.

Die Version des Stückes, die im Januar 2015 in der Berliner Galerie Supportico Lopez an drei Abenden zu sehen war, wurde folgendermaßen angekündigt:

Supportico Lopez has the pleasure to announce Mårten Spångberg's first collaboration with the gallery which implies the prime rendition of an altogether new work »The Internet«, an experience where dance transforms into a weak form of monumental sculpture, where time-based production coagulates and becomes a measurement of space. Three women, lovely music and a withdrawn sense of movement that asks for nothing come together into a 3,5 hour long presence. (Supportico Lopez 2015)

Die für Spångbergs Verhältnisse ausgesprochen seriöse Ankündigung liefert neben der Rezeptionsanweisung für Zuschauer*innen auch bereits einige Perspektiven zu ihrer Interpretation, auf die noch zurückzukommen sein wird. Doch zunächst: Was passiert?

Die Rückseite des Raums ist mit einem bunt bedruckten Prospekt und der Boden mit einem Patchwork aus gemusterten Folien verkleidet. Von der Decke hängen zwei Mobiles, eines aus Pizzakartons und eines aus Plastikbechern. Auf dem Boden liegen Decken, Stoff- und Kleidungsstücke sowie einige Objekte unterschiedlicher Größenordnungen, ohne erkennbaren Zusammenhang. Besonders augenfällig ist eine überdimensionierte Armkette aus Holz. Einige Dinge sind mit ikonischen Internetverweisen beschriftet: »unrendered«, »PDF« etc. Daneben ist es vor allem die Präsenz von Logos großer Handelsmarken wie Coca Cola, McDonalds, Whole Foods oder Desperados, die eine direkte Referenz zum titelgebenden *worldwide web* bilden. Mårten Spångberg begrüßt die Gäste. Die drei Performerinnen Hanna Strandberg, Rebecka Stillman und Sandra Lolax stehen zusammen und unterhalten sich. Spångberg erklärt den Zuschauer*innen, dass sie im Folgenden jederzeit eingeladen sind, sich zu bewegen, sich ein Getränk zu holen, Rauchen zu gehen, sich zu unterhalten oder mit ihren Handys zu befassen usw. Über die Dauer der Aufführung wird er diese Zuschauer*innenhaltung im Publikum sitzend selbst vorführen sowie von seinem Laptop die immer gleichen Popsongs spielen und von Zeit zu Zeit deren Texte, die er von seinem Handy abliest, leise in ein Mikrofon mitsingen.

Die gespannte Atmosphäre, die so erzeugt wird, bestimmt den gesamten Abend. Die Performerinnen, die sich zumeist miteinander beschäftigen, zugleich aber auf charmant unverbindliche Weise die Gegenwart der Zuschauer*innen anerkennen, führen immer wieder in kürzere choreografierte Bewegungssequenzen hinein und hinaus, die sie mal allein, mal zu zweit oder zu dritt ausführen. Dazwischen besprechen sie sich leise auf Schwedisch, blättern in ihren Notiz-

büchern, trinken Cola, essen Schokoriegel, bewegen Objekte, posieren mit ihnen und wechseln Kostüme, die allesamt Uniformen von Servicekräften verschiedener weltumspannender Konzerne sind. Das Bewegungsmaterial selbst erinnert mal an den *modern* bzw. *postmodern dance* von Merce Cunningham und Choreograf*innen der Judson-Church-Generation wie Yvonne Rainer, Trisha Brown und Steve Paxton, mal erinnert es an R'n'B-Video-Choreografien oder an ornamentalen *hippie dance*. Wie im Folgenden zu sehen sein wird: Es kommt nicht darauf an.

Auffällig ist hier wie in anderen neueren Stücken von Spångberg die ostentative Einfachheit des Bewegungsmaterials. Unter Einfluss von *somatic practices* wie Body-Mind-Centering waren im zeitgenössischen Tanz der vergangenen Jahre Aufführungen vorherrschend, in denen komplexe somatische, affektive und emotive Beziehungen sowohl innerhalb der Körper als auch zwischen ihnen zum Ausdruck kamen, welche sich der Wiedererkennbarkeit entzogen. Spångberg inszeniert dagegen einfache choreografische Formen, die sich in der selbstbezüglichen Äußerlichkeit ihres Vollzugs erschöpfen und prinzipiell austauschbar sind. Dass diese immer wieder von mehreren Tänzerinnen unisono ausgeführt werden, fördert und bekräftigt ihre Erkennbarkeit als (bloße) Form, die die Körper eher als eine unpersönliche Kraft beherrscht, als dass diese sie – und sich in ihr – ausdrücken würden. Ein Verhältnis, das mit Spångbergs Entwurf der Performer*innen-Haltung als einem »armed passivism« (Spångberg 2015) zusammengeht.

Aus diesen Elementen und Prinzipien erwächst ein performatives Gebilde, das mit einem Begriff der Theaterwissenschaftlerin Ana Vujanović als »Landschaftsdramaturgie« zu beschreiben wäre (Vujanović 2019). Sie stellt diesen Begriff in die Theatertradition des *landscape play*, wie es von Gertrude Stein als ein Gestaltungsprinzip von Theatertexten eingeführt und von Robert Wilson auf die Gesamtheit der Theatermittel und ihr Verhältnis zu einander erweitert wurde, wodurch das ursprünglich eher zeitlich orientierte Konzept jene räumliche Bedeutung erlangte, die der Ausdruck verspricht. Die Landschaft wird hier indes nicht als eine natürliche gedacht, sondern bezieht sich auf die Darstellungsweisen der kubistischen Malerei und Avantgarde-Techniken wie Collage und Montage, die gegen die lineare Entwicklung der theatralen Handlung in Anschlag gebracht werden. Von diesem historischen Hintergrund unterscheidet Vujanović neuere Formen der Landschaftsdramaturgie, die weniger von der Komposition theatraler Ausdrucksmedien abhängen als von der Gestaltung affektiver Kräftefelder, der Konstruktion performativer Milieus und einer künstlerischen Materialethik des Sein-Lassens, wie sie sie nicht zuletzt bei Spångberg realisiert findet.

Wie ist die Landschaftsdramaturgie neuen Typs in Spångbergs Performances umgesetzt? Und welche Konsequenzen hat sie für die Zeit und den Raum der Aufführung sowie die choreografischen Formen und Objekte darin? Die zeitliche Dimension von Spångbergs jüngeren Stücken wird insbesondere durch ihre Dauer bestimmt. Zwischen drei und acht Stunden lang entziehen sie sich der syn-

thetischen Betrachtung als Theaterstück mit Anfang, Mitte und Schluss. Zudem weisen sie keine linearen Entwicklungen auf, die die Dauer strukturieren und in ihren Proportionen erfahrbar machen. Vielmehr herrscht eine rekursive Zeitform vor, die sich im steten wieder Ansetzen kürzerer Tanzsequenzen und ihrer Auflösung in das scheinbar formlose Herumstehen, Absprechen, Warten, Essen und Trinken realisiert. In der Wiederholung dieser Zeitzyklen zerreibt sich das messende Gefühl für die Dauer des Stücks im Ganzen. Die ästhetische Wahrnehmung zieht sich aus der theatralen Sinnggebung durch Protention und Retention zurück und wird gegenwärtig. Einen signifikanten Extremfall dieser Zeitgestaltung bildet Spångbergs Arbeit *Natten* (*Nacht*) aus dem Jahr 2016. Die Performance dauerte ca. 6,5 Stunden und begann um 23 Uhr, so dass sie sich über die gesamte Nacht erstreckte. Inmitten dieser Nacht wiederholen die Performer*innen über einige Zeit einen schlafliedartigen Folksong. Dies ist die Einladung an das Publikum, zu schlafen. Dieser Schlaf, mit dem die Zuschauer*innen in der bloßen, absichts- und interesselosen Gegenwart ihrer individuellen Erfahrung angekommen sind, markiert die Tendenz von Spångbergs choreografischem Zeitverständnis als einer Aussetzung theatraler Bedeutungsprozesse und exemplifiziert die zeitliche Entregelung der Performance ins Maßlose. »[I]n the deepest obscurity«, so der Ankündigungstext, »there is neither ›then‹ nor ›later‹, there is only ›now‹ and all the time. [...] The day is divided; the night is one. [It] is indivisible – there's no composition, only textures« (Kunstenfestivaldesarts 2016).

Das Maßlose bildet auch das Prinzip von Spångbergs inszenatorischem Raumverständnis. Es bringt Pizzakartons zum Fliegen und vergrößert Armketten ins Monströse. Gegen das im neuzeitlichen Theater vorherrschende skopische Regime der Perspektive, das mit einem Subjekt korreliert, welches diese und mithin den Raum besetzt, bringt Spångberg ein Regime des Horizonts in Anschlag. Dieser entziehe sich, so Spångberg mit Deleuze und Guattari, »der Messbarkeit und Gerichtetheit, und daher der Ökonomie« (Spångberg 2013) und sei in Rhythmen und Intensitäten organisiert statt durch Funktionalität, Territorialität und Reflexivität. Dabei stellt sich freilich die Frage, wie ein solcher Horizont künstlerisch entworfen, eingenommen oder operationalisiert werden kann. Setzt nicht jede künstlerische Indienstnahme von Räumen eine Perspektive ins Werk, ökonomisiert den Raum nach ihren Maßstäben und funktionalisiert ihn zu ihren Zwecken? Ob und wie diese Frage verneint werden kann, soll nun abschließend besprochen werden.

Spångberg hat sich verschiedentlich gegen eine kompositionistische Auffassung von Tanz-Performances verwehrt, die diese in veränderbare Strategien und Parameter auflösen, die zur Optimierung der Aufführung verändert werden können. Diese Perspektive verkennt nämlich sozusagen das wesentliche Kriterium von Performances, nämlich ihre Einheit als solche. Um zu verdeutlichen, wie Spångberg diese versteht, möchte ich auf eine Formulierung aus der Ankündigung

von *The Internet* zurückkommen, nämlich die der »weak monumental sculpture«. Der Begriff der Skulptur ergibt sich dabei aus dem beschriebenen Verhältnis von Raum und Zeit. Der Begriff des Monumentalen indes geht auf das Verständnis des Kunstwerks als eines »Blocks aus Raum und Zeit« bzw. als eines »Empfindungsblocks« bei Deleuze und Guattari zurück. »Ein Monument gedenkt nicht, feiert nicht etwas, das sich ereignet hat«, schreiben diese in *Was ist Philosophie?*, »sondern vertraut dem Ohr der Zukunft die fortbestehenden Empfindungen an, die das Ereignis verkörpern. [...] Das Monument aktualisiert nicht das virtuelle Ereignis, es inkorporiert oder inkarniert es vielmehr: Es verleiht ihm einen Körper, ein Leben, eine Welt« (2000: 209-210). Spångberg bringt dieses ontologisierende Kunstverständnis gegen das in seinem Feld vorherrschende in Stellung, nämlich das performative Verständnis.

I think that when something is in itself and as such, when something gains the status of monumentality it also exits the regime of performativity. [...] Something in itself and as such cannot want something from you as a spectator. Cannot give anything either, it is. This is an interesting moment for me, which is when nothing on stage is there to confirm you being human, or confirm your performativity. (Spångberg 2015)

Der heroistischen Selbstbezüglichkeit dieser Tendenz setzt Spångberg ein Ethos der *weakness* entgegen, das die wesentlichen Aspekte der inszenatorischen Rahmung begründet:

All these gestures taking selfies on stage, checking text messages, having the score of the performance on a paper or in a notebook, chatting with each other, going peeing during the performance without hiding and so [...] it's all about disempowering the performance, making it weak. (Spångberg 2015)

Spångberg nutzt also das Alltägliche, um dem Monumentalen den Charakter bzw. die Anmutung des Totalitären zu nehmen. Die Einheit der Performance wird durch die Einfachheit der Mittel möglich gemacht. Dabei ist zu beachten, dass diese Einheit gar nicht als solche inszeniert wird. Sie bleibt auf der Ebene der Bedingung bzw. der extrapolierenden Behauptung. Durch die Landschaftlichkeit der räumlichen und zeitlichen Dramaturgie wird diese vielmehr empirisch verunklärt. Und doch bildet sie die Voraussetzung für die Behandlung der choreografischen Formen und Objekte – und das ist hier das Entscheidende – als *beliebige* Formen und Objekte.

Die Choreografie von Beliebigen oder, mit Tristan Garcia gesprochen, von »no-matter-what« (Garcia 2014: 19-37), bildet dabei ihrerseits die Voraussetzung für eine (tendenziell) nicht-instrumentelle Behandlung von Formen und Objekten

in Performances, die so aus der theatralen Bedeutung und performativen Plausibilität gelöst und gewissermaßen freigestellt werden. Dies könnte eine Bedingung sein, um die Dinge in ihrer eigentümlichen Bedeutung, die Signatur der Dinge künstlerisch zur Geltung zu bringen. Auf eine nur anscheinend paradoxe Weise setzt diese selbstbezügliche Beliebigkeit der Formen und Objekte indes die Behauptung des ganzen Zusammenhangs als einer Einheit voraus, wie sie aus zwei theoretischen Perspektiven gefolgert werden kann, die auch für Spångberg von Bedeutung sind: der »Univozität« des Seins bei Deleuze sowie dem immanenztheoretischen Postulat eines selbstidentischen Einen bei François Laruelle, von dem die partikularen Dinge bloß »geklont« sein können.

Im Zentrum von Mårten Spångbergs landschaftlicher Inszenierungsarbeit läge demnach die beiderseits konstitutive Wechselbeziehung zwischen der Auf-führung als einer schwachen Einheit und der Formen und Objekte darin als beliebigen, d.h. der Wechselbeziehung zwischen dem Einen und Was-auch-immer, wie sie nicht zuletzt das Internet veranschaulicht.

Literatur

- Böhme, Hartmut (2018): Ökologie, Ästhetik und Technik in der dritten Natur, in: *Dritte Natur. Technik Kapital Umwelt* (1/1), hg. von Steffen Richter und Andreas Rötzer, Berlin: Matthes & Seitz, S. 7-21.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari (2000): *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Garcia, Tristan (2014): *Form and Object. A Treatise on Things*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kunstenfestivaldesarts (2016): <https://www.kfda.be/en/program/natten>
- Morton, Timothy (2013): *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis; MN: University of Minnesota Press.
- Osborne, Peter (2013): *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, London: Verso.
- Parikka, Jussi (2010): *Insect Media: An Archaeology of Animals and Technology*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Parikka, Jussi (2015): *A Geology of Media*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Spångberg, Mårten (2013): Der Körper als Object/The Body As Object, Interview von Filipa Ramos, in: *SPIKE magazine* (35), [online] <https://www.spikeartmagazine.com/de/artikel/der-korper-als-objekt>
- Spångberg, Mårten (2015): *The Internet at Supportico Lopez Berlin*, Interview von Francesca Verga, [online] <http://atpdiary.com/marten-spangberg-supportico-lopez-berlin/>

- Supportico Lopez (2015): www.supporticolopez.com/marten-spangberg-the-internet/
- Tsing, Anna (2000): The Global Situation, in: *Cultural Anthropology*, Jg. 15 Nr. 3, S. 327-360.
- Tsing, Anna (2018): *Der Pilz am Ende der Welt. Über das Leben in den Ruinen des Kapitalismus*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Vujanović, Ana (2019): Zusammen mäandern: Neue Tendenzen in der Landschaftsdramaturgie, in: *Postdramaturgien*, hg. von Sandra Umathum und Jan Deck, Berlin: Neofelis.

Expanded Choreography between Logistics and Entanglement

Moritz Frischkorn

Expanded Choreography

Expanded choreography is the notion that an artistic-critical discourse within continental contemporary dance uses to denote a shift of protagonism: No longer is the human body the only and necessary center of attention. Choreography, this discourse asserts, is a body of knowledge not only used in the production of dances or other social situations. From now on, choreography wants to be able to control and manipulate all other sorts of materials, including non-human agents, and thus reflect or even alter the technological and environmental conditions of Westernized life-styles in late capitalism.

Literally, “expanded choreography” is both the title of Mette Ingvarstsen’s PhD-project in Sweden (Ingvarstsen 2016) and of a conference organized in Barcelona in 2012. The conference, devised by Mårten Spångberg together with Bojana Cvejić and Xavier Le Roy (on the occasion of Le Roy’s “Retrospectiva” at the Fundació Tàpies), conceives of “choreography as an expanded practice.” In his introduction to the conference, that has not been published but can be listened to on the website of the museum where the conference took place, Spångberg argues for undoing the historic union between choreography and dance. He asks whether choreography is structurally bound to an expressive form, or if it can be more broadly organizational in nature. His desire is for choreography to become “a generic cluster of tools that can be used in productive and analytical manner for whatever” (MACBA 2019). Referring to discussions on immaterial labor and social choreography, for Spångberg it is perfectly possible to “choreographically approach business processes, even populations, or anthropology in general” (MACBA 2019).

While the announcement of the conference program thus claims that choreography is “becoming an expanded practice, a practice that is, in and of itself, political” (CaEP 2019: np), one could say that another expanded and eminently political “choreography of objects” has already been integrated into our contemporary

world: Logistics is maybe the most expanded choreography of both objects and people that we know of, I want to argue. In the following, I therefore raise a few questions: To what degree can logistics be considered a form of expanded choreography?¹ In how far does the notion of choreography add an analytic dimension to an assessment of logistics, beyond the more common notion of transport? And who wants to control whom within this hyper-extended choreographic *dispositif*?

Logistics

One of the reasons why I speak of logistics as choreography is because logistics companies sometimes do so themselves. In the 2010 UPS commercial “We Love Logistics,” we see the continuous movement of parcels switching means of transportation and traveling magically to far-away places. In relation to this marketing campaign, the advertising director of UPS, Betty Wilson, said about logistics: “We love its precision, its epic scale, its ability to make life better for billions of people. Each day, our customers count on us to choreograph a ballet of infinite complexity played across skies, oceans and borders (as cited in Lecavalier 2012: 90).” What is more, the marketing campaign was launched with a show at the atrium of Beijing’s Viva Shopping Mall on October 25 in 2010, in the which “a group of thirty performers dressed as UPS drivers and customers spontaneously broke into a series of choreographed dance numbers” (Lecavalier 2012: 90). It seems as if the notions of ballet (here equivalent to choreography as such), connected to virtuosity, lightness and ease, was used as UPS’s new marketing strategy in order to mediate a self image of being able to administer complex movement and organizational schemes with effortless virtuosity.

On the one hand, the aesthetic notion of choreography summons up the sublime expansion and scale of logistics, by which “mountains of goods” are being moved (Maersk 2012). On the other hand, the notion implies a certain virtuosity, a continuous, never-ending and frictionless motion, in which no body and no thing are ever allowed to stop, seamlessly coordinated by smart algorithms that make sure that everything is delivered “on time every time” (Maersk 2012). On the whole, these marketing videos convey a world view where everything, be it bodies or materials, can be transported and delivered to the right place at the right moment. Choreography, here, comes to stand for the organizational faculty that needs to be in place for an almost infinite number of processes and movements to be coor-

1 I am not the only person working on these notions. There is, for example, the research of Gerko Egert, working in Gießen and Berlin, which deals with logistics as one form of “choreo-power,” and, importantly, there is the work of Stefano Harney and Fred Moten, on which I draw a lot (Moten/Harney 2013).

minated. At the base of this idea of choreography as vastly extended process management, there is a quasi-Deleuzian ontology, where “manufacture is merely one moment in a continuous, Heraclitean flux” (Berne 2013: np). Let me be clear: the notion of logistics as a gigantic ballet that UPS employs is a fantasy, one that is always met by friction, obstacles or chaotic circumstances on the ground. And yet, as a fantastically extended process management model, it is extremely powerful: Business, transportation and movement processes all over the planet are modeled on the choreographic ideology outlined in these commercials.

One may then well ask where logistics got its ambition to control and move so much stuff. Deborah Cowen names three main technological reasons for the emancipation of logistics from its military use: It is the invention of the shipping container at the end of the 1950s, the proliferation of new telecommunication technologies that allow for data flows across great distances, and, finally, new computer technologies which enable more complex calculations of total costs along the full supply chain (Cowen 2013). These three factors, along with a new systems organization approach in management, brought about the rise of logistics as central field of business administration. From there, logistics has become the overall governance of flows of capital and commodities on an ever greater scale, and on ever more finely attuned temporal measures. Based on lower transportation costs, more and more extended and complex supply chains have been installed, a process in which “an astonishing cast of characters [...], and complex movements across great distances” is not only coordinated but calibrated (Cowen 2013: 1). Logistics has reshaped large areas of the planet, mostly at the periphery of urban settlement. All the while, the imperialist and neo-colonialist dimensions of supply chain capitalism are one of the central reasons for a continued entanglement of logistics and the military sector.

Yet, more than considering logistics as mere transport, I am interested in how this extended *dispositif* of moving things and people impacts and produces subjectivities: Indeed, the advent of global logistics has brought about new paradigms for the organization of labor, which Anna Tsing terms a dangerous mix of self-exploitation and superexploitation (Tsing 2009). Along the supply chain, agency, life chances and mobility are distributed highly unequally, which is why logistics has to be considered an assemblage that is concurrently both bio- and necro-political (Cowen 2013). Today, logistics is regarded not only as the central most important field of business administration and innovation, but also as a form of governance of populations (Moten/Harney 2013).

Most importantly, though, there is also a historic dimension to the question of how choreography and logistics interface in the production of both subjects and objects. As Fred Moten (2016) reminds us: There is no possibility of a however celebratory philosophy of things, or of object oriented ontologies, for that matter, without taking account of the history of transatlantic slave trade, the first big

transport of bodies as things, as “commodities that could speak” (Harney/Moten 2013: 92). Thus, one can state by extension: there is no possible discourse of “expanded choreography” or of a “choreography of things” without recurrence to a Western colonial history of moving people as mere things – practiced, executed, and legitimated discursively from the 16th century onwards. The co-evolution and emergence of capitalism and colonialism are bound by the transport of enslaved labor and commodified bodies. As such, the logistics of slavery within the “capitalist-colonialist assemblage of power” (Lepecki 2016: 4) is directly linked to the practice of moving people as things, i.e. to the abductive, remote-controlled, and heavily-insured business-field of logistics.

If I think of logistics as a form of choreography here, it is thus in so far as it produces and re-enforces the categories of subject and object, black and white, cargo and crew onto everything it transports. Marcus Rediker, in his book *The Slave Ship*, has argued that the transport technology of slave ships themselves functioned as a factory that produced the very commodities it transported, while and by way of reinforcing racial categories and ideologies. The logistical transport of abducted bodies itself produced the entity of the “slave” in “the ship as factory” by taking them to a new sales market across the Atlantic. All the while, within that transport, diverse European working-class populations came to be labeled as white crew, whereas “a multiethnic collection of Africans [...] would, in the American port, become ‘black people’ or a ‘negro race’” (Rediker 2007: 7). And a great many authors, including M. NourbeSe Philip and Ian Baucom, have drawn our attention to the 1781 events on board the slave ship *Zong*, in which the captain of that ship had ordered for at least 133 slaves to be thrown over board, allegedly for lack of drinking water on the ship. In the following, the murder was restricted to the legal language of a law case entitled *Gregson vs. Gilbert* in which it was to be determined whether the murdered bodies were to be considered human or cargo, and thus properly insured (Baucom 2005, Philip 2008). What we witness here is the formation of a modernist-racist form of social-material choreography that I want to term choreologistics.

Similar to the way that Lepecki has described choreography as an “apparatus of capture” (2007: 120) that abducts the collective and local practice of dance, thereby prescribing its conditions of signification and visibility, this other choreographic apparatus works by way of abductive transport and therein sorts everything it moves into objectified categories. Logistics is a constitutive element of a modernist politics of movement, where both

geo-political and bio-political questions become essentially choreographic ones: to decide *who* is able or allowed to move – and under what circumstances, and on what grounds; to decide *where* one is allowed to move to. (Allsopp/Lepecki 2008: 1)

Within the history of logistics, this modern *dispositif* of movement enacts a similar, yet even more extended form onto-epistemological violence: the modernist imperative of continuous acceleration and seamless flow – that in its capitalist form takes the name of logistics – subjects both materials and flesh, cutting and dividing it into the oppositional realms of sovereign white subject (the navigators, administrators, citizens or persons) and everything else, there as resource, there to extract, to throw out of their homes, to be transported, immobilized, exploited (the realm of things). Indeed, it is a choreography, insofar as it re-assesses over and over again, with unimaginable brutality (thereby echoing Spångberg's question from the beginning), what it means to be human. What it means to be fully human, in that respect, is to be the choreographer, is to be the one who writes the score for other bodies and all sort of things to be moving around the planet, practically invisible, fully suppressed, hidden in containers and camps, so that we – Westerners – can perform our privileged lives. Therein, logistics is more than mere transport, it always implies a political power to define that which it transports as mere object, as abductable.

The notion of choreography employed within these choreological assemblages can productively be described as a form of proceduralism, as denounced by Bojana Cvejić and Ana Vujanović (2015) in their *Public Sphere by Performance*. If expanded choreography “entails a shift from the bias of the body and embodiment to procedures, or how processes are structured and operated in time,” it does so in so far as “procedures [...] define actions and attitudes in general, which allows us to treat them as a logic, a thinking model, *an ideological apparatus*” (Cvejić/Vujanović 2015: 72). Indeed, the merely operational usage of the notion of choreography in logistics, denoting the efficient and seamless governance and control over super-extended movements of commodities as much as labor force, information, and capital, is in itself highly ideological. The super-efficient, highly rationalized *dispositif* of choreologistics – that is perhaps but the dark, material and economic aspect of modernity as general mobilization in the sense that Lepecki gives to the term in his introduction to *Exhausting Dance* (2005) – goes by way of rendering stuff mobile, abducting things from their locale, turning them mere objects, thereby also forcing populations into homelessness. It creates forms of superexploitation that make national, racial, gendered and ethnic minorities outcompete and outperform each other within the overarching architecture of assemblages of logistical transport, financial speculation, and brutal extraction of either natural, physical or emotional resources.

Entanglement

If Harney and Moten claim that “the transport of things remains, as ever, logistics’ unrealizable ambition” (2013: 92), they do that in the name of a specific notion of entanglement. It is the work that Moten has published over the last 20 years, always in close relation to the tradition of black radicalism in poetry, performance and jazz, which formulates most clearly, if poetically, a notion of entanglement that I want to subscribe to: It is entanglement as fugitivity and refuge, refusing the constraints of the performance of normative personhood, the exclusive logics of citizenship, as much as the foundational onto-theology of the subject (Moten 2016, Moten 2018).²

I wish to end on a performance project I have been working with for a while, as a practical example of how logistics links up very different people, materials and contexts. The project is called *African Terminal* and was conceived by the Hamburg performance group *Geheimagentur* in the frame of their alternative port project called Free Port Baakenhöft (2019). There is something about the entanglement and complicity of my position and voice that has recently become clearer to me within that project.

In *African Terminal*, a group of cultural workers from Hamburg collaborates with refugees from Ghana, Gambia and Nigeria in a project that investigates and intervenes into the field of used goods business logistics between Hamburg and West Africa. A great many things are entangled here: Most people that I work with in the project have no legal status, no work permit. All of them came to Europe via the Mediterranean, in boats so fully packed that any of their motions may have made them capsize. They were immobilized, and are immobilized ever since. At the moment, the police in Hamburg have intensified their control especially in St. Pauli where some of the traders of the Terminal used to work as drug dealers, which means that they cannot leave their houses any more. My colleagues travel “in the wake” of historical trauma, as Christina Sharpe (2016) would say, initiated by the choreological *dispositif* installed in transatlantic slavery.

Yet, at the same time, many of them carry practical expertise on logistics that most of Hamburg’s citizens do not have. While most of the citizens (including me) are blind to the vast extended choreographies that sustain our lives, the migrant workers, with whom I collaborate in *African Terminal*, not only know about “crossing the river,” as they say, but also know how to pack a container: Migrants have been sending used goods from Hamburg to West Africa for two generations now. Which is why we founded a business school, to learn more about the trade and to professionalize the group of refugees in used goods logistics. Yet, I believe the

2 For lack of space, I can neither develop the notion here, nor unfold the other prevalent formulation of entanglement within the work of Karen Barad (2007).

project was a failure on many levels. The goods we can collect in Hamburg in order to ship them to West Africa are not always valuable enough in their respective sales markets, mostly in Gambia. More importantly even, the transport of used goods to these places is questionable in the first place. While they are needed and in demand in these countries, mostly because customers believe they are of higher quality than the cheap Chinese electronic products or furnitures that the market is flooded with, the used goods trade, sometimes based on charity economies, minimizes the possibility for production to be established in West Africa. Yet, more importantly even, the EU seals off its domestic market. While I am in solidarity with the situation of my colleagues who, at the moment, have no chance of working legally, the project heightens my sense of deep entanglement, of ethical complicity with the long tides of shipment and its colonial choreographic rules.

It necessitates a form of thorough self-critique, and feels to me like a starting point for a humble questioning of my own position of privilege. I believe the deep work, and maybe this is also a sort of choreographic work, is to address, acknowledge, and challenge our very complicity in the entangled choreologic networks that sustain our livelihoods often without us noticing it. Indeed, the extended choreographies of logistics are highly political. They are always bound up with extraction and abduction, with fugitivity and homelessness – and with a sense of precarity and instability that Moten names “blackness” and which, according to him, will “be revealed as entanglement’s gravitational feel” (Moten 2018: 24). To uncover, to mourn, to (not) accept our own complicity in logistics’ neocolonial schemes, to practically challenge its presumptions and ideology, maybe this would be a way to address or practice a different from “choreography of objects”: First of all, it would start moving and be moved by an insight into the ongoing racial-patriarchal sorting of flesh, of the material world, in and by way of transport, a choreography and logistics we are entangled with whether we want to or not.

References

- Allsopp, Ric/Lepecki, André (2008): Editorial: On Choreography, in: *Performance Research*, vol. 13 no. 1, pp. 1-6.
- Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC: Duke University Press.
- Berne, Jasper (2013): Logistics, Counterlogistics and the Communist Prospect, *Endnotes* 3, [online] <https://endnotes.org.uk/issues/3/en/jasper-bernes-logistics-counterlogistics-and-the-communist-prospect> [Sept 14, 2018].
- Baucom, Ian (2005): *Specters of the Atlantic: Finance, Slavery, and the Philosophy of History*, Durham, NC: Duke University Press.

- CaEP (2019): Choreography As Expanded Practice Blog, [online] <https://choreographyasexpandedpractice.wordpress.com/about/> [May 17, 2019].
- Cowen, Deborah (2013): *The Deadly Life of Logistics: Mapping Violence in Global Trade*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- Cvejić, Bojana/Vujanović, Ana (2015): *Public Sphere by Performance*, Berlin: B_Books.
- Geheimagentur (2019): Free Port Baakenhöft, [online] <http://www.geheimagentur.net/free-port-baakenhoeft/> [April 20, 2019].
- Harney, Stefano/Moten, Fred (2013): *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Studies*, Wivenhoe/New York/Port Watson: Minor Compositions.
- Ingvartsen, M. (2016): *EXPANDED CHOREOGRAPHY: Shifting the Agency of Movement in The Artificial Nature Project and 69 Positions*, Lund: Lund University Publications (e-publication), [online] <https://lup.lub.lu.se/search/publication/4ee35659-764e-48fe-92a6-f1167735ce37> [March 16, 2019].
- Lecavalier, Jesse (2012): The Restlessness of Objects, in: *Cabinet – A Quarterly of Art and Culture*, vol. 47, pp. 90-97.
- Lepecki, André (2005): *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*, New York and London: Routledge.
- Lepecki, André (2007): Choreography as Apparatus of Capture, in: *TDR: The Drama Review*, vol. 51. no. 2, pp. 119-123.
- Lepecki, André (2019): *Singularities: Dance in the Age of Performance*, New York and London: Routledge.
- MACBA (2019): Mårten Spångberg, Expanded Choreography: Introduction, [online] <https://www.macba.cat/en/lecture-expanded-choreography-mrten-spngber> [March 17, 2019].
- Maersk (2012): Maersk. We move mountains (commercial video), [online] <https://www.youtube.com/watch?v=8u2ubaYzYt8> [March 20, 2019].
- Moten, Fred (2016): *A Poetics of the Undercommons*, Butte, MT: Sputnik & Fizzle.
- Moten, Fred (2018): *Stolen Life*, Durham, NC: Duke University Press.
- Philip, M. NourbeSe (2008): *Zong!*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Rediker, Marcus (2007): *The Slave Ship: A Human History*, New York: Viking Penguin.
- Sharpe, Christina (2016): *In The Wake: On Blackness and Being*, Durham, NC: Duke University Press.
- Tsing, Anna (2009): Supply Chains and the Human Condition, in: *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society*, vol. 21 no. 2, pp. 148-176.

Runentanz als Skandalon der *écriture corporelle*

Alexander H. Schwan



Abb. 1: Idee einer mimischen Runenschrift (Legis 1829: Tafel II c).

Tanz und Schrift sind auf vielfache Weise miteinander verbunden und finden in Stéphane Mallarmés Begriff der *écriture corporelle* ihre prägendste Denkfigur. Tanzen wird hier als körperliches Schreiben und bewegte Schrift konzipiert, eine Idee, die die Theorie und Praxis von Tanz bis in die Gegenwart hinein beeinflusst (Schwan 2019a). Innerhalb dieses weiten Beziehungsfeldes lauert jedoch ein dunkles historisches Phänomen, das bis heute keine tanzwissenschaftliche Kritik erfahren hat, für die Ideengeschichte von Tanz als *écriture corporelle* aber entscheidend ist, werden doch hier mögliche Aporien in der Analogisierung von Tänzen und Schreiben deutlich. Vor allem die vorschnelle und unreflektierte Ritualisierung von Tanz als Schrift und die damit verbundene quasi-religiöse Aufladung der *écriture corporelle* zeigen sich hier in ihrer komplexen Problematik (Schwan 2019b).

Das Phänomen, zu dem im Folgenden erstmalig ein tanzwissenschaftlicher Zugang gesucht wird, ist das der Runengymnastik, die Idee und Praxis, germa-

nische Runen körperlich nachzustellen oder sie im Runentanz mit Körperbewegung in den Raum zu schreiben (Wedemeyer-Kolwe 2001; 2004: 174-188; 2012; sowie Gründer 2009; 2012). Mit dem Ziel, über die Einnahme runenartiger Posen eine in veritabler Weise lesbare *écriture corporelle* zu produzieren, wird die Idee der Runengymnastik, der Runenexerzitien bzw. des Runen-Yoga von völkischen Autoren der 1930er Jahre entwickelt (Kummer 1932; Marby 1932; 1935), mit einzelnen Publikationen zur Runenverkörperung bereits aus den 1920er Jahren (Marby 1924:15). Diese stehen im Kontext der sogenannten *Ariosophie*, die Spekulationen über eine angebliche arische Menschenrasse mit okkulten Weisheitslehren verbindet (Gründer 2010; Goodrick-Clarke 2009). Das körperliche Nachstellen von Runen soll dabei die These beglaubigen, dass am Anfang der Runenentwicklung Bewegungen und Haltungen des Körpers gestanden hätten. Durch gymnastische und tänzerische Praxis soll diese gesetzte frühere Einheit von Körper und Schrift zurückgebracht und das angebliche Heil- und Heilungspotential der Runen genutzt werden.

Theoretischer Bezugspunkt ist u.a. die frühe Runenforschung des deutschsprachigen Prager Autors August Anton Glückselig (1806-1867), der unter dem Pseudonym Gustav Thormod Legis 1829 graphische Gegenüberstellungen zur Analogie von Runengestalt und menschlichen Körperstellungen publiziert (Legis 1829). Legis verwahrt sich zwar ausdrücklich gegen die Herleitung der Runengestalt aus der jeweiligen »Form des Mundes, wie sie sich aus der Aussprache der Buchstaben ergibt« (1829: 200, Orthographie wie im Original) und referiert so auf ältere Parallelisierungen von Buchstaben und Sprechorganen, etwa in der christlichen Kabbalah (Schmidt-Biggemann 2013: 19-30). Doch seine Steindrucktafel (Abb. 1) zur »Idee einer mimischen Runenschrift« (1829: 200) ergänzt er mit folgendem, mehr verschleiern denn erklärenden Hinweis, dem Nucleus der hundert Jahre später propagierten Runengymnastik:

Alles, was ich, ohne es eben gesucht zu haben, in den Zügen der Runenschrift von entsprechendem bildlichen Charakter wahrnehmen musste, besteht in der durchgängigen Ähnlichkeit der Runen mit den *Umrissen der Menschengestalt*. Wiewohl ich nun dem Ganzen keine weitere Bedeutung zu unterlegen gesonnen bin, so hat es mir doch, gewisser Rücksichten wegen, der Bekanntmachung nicht ganz unwerth geschienen. (Legis 1829: 201, Orthographie und Hervorhebung aus dem Original übernommen)

Während Gustav Thormod Legis das Runenalphabet noch als ein »erborgtes« Alphabet, abhängig von einem »phönizischen Uralphabete« versteht (1829: 201), behauptet Guido Karl Anton von List (1848-1919), der einflussreichste Ideologe der Ariosophie, die germanischen Runen stünden am Anfang aller Schriftentwicklung (List 1907; 1910). Unter der Parole *ex septentrione lux* (aus dem Norden

[kommt] das Licht, im Gegensatz zum üblichen *ex oriente lux*, aus dem Osten [kommt] das Licht) (Wiwjorra 2002) verfißt die Ariosophie die These, die Wiege der menschlichen Kultur habe in Nordeuropa gelegen. Die germanische Runenschrift sei daher die älteste Schrift, die alle anderen indogermanischen Schriftsysteme beeinflusst habe und die nun in einer Form okkultur Runen-Religiosität nachgestellt und nachgetanzt werden könne. So heißt es bei Friedrich Bernhard Marby (1882-1966), der zusammen mit Siegfried Adolf Kummer, eigentlich Adolf Marx Karl Kummer (1899-1977), als einer der Hauptideologen der Runengymnastik anzusehen ist:

Die Runen sind mehr als eine Schrift. Ich erkannte [...], dass sie Menschen in verschiedenen Stellungen und Bewegungen darstellen! Da bekannt war, dass unsere Vorfahren die Runen »*raunten*«, begann ich diese Stellungen und Bewegungen nachzuahmen und sprach dabei, leiser oder lauter, den Namen der entsprechenden Rune. So brachte ich meinen Körper, wo ich wollte, in eine feine Vibration, wurde gesunder, aktiver und geistig reger [...]. Diese Runen-Übungen waren, diese Runen-Gymnastik ist, wie es sich für mich später mehr und mehr herausstellte, überhaupt die *Grundlage aller arischen und germanischen Kultur!* (Marby 1989: 17-19, Hervorhebungen aus dem Original übernommen)

Die von Marby und Kummer konzipierte Runengymnastik ist auf einer zutiefst rassistischen, völkisch-germanischen Weltanschauung gegründet, verbunden mit okkulten Annahmen und pseudowissenschaftlichen Ideen. So werden die Runen als metaphysische Entitäten konzipiert, denen je nach Zeichen spezifische Heilkräfte bis hin zu epigenetischer Modifikation zugeschrieben werden. Durch das Nachstellen der Runen in der Gymnastik und das langsame Aussprechen, bzw. »Raunen« (Marby 1989: 17) der Runennamen übertrage sich ihre Heilkraft auf die Personen, die die Buchstaben verkörpern. Lediglich mit einem Lendenschurz bekleidet, vorzugsweise aber nackt und im Freien ausgeführt, sollen mit der Gymnastik diverse, auch schwere körperliche Krankheiten geheilt werden.

Der völkische Kontext ist dabei immer manifest, entweder als Ausschluss aller nicht-arischen Menschen von der Praxis des Runenstellens oder aber der Annahme, dass die Runen ihre Heilkraft nur bei Ariern entfalteteten, auf alle anderen Menschen aber negative, ja zerstörerische Auswirkungen hätten. In besonders perfider Weise verfißt Marby gar die Idee einer »Aufassung« (Marby 1935a; 1935b) durch das Nachstellen von Runen. Dies ist an Marbys Vorstellung gekoppelt, dass überall im germanischen Siedlungsraum alte und vergessene Tanzplätze, sogenannte »Rosengärten« (Marby: 1935b) existierten, an denen früher regelmäßig Runen gestellt worden seien. Indem Marby die Wörter *Rasse*, *Rosen* und *Runen* in einen konstruierten etymologischen Zusammenhang setzt, propagiert

er ein Wiederaufleben dieses alten Runenstellens als Grundlage für ein Wiedererstarken der angeblichen germanischen Rasse.

In einer ähnlich konstruierten Pseudo-Geschichtsschreibung zum germanischen Tanz spitzt Siegfried Adolf Kummer dieses Runenstellen schließlich zu Runentänzen zu. Mit fingierten Tacitus-Bezügen und einer Rückverlagerung zeitgenössisch-ästhetischer Polemik in das Konstrukt eines arischen Tanzes heißt es bei ihm:

Der arische Tanz kennt keine affenartigen Bewegungen wie das Wackeln mit dem Leib, das Schlenkern der Schenkel und Hüften, Arme und Beine, wie bei den Modetänzen und Negertänzen. Der arische Tanz ist frei von tierischen, sinnlichen Instinkten. Im arisch-religiösen Tanz kennt man nur den Ich-, den Hackenschritt, den seitlichen, den Stech- und Drehschritt, den Schrittwechsel und andere Runentanz- und Schritttübungen. Im arischen Tanz herrscht Ruhe, Harmonie und Rhythmus. Tacitus überlieferte uns, dass körperliche Übungen (Runenübungen), Tanzrunden, Runentänze mit zu den höchsten Mysterien der Ario-Germanen gehörten. Diese Tänze wurden [...], je nach der Einweihungsstufe der Einzelnen, vollkommen nackt getanzt. [...] Ferner pflegten sie Schattentänze zu tanzen und verstanden es, die entstandenen Schattenrunen zu lesen, wobei sie Aufschluss über die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft erhielten. (Kummer 1932: 97f.)

Ausgehend von der Grundannahme, dass die Gestalt von Runen über Körperstellungen nachgeahmt werden kann, konzipiert Kummer verschiedene Runentänze, mit genauen Vorgaben, wie einzelne Runen zu tanzen seien. Das Ziel ist hierbei keine künstlerisch überzeugende Bewegungsabfolge, sondern ähnlich wie beim Runenstellen eine meditatив-therapeutische Wirkung, hervorgerufen durch die als metaphysische Entitäten konzipierten Runen selbst. Im tänzerischen Vollzug, etwa im Kreisen um sich selbst mit ausgebreiteten Armen zur Visualisierung einer Kreuzrunen, übertrage die Rune auf den Tanzenden angeblich eine spezifische positive Wirkung. Solche getanzten Runen können auch gelesen werden, wobei analog zur esoterischen Aufladung des gesamten Konzepts die Körperfigurationen nicht erst im Blick der Betrachtenden als *écriture corporelle* wahrgenommen werden, sondern die Runen sich selbst der Wahrnehmung anbieten. So kann Kummer eine grundsätzliche Lesbarkeit der Tanzschrift »von links nach rechts« (1932: 104) denken, der er ohne jede Problematisierung oder Erklärung eine nicht-entziffernde Rezeption zur Seite stellt, bei der »man die Runen von rechts nach links erfühlt« (1932: 104).

Bei diesen in freier Natur ausgeführten Runentänzen unterscheidet Kummer kaum zwischen Produktions- und Rezeptionsebene. Auch die grundsätzliche Ausrichtung der Tanzenden mit dem Gesicht nach Norden dient nicht primär dazu, dass hinter ihnen aufscheinende Sonnen- oder Mondlicht zur Silhouettierung

ihrer Körper einzusetzen und so die Gestaltwahrnehmung der gestellten Runen zu erhöhen. Die Nordausrichtung der Körper ist vielmehr esoterisch-ideologisch motiviert und kann, als »höchste Mysterienart der Runenstellungen« (1932: 104), auch so abgewandelt werden, dass ein Tanzender sich selbst als »nordisches Sendezentrum erfühlt und dementsprechend die Runen stellt, Kraftwellen empfängt und sendet« (1932: 104). Ein instrumenteller Gebrauch des natürlichen Lichtes ist dennoch möglich, insbesondere in den Schattentänzen, bei denen die Tanzenden mit ihren Körpern und dem in ihrem Rücken scheinenden Sonnen- oder Mondlicht »Schattenrunen« (1932: 104) auf den Boden werfen, die dann von ihnen selbst – auch dies ein Verwischen der Produktions- und Rezeptionsebene – versuchsweise »zu deuten und zu lesen« (1932: 104) seien (Abb. 2).

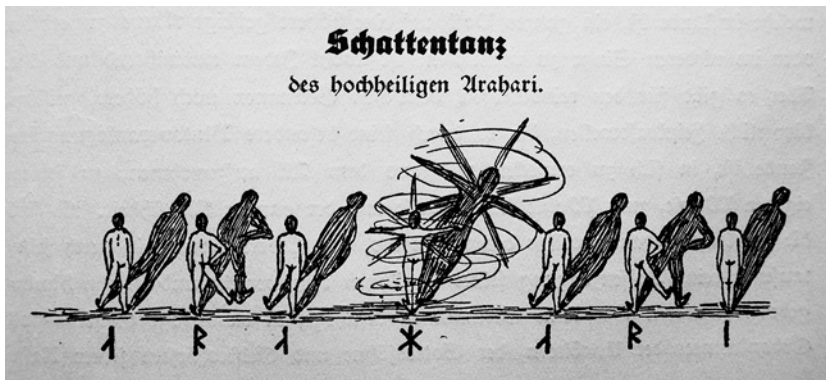


Abb. 2: Schattentanz (Kummer 1932: 103).

Auch wenn Kummers und Marbys Ideen zu Runengymnastik und Runentanz in den 1930er Jahren nur in begrenztem Maße Realisierung erfahren haben, fordert dieses Randphänomen den Diskurs der *écriture corporelle* in mehrfacher Weise heraus. Zunächst ist die völlige tanzwissenschaftliche Ausblendung dieses Phänomens zu konzederen und als Problem zu markieren. Die vorhandenen wissenschaftlichen Arbeiten zur Runengymnastik stammen aus der Kultur- und Sozialwissenschaft; eine kritische, explizit tanzwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Ideologie der Runengymnastik, insbesondere vor dem Hintergrund des Körper- und Tanzverständnisses im Nationalsozialismus, hat bisher nicht stattgefunden. Dies ist umso gravierender, als das Phänomen Runengymnastik bzw. Runenexerziten auch nach dem Ende des Nationalsozialismus weiter propagiert wurde und bis heute im rechts-esoterischen Raum praktiziert wird. Die maßgeblichen Veröffentlichungen zur Runengymnastik aus den 1930er-Jahren wurden unverändert wiederaufgelegt und durch Darstellungen aus der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ergänzt (Spiesberger 1982). Zusammen mit einem Seminarangebot u.a. auf dem Monte Verità bei Ascona, verhalf dies der Idee der Ru-

nengymnastik zur neuen Verbreitung. In der jüngeren Gegenwart werden zur Runengymnastik gehäuft YouTube-Dokumentationen und -Tutorials publiziert, mitunter auch ältere Texte von Marby als Hörbuch ins Netz gestellt.

Neben dem Aufzeigen der Forschungslücke zum Thema Runentanz steht vor allem die Frage im Raum, wie jene Parallelisierungen von Tanz und Rune zu bewerten sind, die nicht im unmittelbaren völkisch-ariosophischen Kontext stehen, aber einige ihrer ideologischen Präsuppositionen teilen. Als solche sind etwa die ahistorische Runenvordatierung anzusehen, die Behauptung einer Analogie von Runen- und Menschengestalt, wie sie bereits Legis 1829 propagiert, vor allem die Sicht auf die Rune als einer metaphysischen Entität mit heilsbringender Wirkmacht. Alle diese Aspekte finden sich deutlich formuliert in Texten Rudolf von Labans, chronologisch vor und ideologisch unabhängig von den Werken von Kummer und Marby entstanden, aber mit diesen verbunden in der Referenz auf ältere Runendeutung.

So heißt es in *Die Welt des Tänzers*, Labans theoretischem Hauptwerk der 1920er Jahre: »Der fliehende, flehende, fliegende Mensch ist dargestellt in der Rune \mathfrak{P} , \mathfrak{f} e oder \mathfrak{f} i im griechischen \mathfrak{p} in unserem heutigen \mathfrak{f} « (Laban 1920: 73). Drei Jahre später überhöht Laban die Annahmen der völkischen Runenforschung über die vermeintliche Ursprünglichkeit und behauptete Höherwertigkeit der Runen und konzipiert ein essenzialistisches Verständnis von »Schrift rune« (Laban 1923: 238), der er wie später auch die Theoretiker der Runengymnastik eine eigene Handlungsmacht zuweist. Auf erschreckende Weise stellt dabei Laban die Analogie von Tanz und Schrift in einen explizit rassistischen Kontext:

Es ist anzunehmen, dass bei allem Verfall und gärenden Chaos, das uns umgibt, irgendwelche positiven Ströme durch unsere Rassewelt fluten und daß diese, die einst die Schrift rune formten, heute die Rune in dem lebendigen Leib entstehen lassen, um uns die Möglichkeit zu geben, das ewige Gesetz zu verdichten und zu verkünden. [...] Die Rune kehrt wieder! Und diesmal den bewegten Menschenleib durchströmend. Denn was ist ein Tanz anderes, als eine ungeheuer verschlungene Rune, von einem, mehreren oder vielen Tänzern nachgeschwungen? Wenn wir den Tanz verstehen wollen, so müssen wir das Gesetz der Rune verstehen lernen. (Laban 1923: 238)

In demselben, mit modernitätskritischen Positionen angereicherten Text vergleicht Laban die »Tanz rune« mit »der kosmischen Schrift, [...] die die Gestirne in die Unendlichkeit zeichnen« (1923: 238). Damit nimmt Laban die Idee vorweg, dass die Konstellationen der Sterne als Schriftzeichen gelesen werden können, wie sie zehn Jahre später von Walter Benjamins in dessen Text *Über das mimetische Vermögen* (1933) formuliert werden. Im Rekurs auf das Ende von Hugo von Hofmannsthals lyrischem Drama *Der Tor und der Tod* (1893) trifft Benjamin die prominente

Setzung, dass das Lesen aus Tänzten allen anderen kulturell herausgebildeten Lektüretechniken vorausgeht: »Was nie geschrieben wurde, lesen. Dies Lesen ist das älteste: das Lesen vor aller Sprache, aus den Eingeweiden, den Sternen oder Tänzten. Später kamen Vermittlungsglieder eines neuen Lesens, Runen und Hieroglyphen in Gebrauch« (Benjamin 1977: 2013). Zu beachten ist hier die eigentümliche Reihung von »Runen und Hieroglyphen«, die sowohl der alphabetischen als insbesondere der historischen Abfolge widerspricht und die Vermutung nahelegt, Benjamin habe, wenn nicht die Ursprünglichkeit indogermanischer Schrift aus den Runen, so doch zumindest deren ahistorische Verortung an den Anfängen von Schriftgenese geteilt.

Angesichts der Tatsache, dass neben der ahistorischen Vordatierung der Runen vor allem die Parallelisierung von Runen- und Körpergestalt sowie die Bedeutungsaufladung der Runen als Heilmittel auch jenseits von Runengymnastik und Runentanz im engeren Sinne beobachtet werden kann, stellt sich die grundsätzliche Frage, wie sich der Runentanz zur Ideengeschichte des Tanz-Schrift-Vergleiches verhält. Ist die Idee des Runentanzes als das Skandalon der *écriture corporelle* zu verstehen, als jener Aspekt, der innerhalb der Tanz-Schrift-Analogie Ambivalenzen sichtbar macht, die diese Analogie immer schon bestimmen? Zeigen sich hier in völkisch-rassistischer Verzerrung Grundzüge einer pseudoreligiös aufgeladenen Verschränkung von Tanz und Schrift, die ohne diese Verzerrung auch für andere Verknüpfungen von Tanz und Schrift, etwa im postmodernen und zeitgenössischen Tanz, geltend gemacht werden können? Wird gerade hier auch die Problematik einer Tanz-Schrift-Analogie sichtbar, der beständige Rekurs auf Dualismen von Schrift- und Nicht-Schrift, Weiß und Schwarz oder die Aufladung von Körperlichkeit, das Schrift-Werden von Körpern?

Die Neigung zur kontrafaktischen Deutung realer Körperlichkeiten, das Einbeziehen von Imagination und das Operieren mit Spekulation und Potenzialität durchziehen die gesamte Geschichte der *écriture corporelle*. Dies ist für sich genommen nicht sofort problematisch, vor allem dann nicht, wenn, wie etwa bei William Forsythe, Tanz und Schrift so verschränkt werden, dass die Behauptung einer Analogie beider Größen als solche selbstreflexiv verhandelt wird. Fehlt aber diese Selbstreflexivität und wird ohne jede kritische Distanz die Rückkehr zu einer gesetzten Ur-Einheit von Tanz und Schrift in Aussicht gestellt, so geschieht dies immer auch in Parallele zu ideologischen Präsuppositionen des Runentanzes.

Umso wichtiger erscheint es, nicht nur darauf zu verzichten, die Tanz-Schrift-Analogie mit soteriologischen Ideen von Heil und Heilung im Sinne Rudolf Labans aufzuladen, der der »Tanzrunen [...] Erlösung durch ihr Gewaltenspiel« (Laban 1923: 238) zuweist. Gerade angesichts des Skandalons des völkischen Runentanzes wäre herauszustellen, dass die Idee der *écriture corporelle* gerade keine glatte Ästhetik von Ursprung, Identität und Lesbarkeit bedient. Tanz als Schreiben und Schrift zu denken, heißt so, Tänzen als radikal unlesbare *écriture*

re corporelle zu verstehen, als Kratzeln und Krakeln, als Verwischen fixer Formen, Einheiten und Identitäten.

Der Blick auf die Konzeption von Runen als Entitäten, deren angebliche Wirkmacht den runenstellenden Körper beeinflusst, führt auch die Frage nach dem Tanz der Dinge an ihren Rand, berühren sich doch im rassistisch gedachten Runentanz anti-humanistische Ansätze auf unangenehmste Weise mit falsch verstandenen post-humanistischen Ideen. Die Ideologie von Runentanz und Runengymnastik, aber auch die runenphilosophischen Versatzstücke bei Rudolf von Laban, konzipieren ja gerade die Rune als ein Etwas, das unabhängig vom menschlichen Körper existiert und weit mehr ist als ein von Menschen gemachtes, gemeißeltes oder geschriebenes Zeichen. So tanzen im Runentanz strenggenommen keine Körper, sondern die Runen selbst als eigengesetzliche, dem Anthropozentrismus inkommensurable Dinge. Runentanz wird daher auch zum Skandalon des posthumanistischen Dingdiskurses innerhalb der Tanzwissenschaft: Es reicht nicht aus, eine tänzerische Eigengesetzlichkeit von Dingen zu konzipieren, denn genau dies hat die Runentanzideologie bereits getan. Irritiert von der Abgründigkeit dieser Ideologie ist vielmehr die Unmöglichkeit eines rein non-humanen Bewegungsverständnisses als Chance zu begreifen, gleichsam post-post-humanistisch nach der ethischen Dimension im Tanz der Dinge zu fragen.

Literatur

- Benjamin, Walter (1977): Über das mimetische Vermögen, in: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* II/1, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem, hg. von Rolf Tiedemann und Herrmann Schwepenhäuser, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 210-213.
- Goodrick-Clarke, Nicholas (2009): *Im Schatten der schwarzen Sonne. Arische Kulte, esoterischer Nationalsozialismus und die Politik der Abgrenzung*, aus dem Engl. übers. von Ulrich Bossier, Katharina Maier und Michael Siefener, Wiesbaden: Marix.
- Gründer, René (2009): Runengeheimnisse. Zur Rezeption esoterischen Runen-Wissens im germanischen Neuheidentum Deutschlands, in: *Aries. Journal for the Study of Western Esotericism*, Jg. 9 Nr. 2, S. 137-174.
- Gründer, René (2010): *Blótgemeinschaften. Eine Religionsethnographie des ›germanischen Neuheidentums‹*, Grenzüberschreitungen 9, Würzburg: Ergon.
- Gründer, René (2012): Runengymnastik. Die soziale Konstruktion eines esoterischen Körper-Kultes, in: Robert Gugutzer/Moritz Böttcher (Hg.): *Körper, Sport und Religion. Zur Soziologie religiöser Verkörperungen*, Wiesbaden: Springer VS, S. 341-356.

- Kummer, Siegfried Adolf (1932): *Heilige Runenmacht. Wiedergeburt des Armanentums durch Runenübungen und Tänze*, Hamburg: Uranus-Verlag Max Duphorn.
- Laban, Rudolf von (1920): *Die Welt des Tänzers. Fünf Gedankenreigen*, Stuttgart: Walter Seifert.
- Laban, Rudolf von (1923): Über Choreographie und Tanztheater, in: Rolf Cunz (Hg.), *Deutsches Musikjahrbuch 1*, Essen: Schlingloff, S. 238-239.
- Legis, Gustav Thormod (1829): *Die Runen und ihre Denkmäler. Nebst Beiträgen zur Kunde des Skaldenthumes*, Fundgruben des alten Nordens 1, Leipzig: Barth.
- List, Guido Karl Anton von (1908): *Das Geheimnis der Runen*, Guido von List-Bücherei 1, Wien: Guido von List-Gesellschaft/Leipzig: Steinacker.
- List, Guido Karl Anton von (1910): *Die Bilderschrift der Ario-Germanen. Ario-Germanische Hieroglyphik*, Guido von List-Bücherei 5, Wien: Guido von List-Gesellschaft/Leipzig: Steinacker.
- Marby, Friedrich Bernhard (1924): *Die Kreuzesform in Fleisch und Blut. Arisch-christliches Bühnenspiel*, Stuttgart: Selbstverlag.
- Marby, Friedrich Bernhard (1932): *Runenschrift, Runenwort, Runengymnastik. Einführung, Überblick und die ersten Runenübungen*, Marby-Runen-Bücherei 1/2, 2. verb. und erw. Aufl., Stuttgart: Marby-Verlag [unveränd. Nachdruck, Stuttgart: Spieth, 1987].
- Marby, Friedrich Bernhard (1935): *Rassische Gymnastik als Aufrassungsweg, Buch 2: Die Rosengärten und das ewige Land der Rasse*, Marby-Runen-Bücherei 7/8, 2. verb. und erw. Aufl., Stuttgart: Marby-Verlag [unveränd. Nachdruck, Stuttgart: Spieth, 1997].
- Marby, Friedrich Bernhard (1989): *Der germanische Einweihungsweg in Sinnbildern und Symbolen mittels der germanischen Runen-Gymnastik. Das Erbauen von Schutzmauern und Hegeformen*, Stuttgart: Spieth.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm (2013): *Geschichte der christlichen Kabbala, Bd. 3: 1660-1850*, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog.
- Schwan, Alexander (2019a): *Schrift im Raum. Korrelationen von Tanzen und Schreiben bei Trisha Brown, Jan Fabre und William Forsythe*, TanzScripte 47. Bielefeld: transcript.
- Schwan, Alexander (2019b): Singularitäten und Devianzen. Systematisch-ästhetische Überlegungen zur Nicht-Ritualität von Tanz, in: Hanna Walsdorf/Kathrin Stocker (Hg.), *Ritual Tanz Bühne*, Prospektiven 3, Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, S. 67-85.
- Spiesberger, Karl (1982): *Runenexerzitien. Die Erhaltung der Gesundheit, die Erlangung von Erfolg und magischer Kräfte durch die Macht der Runen*, 6., erw. Aufl., Berlin: Schikowski.
- Wedemeyer-Kolwe, Bernd (2001): Runengymnastik. Zur Religiosität völkischer Körperkultur, in: Stefanie von Schnurbein/Justus H. Ulbricht (Hg.), *Völkische*

Religion und Krisen der Moderne. Entwürfe ›arteigener‹ Glaubenssysteme seit der Jahrhundertwende, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 367-385.

Wedemeyer-Kolwe, Bernd (2004): ›Der neue Mensch‹. Körperkultur im Kaiserreich und in der Weimarer Republik, Würzburg: Königshausen & Neumann.

Wedemeyer-Kolwe, Bernd (2012): Völkisch-religiöse Runengymnastiker im Nationalsozialismus, in: Uwe Puschner/Clemens Vollnhals (Hg.), *Die völkisch-religiöse Bewegung im Nationalsozialismus. Eine Beziehungs- und Konfliktgeschichte*, Göttingen u. a.: Vandenhoeck & Ruprecht, S. 468-471.

Wiwjorra, Ingo (2002): ›Ex oriente lux‹ – ›Ex septentrione lux‹. Über den Widerstreit zweier Identitätsmythen, in: Achim Leube/Morton Hegewisch (Hg.): *Prähistorie und Nationalsozialismus. Die mittel- und osteuropäische Ur- und Frühgeschichtsforschung in den Jahren 1933-1945*, Studien zur Wissenschafts- und Universitätsgeschichte 2, Heidelberg: Synchron, S. 73-106.

Hirschkraut – Je länger je lieber – bittersüß

Objects that Choreograph Us

Notes on Movement Research at an old Soviet Summerhouse

Anna Semenova-Ganz

The Dacha Project

Last year, I inherited the old summerhouse of my grandparents near Moscow and turned it into an artistic research about objects – my Dacha Project. The summerhouse (in Russian дача or *dacha* – the word comes from a verb – *dat'* – to give and the noun *dar* – gift, 600 square meters of land were “given” to my grandfather by the state at the end of the 1960s) was full of things which were collected by my family during the last 50 years. Opening the house became an opportunity to observe thousands of objects preserved since Soviet times and to get in touch with the cultural memory. Most of those things were bought (accumulated) during the time of the socialistic regime which had a centralized planned economy and distribution system. This created a different value of the things in comparison with the capitalistic regime. The availability of products and things was unpredictable. Sometimes things were available in vast amounts in one place, but in the next town they were completely unavailable. This caused a purchasing or hoarding strategy of buying things as long as they are available, even when they were not needed at the time, or of buying multiple items when only one was actually needed. On occasion, these items could be used as presents, too.

There was no “call of things” like attuned hoarders “hear” it in the nonmaterialist sense, as Jane Bennett suggests in her fascinating lecture (Bennett 2012) exploring a compulsive-obsessional passion. The purchasing was more like “hunting,” and the commodities were like “trophy.” Owning was an achievement and it was better to store surplus goods than waiting a long time for them to be available again.

Apartment space was rather limited (the typical apartment size for a family of four people was around 46 sqm) and summer houses (without heating or running water during winter) were common and had more space than the average apartment. Hence it was natural to store things of all kinds in the summer house.

Mostly the better objects would remain in the apartments while older, worn out or slightly damaged objects were stored in the summer houses. Also, non-practical things like souvenirs which were usually hand-made, as no mass-production of souvenirs existed, were often brought to the summer house.

Socialism has gone, but the things which it created are still there. As an artist, researcher of post-Soviet body and new owner of the dacha, I met the problem of identifying the value of the objects. Some of them were multiple: the desire to get more than a few objects as long as they were available was a survival strategy in the socialistic realm. There are no shortages of goods anymore and much bigger choices on the market. However, many of the things stored in the summer house are not produced anymore which does not automatically make them valuable. It brings us to the difficult task of how to estimate the value of objects and in the end to decide which of them to keep and which to throw away, if it is not possible to somehow sell them.

Moving in the Dacha (Site)

The Dacha Project started with the open call inviting a group of artists to inhabit the house for a week-long experiment and to find out which objects would be used during that time. Artists, performers and researchers who replied to the open-call were: Anna Simakina, Eugenia Fomina, Marina Ragozina, Elena Drozdova and Polina Bulba. The house is not comfortable for more than six people. There was no intention to invite female artists only, but in the end the group turned out to be completely female.

The house participants entered was full with overwhelming information, making it difficult to focus in the beginning. Diana Taylor offers a dichotomy between the “*archive* of supposedly enduring materials (i.e. texts, documents, buildings, bones) and the so-called ephemeral *repertoire* of embodied practice/knowledge (i.e. spoken language, dance, sports, ritual)” (Taylor 2007: 19). Our research concerned both, archive and repertoire: while exploring and archiving the objects participants embodied them and the movements they effected. The research questioned which kind of movements we would make while living in the house and using the objects within. How do the things that surround us choreograph our movements?

The space of the house was too crowded to create a laboratory condition; thus a temporary white garden tent was constructed next to the house. The tent and the lawn around it became “the lab” where the movements could be transported to and reviewed, the space for reflection, and the space for rehearsals where chosen gestures were organized into the movement phrases and sequences.

For facilitating the movement research different tools were used. *Guided improvisation* was often used as warm up, to raise body awareness and body control

as well as attunement to the space. The main part of the research was the *body-object relational choreography*, partly functional, partly abstract, but always analyzing the object as the source of the movement. This approach was fruitful for thorough research of the influence of the objects and their role as non-anthropocentric actors; in Latour's terminology, we recognize them as "not anthropomorphic" but they "give form to humans" (Latour 2004: 87). To raise common material on both linguistic and movement level, the following tools were applied:

Automatic group storytelling, when together with the movement each member of the group adds one word and the sentences are being constructed circle after circle, sometimes senseless, dadaistic, sometimes suddenly with the deeper meaning in emerging phrases.

Body-telling technique (moving stories) was used to combine for personal movement history with dance composition.

Body mapping technique (translation of the movement from one space to another) to explore body-space relation and initiate site-specific research.

The summer houses had standard size (6 m x 6 m), and were limited to two floors, and although not standard in layout of the floors, they were all at least pretty similar to each other. Just like in standardized Soviet apartments, the regular summer houses generated similar movement strategies in their inhabitants. The participants had not been in this particular summer house nor met each other before. Still, after only one day, they started to have similar movement patterns inside and around the house. Created in the communist regime the space triggered the communal behavior strategy in the bodies of the participants and arranged them in the certain – often unplanned – way.

In order to control the choices and decisions participants developed basic rituals (times for meals, routine for cooking and cleaning) to structure themselves in the space and time. Still they depended from uncontrollable "forces of dacha" such as fixed times of water supply or suddenly broken electricity (old electric panel got rusty and had to be replaced). Dacha was the space with its own habits, the body of objects – another participant, who interacted with us, gave us ideas and made a big part of work, although it demanded attention and presence, dacha was obviously ready to collaborate.

It was clear that the house determined the movements of the participants. Among these patterns were the following:

Movement in circles or loops. The participants always found themselves stuck at the same corners gazing at the same things.

Repetitive movements. Interacting with objects and space triggered repetitive moments (always turn on this place, always bend here, always stop there); this pattern was very damaging for the concentration and in the end tended to provoke interruptions.

Spontaneous actions. Multiple unfamiliar objects arranged by other people at different times demanded a certain attitude and distracted from the intentions which the participants had. On the way to bring water for the kitchen one sees that the tap is leaking and fetches the tools to fix the tap, but the tools are not really arranged and one starts to sort them; half an hour later the partner, who was waiting at the kitchen finds the first one sorting the tools: “So, where is the water?” This case describes how the body was manipulated and organized by the things almost in the esoteric sense: following not one’s own will, but the impulses of objects.

Efforts to maintain non-valuable objects. We were unable to identify the value of the objects one could spend time on repairing them, or washing and cleaning them, which cost less than the market value of such labor. Nowadays, it would be easier to get a new object instead, but the whole structure of the space motivated participants for preservation actions.

Secret functions of objects. Some strange objects had a secret function which only became clear once we removed them; for example, the small sponge between two glasses at the bookshelf looked strange, but protected the glass from clatter, as we noticed when making a few steps on the wooden floor after removing it.

Collections of objects. Many objects were organized together, for example eight hats put on one another, all scissors in one drawer, all types of clothespins on one rope. Most of the items were multiple.

Transgressive look. Old clothes stored in the summer house might be dusty and not clean, but created a second-hand effect, when participants started to wear and combine different items from different times and styles, which they would never do in their everyday urban lives. Summerhouse is the kind of removed place, neither city, nor forest, neither resort, nor storage, if we follow Foucault, it is “outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality” (Foucault 1984: 3), a heterotopia where rules function differently and create different aesthetic orientations.

According to sociologist Robert Guggenberger, the body as a societal phenomenon can be regarded in two ways: as a product of the society and as a producer of society (2004). This interdependence is reflected in the relation between bodies and ob-

jects which we experienced at the summerhouse as a loop: created (formed) by the human, they influence (formed) the human, who still could influence them.

Constructing the Archive (Non-site)



Fig. 1: Participants Anna Simakina and Eugenia Fomina during research in the dacha. Bronnitsy, Moscow region, 2018. Photo: Anna Semenova-Ganz.

The idea of the whole project was to translate this experience to a gallery far from the house. The summer house was left absolutely empty, the whole content of the building (approx. 25 cbm of objects in two full minivans), was completely de-territorialized into the gallery space, where the performative installation was built.

It was open for visitors all day long and activated once a day by a performance of choreographed movements that had been raised during the research in the summerhouse. The performance was arranged by a 2-hour long sound score and included the archived *choreographic material* (moving in circles, repetitive movements, maintaining unnecessary objects and other); *interaction with visitors* who could freely move inside of the installation and were invited into the chain of *spontaneous actions*; *auction of things* (though everyone liked the kind of things my grandmother owned, no one really wanted to buy any); and *one-to-one storytelling interventions* (performers talked about certain objects and their value).

The installation was constructed like a labyrinth in order to trigger tactile and somatic response. One of the discoveries at the non-site¹ was the smell, which traveled with the things. The dacha stays closed from October till April, so all the objects get frozen (it is not rare that in winter nights the temperature drops to minus 35 C) and then defrosted. Together with the typical construction materials (wood and paint), the house and all things inside achieve a typical summerhouse smell, which is pretty neutral by itself, but very noticeable, when taken out of its environment.

For the purpose of arranging the installation as a labyrinth, first of all the furniture was considered, additionally the curtains, carpets and mattresses were also used to create some obstacles. Visitors could walk around the whole installation and observe what is happening inside or enter the labyrinth. The obstacles often were not high, but still there were some “blind corners” where visitors could get lost. After the furniture was settled down all objects were used to fill it, which mostly was predictable (clothes in the wardrobe, kitchen utensils in the drawer), but sometimes “questioned the reality” (electric heater on the dresser, doll in the fridge).

The installation would re-create not the exact layout of the house, but the feeling and atmosphere of the crowded and dusty old space. The paths in the labyrinth were narrow, and tactile contact with some textures was unavoidable. The visitors of the performative installation discovered themselves in the strange defamiliarized place with familiar objects.

One of the intentions was to trigger the feeling of disgust parallel to the feeling of nostalgia. This failed: the spectators loved the space, they touched all sticky, dusty things, inhaled the smell from the carpets and even fell asleep lying on the bed with ancient feather pillows. After a while it became clear: if the childhood of all these people took place in similar conditions, why should they find it disgusting, unfamiliar or strange – millions of dachas are in the same condition, and memories of childhood often have a pleasant emotional flair, so no wonder the visitors enjoyed this nostalgic environment. All they had to do, was “to set” themselves “on the threshold of a day-dream” in which they could “find response in the past” (Bachelard 1994: 15). As a result, the visitors felt much more comfortable than we had planned, and the performance was perceived as more “friendly” than expected.

1 Intended as a metacritical commentary, my allusion to the dacha as the site and the gallery exhibition as the non-site draws, with a certain irony, on earth artist Robert Smithson's proposal to regard the exhibition of a real site or location as an abstract dimensional metaphor for something it is not – the thing it stands for – and thus a construct or, in this case, a choreographic re-invention of the things of/in the dacha. See *A Provisional Theory of Non-Sites* (available at: <https://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>).

At the end of the project, most objects were brought back to the dacha – now differently arranged than before. The summer house itself will continue to be a space for artistic research as there are currently plans to open it for short-time summer residencies.



Fig. 2: Performer Elena Drozdova interacts with the objects in the sequence of the repetitive movements during the activation of performative installation. Moscow, CCI Fabrika, 2018. Photo: Peter Chumakov.

Among others, the following objects were found, transferred to the non-site, and returned:

At the terrace: window frame white with glass, clothespins, cupboard, glass carafes (3 pcs.), ceramic horse statue with gilding, green glass vase in the shape of a boot, glasses (5 pcs.), crystal glass “Armouda,” crystal glass straps (6 pcs.), metal spiral egg holders (3 pcs.), boiler with cover, English-Russian pocket dictionary, electric radiator “Tropical,” plastic egg holders (per 15 and 10 eggs), black tea, dark glass tea set (23 pcs.), wooden Indian glass holders, polymeric statuette “Goat Fisherman,” polymeric statuette “Skiing Dog,” a statuette of a cat with a bottle of vodka (Gzhel), mugs with berry and flower pattern (3 pcs.), “Faberge Egg” tin box with shells and a button, bag of bags, crucifix with bottles of Holy Water and Holy Land (sand), red candle “Bull,” glass saucers with gold edge (3 pcs.), candlesticks (3 pcs.), ceramic dark blue jug, pieces of sponge to reduce glass shaking in the cupboard, handmade ceramic cups (2 pcs. – one with a candle and one with hair for the hairpiece), pencil for cleaning the surface of irons, anti-mosquitoes spirals (2 packs), paper clips in a box (250 pcs.), plastic dishes (6 pcs.), lamp on

wire, liturgical candles (10 pcs.) and ordinary candles (4 pcs.), raspberry hairband, bathroom brushes (2 pcs.), green hairdryer RPZ (price 23 rubles), plastic curlers (16 pcs.), toothbrush with traces of tooth powder (33 kopeks), razor machine with “Voskhod” blade, surgical gloves (7 packs), hair brushes plastic (2 pcs.), stainless steel thermos “TNITI” (1.7 liters), white fridge “Pole” with cutlery stickers, ceramic mug with the zodiac sign cancer, marble slabs (2 pcs.), form for vareniki (piroggi) molding, hand-made knitted sweaters (5 pcs.), yellow acrylic braid, hand-made knitted hats (4 pcs.), Indian knitted scarf, shoe cabinet, rubber boots (2 pairs), galoshes (13 pairs), other shoes (11 pairs), stools (4 pcs.), wooden table, shoe spoons (2 pcs.), iron “Philips,” can opener set “Warriors” (6 items) on a wooden base, boxing gloves.

At the kitchen: electric heater, ceramic cheese rack, metal hanging bracket with hooks, strainer, scissors, ladle, trowels (2 pcs.), slotted spoon, soup ladles (2 pcs.), pincers, sink, pink bowl, washbasin plastic, soapbox “Synchron,” red tin cans in dots (3 pcs.), gas stove “Electa,” drying rack, mortar with a pestle, copper pot, a hook with three mitts, stands for hot (3 pcs.), tin dish, glasses (8 pcs.), mugs (20 pcs.), metal saucepan, empty can of marinated salmon for used matches, salad bowl, pot of salt, a jar of muscat, pasta cans (2 pcs.), tanks, the salt and pepper are ceramic, salt shaker “Chef,” pepper shaker “Mushroom,” cutting board suspension, hexagonal grater, wooden pistil, wooden breadbasket, bread racks (2 pcs.), box for cookies, cutting board, aluminum trays, aluminum bowl, tanks for bulk goods (6 pcs.), electric plate, aluminum pot for water, metal sieve, electric kettle, enameled pots (7 pcs.), enameled buckets (3 pcs.), glass candlestick holder.

At small bedroom (Grandpa’s room): secretary desk, bed, cupboard, closet, sewing kit in a plastic box, tickets and press card for the Tampere Film Festival, ceramic pincushion “Hedgehog,” tin can “Air of St. Petersburg,” postcards “Swallow’s Nest” and “Mermaid in Miskhor,” photo album, tailor’s scissors, spokes for knitting, box with nail polish (20 pcs.), liquid for removal of a varnish, suspended mirror, “Red October” boxes with Iris threads and sewing accessories, knitting woman’s notebook, tablecloth in flower, cut out parts of the blouse in the rose, shoelace pencil case, candy box with reels, shoe box with knitting needle packs (15 packs, 1991), spokes, strings, hooks, hoops, hair pad without a wire, a purse of muliné threads, bag with the sealed red T-shirt, dog hair with a brush, Tatiana’s passport photo, photo of Vladimir, knitted fingertip, basket with handkerchiefs (7 pcs.), blouse trimmings, plastic box, cloth and sock clippings, heart shaped hooks, ear sticks, folder with clippings from magazines, clippings and knitting magazines, folder with documents, postcards, drawing notebook (1984), school diaries of Anna Semenova for 2nd, 3rd, 4th and 8th grades, books *Animal Life* (6 volumes), book *The Panorama of England*, folders for papers (2 pcs.), folder with embroidery patterns,

souvenir medals for 60 years anniversary (2 pcs.), photo of Anna, copy paper, folder with technical instructions, tonometer, powder and talcum powder, thermos glass flask, sewing machine, red wallet, book *War and Peace* (2 volumes), box of talcum powder, broken earphones, antenna, wires, *Playboy* magazine (2013), neck decoration, icon of an unknown saint, brochure *Practical Magic for You*, curtains in transparent cover, blanket, vase, bed linen in a white bag, underwear, books (48 pcs.), hot-water bottle, curlers, baby wool blanket, tapestry blanket, grey cloth for coats (1973), plastic box with sewing accessories, hoops, cosmetic bag with rings for carpet, artificial fur collar, hats (5 pcs.), wool scarfs, hand-knit bezels, scarves (3 pcs.), black leather circle, set of flaps, book *Guns and Guns*, self-published (samizdat) *ABC health*, ceramic statue of a horse, plastic candy box "Planet" with silk thread reels (63 pcs.), spindle, slippers knitted with a hook, lurex scarf, panama hat "St. Petersburg", mohair scarf, hats (3 pcs.), shawl, flaps of fabric (cotton), tin can, curtains (4 pcs.), tulle, box of tin with threads (60 pcs.), metal container with dressing material, red wool cut, woolen skirts (2 pcs.), men's wool pants, pants (2 pairs), skirts (2 pcs.), briefcase with photos, men's clothes, sports suit, summer pants, female jacket, female shirt, male shirt, raincoat, winter female coat, male wool coat, female demi-season jacket, winter jacket "Camel," female leopard blouse, male pants, female leatherette jacket, female pink jacket, male black jacket, grey jacket with hood, male wool striped suit, wooden fruit stand, metal fruit stand, hairbrushes, code rope, ashtrays (2 pcs.), metal bowl, wooden table clock, aluminum jar, woven duck, coins, wooden spoon, flashlight, charger, picture reproduction in frame, boxes of books, crystal, statuette of a bull (Gzhel), Chizhevsky's ion-lamp, icon of St. Mary of Egypt, ceramic statuette of a mouse, windbreaker, ceramic vase, insect killer, poster of Marshal Zhukov, Indian Calendar, geographical maps.

Practical Magic

Nostalgic, old, kitschy, unfinished, analogue, filigree, broken, personal, high quality, low cost, anonymous, sacral, disgusting, antique, practical, funny and ridiculous objects: they all were over time assembled together, and time turned out to be layered inside the summerhouse, creating a mystifying heterochrony in the space. Myths from and about the past, preserved in the things, surrounded performers and got entangled, mixed up with family histories and bodily experiences.

Creating such vibrant atmospheres is enchanting and a continuation of magical practices, argues Gernot Böhme (2006), when through certain material arrangements the mental power is consciously used to influence other people without their awareness and even against their will. The atmosphere of the summerhouse had no definite author and assembled itself over time. Dealing with all

the things was an overwhelming experience for all six performers, who literally had to withstand the sensory overload. Repetitive movements combined with the struggle to stay focused caused a trance-like state, which appeared to be unintentionally practiced in the group. We ourselves became obsessed by the magic of the place.

The abandoned house was perceived – at the first sight – as dead. When the participants entered the house, all the clocks there were not working. But unexpectedly, perhaps activated by some vibration from the floor or some ghosts in the closet, one clock started to tick: so the house was like that clock – the whole inner mechanism of it, once activated by performers, started to move. And the things moved everybody and everything around.

References

- Bachelard, Gaston (1994): *Poetics of Space*, Boston, MA: Beacon Press.
- Bennett, Jane (2012): *Powers of the Hoard: Artistry and Agency in a World of Vibrant Matter*. [online] <https://vimeo.com/29535247> (12 April 2019).
- Böhme, Gernot (2006): *Architektur und Atmosphäre*, München: Wilhelm Fink Verlag.
- Foucault, Michel (1984): Of Other Spaces (1967), Utopias and Heterotopias, translated from, in: *Architecture/Movement Continuité*, no. 5, pp. 46-49.
- Gugutzer, Robert (2004): *Soziologie des Körpers*, Bielefeld: transcript.
- Latour, Bruno (2004): *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*, trans. Catherine Porter, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Taylor, Diana (2003): *The Archive and the Repertoire: Performing cultural Memory in the Americas*, Durham, NC: Duke University Press.

Concrete Cracks – Tracing Material Movements

The Art of Ken'Ichiro Taniguchi

Holger Hartung

This essay deals with questions of how we perceive materials, and what kind of agency materials might have on their own. Departing from the current discourses on “new materialism” and “post-humanism,” I will approach this thematic field from a slightly different perspective, quite literally from the sidelines, by focusing on the gaps around and within these discourses. The starting point and silent referent of this presentation will be figures of cracks, fissures, ruptures, tears – i.e. these raw, material openings, which in German would be subsumed under the term “Risse.” The question here becomes: Can we call them things? Or even things that dance?

In the following, I would like to consider cracks, fissures, ruptures, tears (in walls, cloth, paper, or in the concrete) as *performative figures* that have a complex relation with materiality and with movement, while at the same time are neither of these: neither material as such, nor movement as such, at least not fully nor all the time. What makes these figures so interesting is the fact that they can be still, silent, unnoticed for a long, seemingly endless time, and all off of a sudden, they move and spread at an incredible speed. Unexpectedly, they break, or tear through the material in which they are embedded, opening up the surface, forcefully bringing attention to the aging processes or even to the general transforming nature of materials. They can begin as a fine hairline, grow and grow, and in the end cause planes to crash, or all kinds of edifices to collapse, like bridges, houses etc. Sometimes they can be stopped, filled, fixed or cut out, or eventually their spreading stops by itself and they become motionless again – remaining like this for who knows how long. In this sense, I propose to consider cracks, ruptures, tears as *latent* material movements.

Latency, as I understand it here, can refer to both the duration of standstill as well as our relative perceptual unawareness of these figures. Latency, according to Stephanie Diekmann and Thomas Kurana, “addresses a specific way of being of entities, that is connected to a form of indirect or delayed perceptibility and can be addressed only in a complex way” (Diekmann/Kurana 2007: 11, transl. by the

author). Thus, latency is a twofold category, it is spatial and temporal, bridging the gap between perceptual and physical worlds.

Ruptures as material phenomena can be considered two-fold as well, or, literally double-sided: they are usually understood as growing structures, consisting of the drifting apart of two sides, but we could also look at ruptures as the in-between spaces that hold the sides together. Viewed as potential or latent material movements they are indicative of tensions that cause a specific material dynamic, while we usually prefer to consider material as inert, stabile, and fixed. However, as Jane Bennett reminds us, materials are vibrant and have an impact on their surroundings, including humans. “Thing-Power,” according to Bennett, is “the curious ability of inanimate things to act, to produce effects, dramatic and subtle” (Bennett 2010: 6). Materials are in constant flux and transformation, while inertness is a construction that helps us to bring stability into our everyday life (at least so we think).

Cracks, ruptures, tears can be a reminder of such a constant material transformation, i.e. that all material constantly moves, as it gathers moisture, it gets cold, warm, it dries, it builds up inner-material tension, it ages, it cracks. Often, however, the material movements take place in such a way, in such a rhythm that we cannot perceive it – they happen either too slow or too fast or too brief for immediate observation. Even though we might not be (constantly) aware of it, materials and their processes of transformation have an impact on their surroundings and on us. Philosopher and physicist Karen Barad calls these processes “intra-action,” underlining the entanglement of various forces, human and non-human. For her, material intra-action, different from interaction, does not presume the prior existence of independent entities, and includes material forces as well as discursive practices – and perhaps we should add artistic practices as well: “In summary, the universe is agential intra-activity in its becoming. The primary ontological units are not ‘things’ but phenomena – dynamic topological reconfigurings/entanglements/relationalities/(re)articulations” (Barad 2003: 818).

Both Bennett’s and Barad’s approaches seem relevant here, as cracks, fissures and ruptures occupy an ambivalent status between being a “thing” and material becoming. If we consider them as a thing in the sense of an issue, a discourse, we should ask, when and how do they come to the fore, when do we notice them and how do we refer to them? With regard to materiality and its intra-active becoming on the other hand the question arises, how can we observe their impact on and exchange with surrounding structures? What kind of effects do they produce, how are these figures situated within discourses, and how do they affect us?

In a 2012 TV commercial for Hornbach, a German chain of hardware stores, their advertising agency constructed a short, slightly uncanny narrative around the double figure of a “crack” or rupture: At the end of a school day, a teacher is

troubled by a strange physical pain, caused by something that is happening in or around his home (as the editing suggests). When he urgently rushes home, he finds a crack in the front façade of his house. As the viewers then suddenly realize, the crack has produced a strange “twin” or “branch” at the back of his neck – a petrified “wound” that widens and narrows as the teacher breathes in and out while he is silently gazing at the crack in the wall.

The “crack” in this short, speechless narrative is more than a simple metaphor, simply (but not only) because of its double occurrence. Communicating across the distance, the two cracks are drawn toward each other in an urban choreography, an intimate *pas de deux*, forming an uncanny connection between animate body and inanimate house entangled in intra-activity. Indeed, we could ask how the house in which we have grown up has influenced our corporeality and bodily development, how the house is part of our memory, our body, how we know certain staircases by heart or find the light-switch in the bathroom without looking. Eventually, we could be reminded, how certain cracks in the wall or tears in the wallpaper have sparked our imagination as a child before institutions started to direct our attention elsewhere, and we learned to “stay focused.” This example might illustrate what complex dynamics ruptures may unfold as performative figures, moving between tangible materiality and symbolic function.

In the following, I propose to further examine “cracks” under the premise of “things that dance” through the work of visual artist Ken’Ichiro Taniguchi. For the past twenty years Taniguchi has been drawn to cracks in the streets of various cities in the world, one of them Berlin, where he maintains a studio in his apartment. Taniguchi brings attention to cracks or ruptures in the ground, giving these street-figures, which are usually considered as a mere sign of material decay in need of fixing, an aesthetic value. For this, he has developed a complex artistic process that results in delicate, three-dimensional objects, usually yellow, with a peculiar form, sometimes tiny, sometimes huge in size (compared to human proportions). Let us briefly glance at the elaborate artistic process and craftsmanship with which these objects and their meandering contours come into being.

After seeking out a spot that provokes him, Taniguchi covers the area of his interest with a transparent plastic sheet and begins to trace the outlines of the crack in the ground. He calls these spots *hecomi*, a Japanese expression that signifies different kinds of indentations or damaged areas, usually on surfaces. He brings these tracings into the studio, where he cuts them out, re-traces them, transfers the form to a special plastic material, then begins to cut out the form a second time, with the help of numerous special tongs, pliers, scissors, and electric drills. The degree of detail and accuracy in the resulting object seems as impressive as the perseverance with which Taniguchi devotes his time and labor to these figures.

Movement – whether or not we want to call it dance – is involved on many levels of this process. First, we could say that the selection process, guiding Tani-

guchi's subjective like or dislike of certain cracks, depends on movement. Perhaps he is drawn to some of the cracks due to the specific arrangement within the urban surrounding, perhaps out of certain pragmatism, considering where he can go to work without being disturbed. In any case, the cracks function as a kind of preexisting "script" that guides Taniguchi through the city like a *flaneur*; they configure a form of material "exscription" (Nancy 2008: 11), a pre- or de-description of an "unreadable path," in the sense of de Certeau (1984: 93), which initiates the artist's movement in and through the city. In other words, the ruptures can be read as a kind of preexisting choreographic score. With his flaneuresque strolling through the city, Taniguchi's work is reminiscent not only of post-war artists like the French Situationists (especially Guy Debord, who established the concept of "drifting," *la dérive*) but more specifically of the Affichistes, with artists like Jacques Villeglé, who collected and exhibited torn, multilayered posters. In direct comparison, however, Taniguchi's *hecomi* studies focus less on the dissolving symbolic levels of images and typography rather than on the materiality of the pavement itself. Also different from the Affichistes is Taniguchi's persistent attention toward the origin of his *hecomis*. In a central moment in Taniguchi's artistic process, he brings back his objects to their "source."



Fig. 1: Ken'Ichiro Taniguchi tracing a *hecomi*. Photo by Ken'ichiro Taniguchi sculpture studio.

It seems to be a rather private (albeit well-documented) moment, when Taniguchi “introduces” the crafted sculpture to the crack in the ground, the positive print to the negative blueprint, the copy (copy’s copy) to the template. Whereas this moment of “fitting,” as he calls it, has been interpreted as a symbolic healing of “wounds in the urban tissue” (Alsen/Heinsohn 2014:16), I would rather understand the fitting as a moment of acknowledging the “co-authorship” of the crack and the various influences, tensions and movements that have caused it. The cracks come into being as a movement of and within the material itself, a substantial transformation, a release of tensions that could be caused by weather, by the weight of cars or people crossing the pavement, the construction work around the corner, the vibration from the subway nearby, frozen rain, the broom sweeping across the ground, or snow shovels, but also by growing plants and roots that seek their way through the concrete. In short: they are caused by an assemblage of human and non-human forces, an interweaving of movements produced by a range of “actants,” to use Bruno Latour’s term (1996: 373), which as Bennett reads it, is something that “has efficacy, something that can do things, has sufficient coherence to make a difference, produce effects, alter the course of events” (2010: viii). Taniguchi’s art functions as a fine sensorium that registers and translates these diverse movements. Through acts of mapping, Taniguchi very pragmatically marks the points of origin of his *hecomis* on a map in order to be able to return there and also to allow his visitors to make a geographical connection between the gallery, where they might encounter the sculptures, and their “source.”



Fig. 2: Hecomi fitting. Photo: Ken'ichiro Taniguchi sculpture studio.

Furthermore, the *hecomi* tracings themselves have a striking resemblance to city maps, especially of those cities that have been “growing” organically according to the shape of the surrounding landscape, perhaps alongside rivers, valleys, mountains etc. The movement of riverbeds for example, which often enough changes over time, especially when they are not straightened out by human intervention, seems to take an organic rupture-like course. In an eye-opening study titled *Lines* (2008), anthropologist Tim Ingold criticizes the conventional, almost naturalized equation of lines with straightness as a (violent) program of modernity and industrialization. Straightness has slowly become an imperative, whether we look at urban planning or hetero-normativity, involving various power structures.

In place of the infinite variety of lines – and lives – with which we are presented in phenomenal experience, we are left with just two grand classes: lines that are straight and lines that are not. The first are associated with humanity and Culture, the second with animality and Nature. (Ingold 2008: 154 f.)

Compared to straight lines, cracks and ruptures, with their zigzagging course, their organic widening and closing, as well as their unpredictable stop and go, follow a fundamentally different logic, producing a different kind of aesthetic. They are deeply connected to the organic structure of the material through which they run (think, for example, of tearing out a photo from a newspaper). An equivalent to such “organic,” inner-material movement could be found in a special mode of walking, which Ingold calls “wayfaring,” i.e. navigation without maps (2008: 15-16). Different from the rational knowledge of maps, wayfaring is more connected to a corporeal knowledge and its oral transmission – linked to the specific quality of the landscape. Wayfaring means travelling *through* a landscape rather than across it, it implies a connection between the one travelling and the area they are in: “Wayfaring, I believe, is the most fundamental mode by which living beings, both human and non-human, inhabit the earth” (2008: 81). This description can be transferred to the zigzagging movement of tears, crack and ruptures I argue, while on the other hand we would have the instrumental cut, which runs in a straight line, regardless of the material structure through which it runs. Taniguchi’s maps, however are a strange mix of these two logics, somehow complicating the difference between straight map-based point-to-point navigation and the organic line of wayfaring. They do give an overview, yet on the other hand they are entirely based on the inner-material movements of cracks.

In Taniguchi’s work, movement is central in at least two further respects. Asked about the fitting, Taniguchi confidently explains that he hardly ever has to correct the resulting sculptures – they would usually fit quite exactly, as far as his precise technical process is concerned. However, in some cases he had noticed that in the meantime the crack in the street had grown.

Taniguchi started to re-visit certain cracks and document their process of growth. Different from Muybridge's famous movement series of the galloping horse (Muybridge 1985), which made visible what previously had been too quick for the human eye to observe, Taniguchi's *hecomi* series make visible what otherwise is too slow for the human perception. In the differences between the various sculptures the material movement becomes visible.

Lastly, another aspect of movement in Taniguchi's *hecomi* studies involves a surprising mechanical "twist." While Taniguchi's sculptures usually are two-dimensional representations of three-dimensional cracks with a specific depth-structure, Taniguchi found a way to give his sculptures a third dimension back by installing hinges and axes along which the finely chiseled figures can rotate. The objects obtain a new mobility by being able to fold and unfold, to collapse and expand. However, these mechanical movements function fundamentally different from the organic movement that produces the cracks. By combining these two movement logics, the artist raises awareness for the singular constellation that has produced the crack and the resulting sculpture. In addition, with the mechanical, almost prosthetic movements, Taniguchi's sculptures obtain a very playful quality that counterbalances the seriousness and heaviness the ruptures bring up. After all, through the topic of cracks and the aging of materials we become aware of a post- and even pre-human aspect, i.e. the fact, that cracks as such have been there long before human life became part of the assemblage that we call world, and quite surely will be there long after humans have been wiped out (or more likely have wiped themselves out) from the surface of this planet – in any case, unless they are filled or repaired, they will outlive the beholders of Taniguchi's *hecomi* studies.

In conclusion, cracks as latent movements in different materials have proven to be performative figures that emerge as part of complex configurations, in which various forces have an influence on their development. At the same time cracks, while fluctuating between material and immaterial, have an impact on their surroundings, produce effects, create realities, by making visible or palpable structures which usually are hidden. Taniguchi's work illuminates, how immaterial cracks, as latent movements in human and non-human assemblages, are turned into positive, palpable, mobile sculptures, through processes of walking, selecting, then tracing, folding and fitting. The artistic process does not simply represent external movements, but through its diverse steps becomes part of these transforming assemblages, inviting the visitors to enter and get a sense of larger, non-human rhythms and processes of growth and material transformation.

If ruptures become a "thing" in this process, it is not to be equated simply with Taniguchi's sculptures, but rather with the dynamic, transforming constellation of complex relations that may or may not involve plants, materials, man-made infrastructures, etc. Taken together, they could be considered as a dance of rela-

tions, a non- or not-only human dance of material and immaterial acts of becoming, a constant transforming of beings, thoughts and emotions. Through cracks, we could begin to look at dance and art differently, too, taking into account the various influences, forces and co-authorships of things-in-process, substances and materials as forms of becoming that are actively involved in shaping the artistic processes. Cracks, as transforming, unstable “things” that dance between the material and the immaterial, double and blur categorical boundaries: where and when the things begin and the dances end (and vice versa) again becomes an open question.

References

- Alsen, Katharina Kim/Heinsohn, Nina (2014): Deutungspotenziale von Trennungsmetaphorik. Interdisziplinäre Perspektiven, in: Katharina Kim Alsen/Nina Heinsohn (Eds.), *Bruch – Schnitt – Riss: Deutungspotenziale von Trennungsmetaphorik in den Wissenschaften und Künsten*, Berlin/Münster: LIT, pp. 1-38.
- Barad, Karen (2003): Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter, in: *Signs*, vol. 28 no. 3, pp. 801-831. [online] <http://dx.doi.org/10.1086/345321> [26 May 2017].
- Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter. A political ecology of things*, Durham, NC: Duke University Press.
- Diekmann, Stefanie/Khurana, Thomas (2007): Latenz. Eine Einleitung, in: Stefanie Diekmann/Thomas Khurana (Eds.), *Latenz. 40 Annäherungen an einen Begriff*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, pp. 9-13.
- Ingold, Tim (2008): *Lines: a brief History*, London: Routledge.
- Latour, Bruno (1996): On actor-network theory. A few clarifications, in: *Soziale Welt*, vol. 47 no. 4, pp. 369-381. [online] <https://www.jstor.org/stable/40878163> [15 February 2019].
- Muybridge, Eadweard (1985): *Horses and Other Animals in Motion. 45 Classic Photographic Sequences*, New York, NY: Dover.

Dancing Colors

Haptic Materiality of Light in *Chaleur Humaine*

Sofia Muñoz Carneiro

From the beginning of the performance, the hall is particularly dark, hermetically obscure. The dancers Emmanuel Proulx and Elise Bergeron also accompany this darkness. He has his eyes closed and she has her hair forward, covering her face. In this dark atmosphere, *Chaleur Humaine* begins with her standing, nude but wrapped in a piece of white transparent fabric. He is at her side, nude as well, kneeling, breathing heavily at the height of her legs. One sees a first movement, the breath coming out of his mouth, which is drawn on her body, as a thermal trace. Small colored waves appear, coming out of his mouth. He slowly begins to touch her with his left hand. The hand travels carefully over the legs towards the stomach, leaving a red mark behind, a luminescent trace of heat. The dancers begin to touch each other, receiving at the same time, projected on their own bodies, the light and colors of their own intimacy. The luminescent colors of the traces of touch constantly change, creating a colorful atmosphere. From the darkness, one observes the intensity of this proximity, the temperature, and the affection of this erotic closeness that emerges from the increasing contact with the skin. One observes it through the vibration of a haptic and colorful light, where the invisible traces of the intensity of touching and its temperature acquire a luminescent materiality. This is how colors begin to dance within a haptic constellation, where the different dimensions of the sense of touch – like a sensitive and an affective dimension – are intertwined through a luminescent choreography.

Chaleur Humaine, created by Canadian image and movement artist Stéphane Gladyszewski, was presented at the 2017 international festival for contemporary dance in Munich.¹ With two nude bodies on stage, the performance explores the relationship between the sense of touch and eroticism, desire and pleasure, approaching the sensual intensity of a caress whose traces materialize in luminescent and colorful waves of temperature. With a thermal camera (also known as

1 The work was first created in 2011 and presented in different places. When it was performed at DANCE 2017 in Munich, I had the opportunity to assist. A description of *Chaleur Humaine* will be found at: <https://www.danielleveilledanse.org/en-chaleur-humaine>.

infrared camera), the different levels of temperature of both the movement of the dancers and their interaction through touch were captured and then projected on the bodies themselves. In this sense, the performance transforms or translates the sensitive tactile experiences into a visual body surface through a thermo-video projection system, where the zones of higher temperature, movement, and contact between the dancers begin to shine in a sort of “skin of light,” as the program describes it (DANCE 2017: 13).

This synthesis of color, light, and touching creates in the performance a singular *vibrant* materiality or force of materialization, acquiring its own sort of agency through the intertwining between human and nonhuman forces involved. This sort of vibration is what Jane Bennett, in her book *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, designates “the capacity of things” (Bennett 2010: viii), considering the notion of agency to describe the different forces involved in various kinds of materialities. Following an interdisciplinary approach – especially by considering a non-dualistic perspective between life and matter, organic and inorganic, among other distinctions – the author aims to develop an ontology of what she calls “vibrant matter” (2010: x). She considers, for example, the notion of “material vitalism” developed by Gilles Deleuze and Felix Guattari (1978)², in order to examine how objects have their own vitality as an immanent matter-energy (Bennett 2010). The notion of vibration appears here as a key notion to understand materialities and things as vital or animated entities able to produce different dramatic or subtle effects and affects. In this sense, Bennett underlines the importance of this vitality of matter – this vibration – regarding the capacity of things: how they move or are moved, how they have an effect and an affect on us, around us and in us, opening the question not solely about how things are made by complex collections of vital materials but also how the agencies of human, nonhuman and not-quite-human things, their tendencies, trajectories, constellations and forces of materialization are shaped.

Following this approach, specifically considering the notion of vibration, and approaching colors as a vibrant materiality in *Chaleur Humaine*, one might ask, what is vibrating within these dancing lights and colors in the performance? What is their materializing force about? In order to respond to these questions, I begin by going back to Loie Fuller’s performances to identify the relationship between form, light and color in dance, which happens to have a resonance with Maurice Merleau-Ponty’s approach to Cézanne’s paintings, particularly regarding the vi-

2 In *A Thousand Plateaus*, and their chapter “Treatise on Nomadology” – on which Bennett focuses – Deleuze and Guattari develop the idea of a “life proper to matter” (1987: 411) through the analysis of metal and metallurgy. There the authors identify a “vital state of matter” that would exist everywhere within all matters and operations.

brant constitution of the appearance of the object through its “emergence from colors” (Merleau-Ponty 1971: 15).

Emerging from Color

With her *Serpentine Dance* and *danses lumineuses*, Loie Fuller created, at the end of the nineteenth century, an innovative type of dance, with extravagant movements combining the use of light and colors. Wearing a long dress as a costume that she used as a projection surface, Fuller was illuminated with different colors while she danced.³ As Johannes Birringer (2017) suggests, following Rhonda Garelick, the result was the development of a specific and innovative sort of movements of the body, merging her own body and her costume as a screen for the lighting technologies involved, which made her one of the pioneers of the modern dance and stage technologies.⁴

One of the particularities of this luminescent design and this dramaturgy of colors was the specific way in which Fuller created different figures or forms in space, and how this process was related to the issue of color. As Sabine Gottgetreu points out, this sort of performance, which involved a serpentine dance and illuminated cloth, marked “the narrow path between recognizability and the dissolution of the form” (2012: 38; my translation). It is not just about the instability of the continuously changing figures that Fuller created (sometimes interpreted as butterflies or insects), but also the body itself – the body as a figure or as a form that was deconstructed. In this regard, Garelick even suggests that “overall, Fuller’s inventions tended to dissolve the shape of her body into a whirl of fabric and light” (2007: 34), while she mutated into different ephemeral forms, reached by the interaction of light and color. The specific work with lights and colors, form and outline, resulted in a singular kind of materiality and corporality, which generated a luminescent and colorful expansion of the dancer’s movements.

As Albright proposes in *Traces of Light* (2007), these innovations concerning form and contour in Fuller’s work coincide with similar art experiments, principally with the Impressionists in painting. With them, colors began to have a sort of

3 Fuller used different technologies to create her performances (sound, lighting effects, film projections). Ann Cooper Albright suggests that her performances “help us recognize the historical lineage of dance and technology and the way that bodies and machines have long been in conversation with one other” (2007: xv).

4 Birringer mentions Fuller’s experiments in the context of his reflections on the synesthetic experience in choreography, especially regarding sound, and the listening perception of choreography. In this sense, he refers to choreographic objects that are created regarding the audible and inaudible experience in choreography, considering the dance practice and creative process of his DAP-Lab (Design and Performance Lab).

autonomy regarding a liberal use of it in relation to the tension between color and line. Because the question of the line was crucial in the nineteenth-century ballet as well, as Albright remarks, Fuller increasingly avoids using lines, similarly to the Impressionists, “favouring instead the play of color and light across the space” (2007: 68). In this attempt, Fuller combines different types of vibrations – those of light, space, music, motion, and colors – to create a harmonized and interconnected vibrating world. The term “vibration” is used by Cooper to signalize Fuller’s aesthetic inclination, awareness, and active engagement with the use of colors and lights, especially with what they are able to move or mobilize. The specific use of lights and color in Fuller’s work was also imbricated with an emotional and affective aspect. Analyzing the different aspects of the use of light and vibration of colors in Fuller’s performances, Albright suggests that the “sophisticated use of theatrical lighting was tied to her awareness of the affective emotional qualities of color and light” (2007: 66). Thus, gathering up these different vibrations and working with them, Fuller “opens up an intertextual space in which she materializes what has often been left invisible” (2007: 82).

I mention Fuller’s performances to underline two principal points: on the one hand the relationship between form and the emerging and shifting of the form and materiality through color and lights, i.e. considering color and light not just as a filling of the form, but rather as the form itself, its own unstable materiality, to approach its vibrations or forces of materialization. On the other hand, I emphasize the relationship between this emerging materiality and an affective and emotional dimension that also emerges from colors.

To clarify this point, I would like to comment on the idea of “*émerger de la couleur*” (“emerging from the color”), actually an expression used by Merleau-Ponty in his essay “Cézanne’s Doubt” (1971: 15). It is worth considering Merleau-Ponty’s approach to Cézanne’s paintings here, particularly his idea of a vibrant constitution of the appearance of the object and its relationship with the world of sensations, developed in this essay.

Merleau-Ponty points out that the suppression of precise contours or the prevalence of color over the outline does not serve the same purpose in Cézanne as in the Impressionists. Without following the contour, and with no outline to enclose the color, the object “seems subtly illuminated from within, light emanates from it” (1971: 12). This would be the result of Cézanne’s intention to capture the emergence of the object, the shifting way in which an object appears to perception: “he wanted to depict matter as it takes on form, the birth of order through spontaneous organization” (1971: 13). In this sense, Cézanne recreated the volume of the object with chromatic modulations and just marked some outlines with blue color. The contour or outline, therefore, should be a result of the colors involved so that finally the gaze would be able to capture an emerging shape, just as it would happen in perception.

For Cézanne, as Merleau-Ponty underlines, the world and the perception respond to an organism made of colors (or to a chaos of colors) where lines and forms vibrate as the object or matter is formed, and where color and outline are not different from each other anymore. In this sense, Merleau-Ponty states that “Nor did Cézanne neglect the physiognomy of objects and faces: he simply wanted to capture it *emerging from the color*” (1971: 15, my italics). This point is crucial because it would allow one to consider color, if not as a materiality in itself, then at least as a *vibrant matter* or force of materialization, as a force that brings something into the intensity and vibration of its emerging presence, forming its process of appearing.

For Cézanne, as Günter Figal points out, painting was to compose colors, to work with them in a way that colors would not solely shape the thing of the world, but they would also become those things: “The colors, their tones and nuances, form lines; they become things, rocks, trees [...]” (2010: 38). I mention this idea of emerging from color and colors becoming things to underline the possibility of approaching colors as things, as vibrating things, emphasizing the intertwining between colors and materiality.

On the other hand, this vibrating constitution through the emergence from color responds as well to other vibrations. Parallel to the chaos of colors, as Merleau-Ponty describes it, a chaos of sensations arises. Figal suggests that, when abandoning the outline, Cézanne was approaching a chaos of sensations (2010: 13). Following Merleau-Ponty, Figal emphasizes that Cézanne’s painting has to do with a process of translation, of “translating the sensations to the canvas” (2010: 35), and this process is related to colors. Accordingly, what concretely emerges in Cézanne’s canvas is this translation (2010: 38).

Emerging from Touching

Returning now to *Chaleur Humaine*, I earlier suggested that the performance translates the sensitive tactile experiences into a visual and luminescent body surface. It is not only about the vibrant constitution of the appearance of an object that comes about in color, like in Cézanne’s paintings. It is the vibrant and colored emergence of a sense – the sense of touch – that arises in a way that it could not be constituted by itself without the interaction of the dancers with the technologies involved in real time. On the other hand, both in Fuller’s performances, Cézanne’s paintings, and in *Chaleur Humaine*, one can find a path from an emotional or affective dimension – or from a chaos of sensations – to colors or to a chaos of colors. This path could be identified as a translation of different processes of materialization. In the performance, this translation would form the process of appearing of touching: its emergence from colors.

Nevertheless, at the same time another translation takes place in *Chaleur Humaine*: colors emerge from touching. This is not a play on words, it is exactly through this emergence from touching that colors become things, things that dance, vibrant matters, vital or animated things. They acquire their own agency through a haptic materiality of light. In this intertwining, both – colors and touching – dance as they emerge from each other through different bodily movements. This mutual emergence creates a colored haptic constellation, where the dancing-tactile experiences, and the affective intensity of the caress, shine in the skin of the dancers – creating multiple ongoing chromatic and pictorial relations, mediated through a camera.

As well as in the performances of Fuller, we would find in Gladyszewski's *Chaleur Humaine* an abstract configuration of light and color, where the shifting forms of tactile traces emerge through the agency of vibrating lighting colors. But what vibrates is the intensity of the contact as well, where the human warmth becomes more than just information about temperature. The traces of light and color would correspond, therefore, to a deep dimension of the caress that travels next to the warmth of dancing contacts.

It is worth mentioning that Emmanuel Levinas, in *Time and the Other*, points out that what is caressed is not properly touched. This does not mean that there is no tactile experience in the caress, but rather that the caress does not end or begin in that experience of touch. I want to underline this point, considering the relationship between the caress and the human warmth, specifically when Levinas suggests that “it is not the softness or the warmth of the hand given in contact that the caress seeks” (1987: 89). What the caress looks for is something indeterminate, in the sense that the caress does not know what it seeks. And this constant seeking of the caress would constitute its essence. In this sense, the sensory experience of touching regarding the caress implies an excess, something that exceeds the sensory experience, or rather, the sensory experience in the caress already implies that excess which deepens the sensitive experience.

Regarding this excess of the tactile experience of the caress, then, the *emergence from touching* in *Chaleur Humaine* is always related to its untouchable dimension. That is to say, the tactile experience linked to temperature emerges connected to that which goes beyond it, and which refers to an affective, intimate and erotic dimension of the caress. This would create a singular process of materialization where the colors begin to dance. The colors dance this vibration of the intertwining of the touchable and the untouchable over the bodies, the vibration of the excess and the sensitivity, giving place to different types of haptic movements of the dancers.⁵

5 This article was written within the framework of my doctoral research (Conicyt-PCHA, National Doctorate Scholarship 2013, Folio: 21130878). I wish to thank my advisors Katja Schneider and Andrés Grumann for their continuing feedback.

References

- Albright, Ann Cooper (2007): *Traces of light. Absence and Presence in the work of Loïe Fuller*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham: Duke University Press.
- Birringer, Johannes (2017): Audible and Inaudible Choreography. Atmospheres of Choreographic Design, in: Sabine Karoß/Stephanie Schroedter (Eds.), *Klänge in Bewegung*, Bielefeld: transcript Verlag, pp. 121-143.
- DANCE 2017 (2017): Programmheft des Internationales Festivals für zeitgenössischen Tanz des Landeshauptstadt München. [online] http://www.arttourist.de/tl_files/downloads/DANCE_Programmheft_2017.pdf [accessed 20 January 2019].
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix (1987): *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Figal, Günter (2010): Merleau-Ponty and Cézanne on Painting, in: Kascha Semonovitch/Neal DeRoo (Eds.), *Merleau-Ponty at the Limits of Art, Religion and Perception*, London: Continuum, pp. 30-40.
- Garelick, Rhonda (2007): *Electric Salome: Loïe Fuller's performance of modernism*. Princeton: Princeton University Press.
- Gottgetreu, Sabine (2012): Das tanzende Gewand und die verschwundene Tänzerin: Loïe Fuller, in: Amelie Soyka (Ed.), *Tanzen und tanzen und nichts als tanzen. Tänzerinnen der Moderne von Josephine Baker bis Mary Wigman*, Berlin: Aviva Verlag, pp. 35-47.
- Levinas, Emmanuel (1987): *Time and the Other*, Pittsburgh, PA: Duquesne University Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (1971): Cézanne's doubt, in: *Sense and Non-Sense*, trans. Hubert L. Dreyfus and Patricia Allen Dreyfus, Evanston: Northwestern University Press, pp. 9-25.

Dancing Relations

Verflechtungen von Neuem Materialismus und Clément Layes' *TITLE*

Anna Chwialkowska

Dass »Dinge« uns bewegen, motivieren, mobilisieren und zum Handeln anregen, wissen Tänzer*innen schon lange. Im wissenschaftlichem Diskurs jedoch hat sich diese Idee erst seit kurzem mit wachsender Zustimmung etabliert, was sich in der Vielzahl anerkannter zeitgenössischer Theorien widerspiegelt, die größtenteils aus dem Feld der Science and Technology Studies (STS) stammen: Die bedeutende Rolle der Objekte wurde im Produktionsprozess des Wissens anerkannt (Haraway 1995); nicht-menschlichen Wesen Akteursmacht zugeschrieben (Latour 2015) und wirklichkeitsstiftende Materie »wiederentdeckt« (Barad 2007). Die Theorien halten sich dabei an je unterschiedliche Konzepte von Verbindungen, die zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen existieren. In diesem Essay plädiere ich dafür, dass tanzkünstlerische Forschung und Praxis besonders geeignet sind, diese Verbindungen nicht nur zu erforschen, sondern auch herzustellen und zu definieren. Dabei verfolge ich die Frage: Wie werden die Verbindungen, die die Akteur-Netzwerk-Theorie und der Neue Materialismus beschreiben, in Tanz und Performance verkörpert? Anhand der Performance *TITLE* von Clément Layes sollen diese Beziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen auf der Bühne erkundet werden. Dabei möchte ich drei Ansätze vorschlagen: a) die sprachliche Beziehung, b) identitätsstiftende Beziehung, c) die differenzielle Beziehung.

Clément Layes: *TITLE*¹

In *TITLE* ist die Aufteilung im Raum klassisch: Das Publikum sitzt etwas erhöht und schaut auf eine kreisrunde weiße Fläche im dunklen Bühnenraum herunter, die der Performance als »Arena« dienen wird. Ein paar Gegenstände sind schein-

1 Geschildert werden ausgewählte Szenen der Aufführung von Clément Layes' *TITLE* 2016 in den Sophiensaelen in Berlin. Uraufgeführt wurde das Werk am 22.10.15 in der gleichen Spielstätte.

bar willkürlich auf dieser Fläche verteilt. Zunächst bewegt sich ein rundes gedimmtes Licht über diese Arena, während das Lied *Freedom* aus dem Film *Django Unchained* von Quentin Tarantino gespielt wird. Während Clément Layes auf die Bühne tritt und sogleich beginnt, die Dinge in unterschiedlichen Konstellationen anzuordnen, vergrößert sich auch das Licht, bis die ganze weiße Fläche damit geflutet wird.

Unter den Dingen, mit denen Clément Layes die nächsten 60 Minuten auf der Bühne interagieren wird, befinden sich viele handwerkliche Gegenstände wie ein Tapeziereimer, Holzbretter, ein ca. 2 x 1 m großer Holzquader, eine Bohrmaschine aber auch andere Dinge wie eine Plastikrose, ein Spielzeugauto, ein Hut, sowie ein Helm und Handschuhe, die Teil eines Römerkostüms sind. Clément Layes' Haare und Bekleidung bedeckt weißer Staub; weißer Staub bedeckt auch einige Gegenstände, was sich durch Staubwolken, die hier und da bei seinen Handlungen entstehen, bemerkbar macht. Der Performer wirkt bei diesem Zusammen- und Auseinanderbauen der Gegenstände wie ein Getriebener. Aber was ist der »Sinn« seiner Konstellationen? Wird hier aufgeräumt? Ein Kunstwerk installiert? Was tut er da?

Er nimmt den Hut vom Holzquader und legt ihn neben den Eimer, platziert den Eimer in die Mitte der Bühne, greift zum Römerhelm und setzt ihn in den Eimer, schnappt sich den hölzernen Barhocker und bindet ihn an ein Seil, das von der Decke herunterragt. Die Konstellationen scheinen keinem eindeutigen Zweck zu dienen. Die dabei entstehenden Situationen sind von slapstickhafter Komik durchzogen, beispielsweise wenn Clément Layes auf einer prekären Konstruktion aus Holzbrett und Holzquader balanciert, oder mit den Dingen jongliert, die sich nicht wieder auffangen lassen und auf dem Boden davonrollen. Die Dinge vereiteln jeden Versuch, Ruhe zu finden. Ständig lässt sich Clément Layes von ihnen ablenken oder gerät durch sie aus dem Gleichgewicht. Doch warum machen sie es ihm so schwer? Es scheint, als würde allein ihre Präsenz schuld daran sein. Als würde diese Überflutung der Dinge Clément Layes aus der Bahn werfen.

Nach einer Weile beginnt Clément Layes Laute von sich zu geben, als würde er sein Handeln kommentieren. Es wirkt, als würde er damit das Gelingen seiner (Re)Konfigurationen ausdrücken oder als würde er die Dinge dirigieren: »up there, up there«, »go go go, come back come back, turn around« und sogar »thank you« wenn ihm eine Position passt. Allmählich verwandeln sich die Laute in Worte und Sätze. »In this moment ... Mmmm ... ah! So nice, I love it!« Aber spricht er mit sich selbst, mit den Gegenständen oder über sie? Die Beziehung zwischen seinen Handlungen, den Gegenständen und dem Gesagten ist ein Rätsel.

Diese willkürlichen Handlungen ziehen sich durch die gesamte Aufführung, während Clément Layes und die Dinge immer wieder neue Beziehungen miteinander eingehen. Dabei liest er hin und wieder bruchstückhaft Textstücke vor. Die Stimmung wechselt zwischen Komik und Poesie. Das Mysterium der Beziehung

zwischen Gegenständen und Mensch, welches sich hier entfaltet, bietet eine große Projektionsfläche. Wie können wir sie verstehen?

Das Kollektiv versammeln: Die sprachliche Beziehung

Eines der bedeutendsten sozialtheoretischen Werke, welches sich mit nicht-menschlichen Wesen beschäftigt, ist das *Parlament der Dinge* (2015 [1999]) von Bruno Latour. Darin stellt er eine neue Theorie der Gesellschaft auf, indem er ein »Kollektiv« versammelt, also Menschen und Dinge gleichermaßen in einen gesellschaftlichen Prozess einbindet, der dann politische Auswirkungen haben soll (Latour 2015: 82). Er kritisiert, dass westliche Philosophie unter Ausnutzung nicht-menschlicher Wesen, insbesondere der Natur, eine Trennung zwischen Menschlichem und Nicht-Menschlichem aufrechterhält, und dass sich Politiker*innen und Naturwissenschaftler*innen in ihre respektiven Disziplinen aufgespalten haben. Glauben, Moral und objektive Wissensgenerierung als Disziplinen zu trennen, sei allerdings nicht mehr zeitgerecht, so Latour. Deswegen möchte er das Kollektiv zu einer Republik versammeln, in der alle Disziplinen und Wesen miteinander diskutieren. Die Vision seines Werkes ist, eine politische Ökologie zu etablieren, die transdisziplinär ist und somit Umweltprobleme ganzheitlich in Angriff nehmen kann.

Aber wie kann man ein Kollektiv aus gleichgestellten menschlichen und nicht-menschlichen Wesen versammeln, wenn letztere nicht in der Lage sind zu sprechen? In Reaktion auf dieses Problem des »Sprachregimes« (2015: 97) behauptet Latour, dass die als »stumm« gesehenen Objekte tatsächlich im alltäglichen Leben mitwirken und sich äußern. Aber wie sprechen sie? Er rekurriert auf Michel Serres' *Naturvertrag*, um aufzuzeigen, dass Laboratorien und Instrumente in der Vermittlung mit den Dingen helfen: »Wie sprechen die Dinge der Welt, damit wir uns mit ihnen – auf Vertragsbasis – verständigen können? [...] Tatsächlich spricht die ERDE mit uns in Begriffen von Kräften, Verbindungen und Interaktionen, und das genügt, um einen Vertrag zu schließen« (Latour 2015: 93 FN).

Latour zieht eine Parallele zur Politik, in der Sprecher*innen agieren, die im Namen von anderen Menschen oder der Gesellschaft sprechen: Politiker*innen sind Fürsprecher*innen. Dabei können sie das Vertrauen der von ihnen Repräsentierten entweder rechtfertigen oder verraten. Die Wissenschaftler*innen, die Latour »die Weißkittel« nennt, seien Fürsprecher*innen für die nicht-menschlichen Wesen. Wie den Fürsprecher*innen der Gesellschaft sollte man ihnen deswegen stark, aber nicht definitiv misstrauen (2015: 95f.).

»Sprechen ist nicht mehr eine spezifisch menschliche Eigenschaft, jedenfalls besitzen die Menschen nicht mehr allein diese Kompetenz« (Latour 2015: 96). Beispielsweise äußern sich Naturkatastrophen dadurch, dass sie in wissenschaftli-

che Graphen, Zahlen und Befunde transkribiert werden, was unser Bewusstsein für drohende Gefahren schärfen kann. »Jede Disziplin lässt sich als allgemeine Alphabetisierung stummer Entitäten definieren, als ein komplexer Mechanismus, um Welten in die Lage zu versetzen, zu schreiben oder zu sprechen«, so Latour (2015: 97f., Hervorhebung im Original). Nicht-menschliche Wesen sprechen also durch die Stimmapparate, bzw. Instrumente, die ihnen die Wissenschaften geben: »[...] [es] handelt sich hier nur um eine einfache Übersetzung, mit der die Dinge im Laboratorium auf dem Umweg über Instrumente relevant für das werden, was wir über sie sagen« (2015: 99, Hervorhebung im Original). Dinge artikulieren sich seit eh und je. Latour geht es darum, diese Artikulation herauszustellen und die Sprachschwierigkeiten, die es zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen gibt, aufzuzeigen. Was uns fehlt, so Latour, ist die »begriffliche Institution« (2015: 99f.), die diese sprachlichen Verwegenheiten fruchtbar macht. Sie gilt es zu erfinden.

Ich behaupte, dass es diese Institution bereits gibt: Es ist die Kunst und insbesondere die Performancekunst, die uns diese sprachlichen Schwierigkeiten sichtbar macht. So problematisiert Clément Layes die scheinbare »Sprachlosigkeit« der Objekte sowie unser Unvermögen und unsere Frustration, damit umgehen zu müssen. Wir können keinen verbalen Dialog mit den Dingen führen. Sie scheinen dem menschlichen Streben gegenüber gleichgültig. Mit Latours Perspektive können wir jedoch in Clément Layes' spielerischem Umgang mit den Dingen sehen, dass diese nicht still und tatenlos sind. Wir sind von ihnen abhängig, sie geben uns keine Ruhe, dauernd lassen sie uns Dinge tun. Durch seine sprachlichen Artikulationen lässt Clément die Dinge zu Wort kommen. Er wird zu Latours »Stimmapparat«.

In der Mitte des Stücks balanciert Clément Layes einige Minuten lang eine Sektflasche auf seinem Rücken, legt sich anschließend auf den Boden, wo er mit dem Kopf auf einem Kissen verharret, als würde er schlafen. Das Licht dreht und die Schatten bewegen sich wie in einem Sonnenuhr-Zeitraffer-Effekt. Schließlich bleibt das Licht stehen und wird rot. Clément Layes steht auf. Begleitet von einem Geräusch wie ein Trommelwirbel hängt er rasch die beiden größeren Holzelemente auf und beginnt, alle Dinge in Bewegung zu setzen; sie schweben, drehen sich, rollen, wiegen hin und her, während der Performer energisch zwischen ihnen hin und her läuft, um den Lauf der Dinge oder ihren Tanz am Laufen zu halten. Das Tempo hat zugenommen, alles ist schneller geworden und dreht »frei« wie in einem Traum. Hier scheint der Höhepunkt der »Bewegtheit« erreicht. Clément Layes als Fürsprecher der Dinge gibt ihnen Impulse, damit sie in ihrer Bewegung den Raum einnehmen und sich in ihrer Vielfältigkeit zeigen.

Die Wesen der Technik: Die identitätsstiftende Beziehung

Dreizehn Jahre nach dem *Parlament der Dinge* verfasste Latour das Werk *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen* (2018 [2012]), welche 20 Jahre der Auseinandersetzung mit der Akteur-Netzwerk-Theorie zusammenfasst und fortführt. Entgegen der poststrukturalistischen Ideen wandte sich die Akteur-Netzwerk-Theorie zunehmend der Materialität der Welt zu. Sie eröffnete die Vorstellung einer neuen Ontologie, und zwar nicht mit dem Menschen als zentralem Subjekt in einem diskursiv konstruierten und konstruierendem Universum, sondern als Teil eines Netzwerks von Interaktionen. Unsere Existenz ist durch andere – auch nicht-menschliche – Wesen bedingt. Latour macht diese Idee im Kapitel über die sogenannten »Wesen der Technik« (2018: 297-329), anhand der Beziehung zwischen menschlichen Wesen und Technik klar.

Die Interaktion mit den Wesen der Technik birgt »Überraschungen entlang de[s] Handlungsverlauf[s] [...], wenn man die *anderen* Komponenten entdeckt, die ›in Aktion treten‹ müssen, um den Handlungsverlauf zu vervollständigen« (Latour 2018: 306). Wenn sich ein Mensch beispielsweise in eine Hängematte legt, so übergibt er ihr eine Aufgabe, er ist auf sie angewiesen, um sich »in der Luft zu halten und nicht von Brennesseln gestochen oder von Zecken gebissen zu werden [...] Nur auf der Solidität des Stoffes und der Seile kann er *ausruhen*. An sie delegiert er die Aufgabe, ihn zu *halten*« (2018: 306, Hervorhebung im Original). Die Menschen vergessen dabei, dass Technik nicht nur aus ihrer Funktion besteht, etwa Werkzeuge, mit denen man effizient auf Materie einwirken kann. Technik ist vielmehr eine Bewegung, die natürliche Ressourcen und synthetische Objekte mit dem Menschen verbindet. Technik bedeutet nicht Mittel zum Zweck, sondern ständiges Vorwärtstasten, was auch Rückschläge beinhalten kann. Die Urheber-schaft der Wesen der Technik kann also nicht im Geiste des Menschen allein liegen – genauso wenig wie die Urheberschaft der Natur bei einem Schöpfer liegt, behauptet Latour (2018: 326).

Zum einen haben die Wesen der Technik ihre eigene Vergangenheit, in der sie bereits von anderen Menschen, Maschinen und Tieren konstruiert wurden. Auf der anderen Seite beauftragen wir diese Wesen, etwas zu tun. Wir beauftragen die Hängematte, unser Gewicht zu halten, womit wir in keiner Weise alleinige Urheber*innen der Handlung sind. Es findet eine Verschiebung der Handlung statt, Urheber*in der Handlung ist erst Urheber*in der Handlung in dem Moment, in dem er oder sie die Handlung vollzieht (Latour 2018: 326).

Die Subjekte, oder vielmehr [...] die Quasi-Subjekte, sind nach und nach aus dem geboren, was sie taten. Aus diesem Grund muss man sich dermaßen vor dem Konzept des ›Einwirkens auf die Materie‹ hüten, denn es läuft Gefahr, den Ausgangs-

punkt in den Tiefen eines menschlichen Subjekts zu verorten, anstatt darauf zu warten, dass dieses menschliche Subjekt aus seinen Werken auftaucht – [...]

Anstatt den Ursprung einer Handlung in einem Ich zu situieren, das anschließend seine Aufmerksamkeit auf Materialien richten würde, um eine Fabrikation in Funktion eines vorgängig gedachten Zwecks durchzuführen und zu beherrschen, ist es besser, den Gesichtspunkt umzudrehen [auf das] Zusammentreffen mit diesen Wesen, die einem beibringen, was man ist, wenn man etwas macht [...]. (Latour 2018: 327)

In dieser Idee entfaltet sich die Handlungsmacht der Dinge und der Technik: Sie geben uns Menschen Identitäten, während wir mit ihnen zusammentreffen.

Auch die Gegenstände in *TITLE* geben Clément Layes in den Interaktionen unterschiedlichste Identitäten. So wird er zu einem Zirkusartisten, wenn er auf dem Holzstück balanciert und einen Tapeziereimer jongliert, zu einem Intellektuellen, wenn er sich den Hut anzieht und mit bedeutungsschwangerer Stimme aus einem Buch vorliest, und zu einem Träumer, wenn er sich auf den Boden niederlegt und ein Kopfkissen unter den Kopf zieht.

Unter den Dingen auf der Bühne befinden sich viele handwerkliche Werkzeuge und der Staub erinnert an eine Werkstatt. So entsteht die Assoziation von Clément Layes als Handwerker, worin er Latours »Homo fabricatus«, »als Sohn beziehungsweise Tochter seines Werkens und seiner Werke« (2018: 327) ähnelt. Es ist, als würde Clément Layes wie der »bricoleur« von Lévi-Strauss (1973: 29-32) mit der Assemblage an Dingen herumprobieren und seine Identitäten zusammenbasteln. Die Performance zeigt, wie er sich durch diese Gegenstände konstituiert und wie fließend seine Identitäten sind.

Entanglements and Re(con)figurations: Die differentielle Beziehung

Eine weitere Perspektive auf die Beziehung zwischen Mensch und Ding auf der Bühne bietet Karen Barads agenteller Realismus in ihrem 2007 veröffentlichten Werk *Meeting the Universe Halfway*.

Agenteller Realismus vereint Debatten zwischen Konstruktivismus und Realismus sowie Konzepte von »menschlich« und »nicht-menschlich«. Er behauptet, dass alle Phänomene sich gleichzeitig in der Welt und von der Welt konstituieren und durch materiell-diskursive Praktiken hervorgebracht werden. Voraussetzung für diese Ideen ist Barads Verständnis von materiellen Entitäten, die sich in einem ständigen Prozess der Aushandlung befinden, einem Prozess der Intra-aktion. Dabei können sich in bestimmten Situationen materielle Identitäten mit kla-

ren körperlichen Grenzen manifestieren und differenzieren, was vom jeweiligen Kontext abhängig ist. Als Beispiel nennt Barad die Schlangensterne (*brittlestars*).²

Diese Meereswesen haben die Fähigkeit ihre Form und Farbe ständig zu verändern, eigene Körperteile abzutrennen, aus denen wiederum neue Schlangensterne entstehen können. Permanent rekonfigurieren sie ihre materielle Existenz und sind dadurch stets mit ihrer Umwelt verwoben, die ihre materielle Erscheinung bedingt. Klassische Ansätze von Materie werden also fraglich. Die Gründe ihrer materiellen Konfiguration und ihrer temporären Differenzierung von der Umwelt sind allerdings an ihr direktes Überleben gebunden. In Barads Konzept von Materie geht es also nicht darum, alle körperlichen Grenzen aufzuheben, sondern die Gründe für das Verschwimmen materieller Grenzen aufzuzeigen. Womit verflochten und verbinden sich Körper und warum? »Different material intra-actions produce different materializations of the world, and hence there are specific stakes in how responsiveness is enacted. In an important sense, it matters to the world how the world comes to matter« (Barad 2007: 380).

Barad übernimmt von Donna Haraway das Konzept des materiell-semiotischen Körpers. Körper sind demnach Konstrukte, die im Rahmen historisch und kulturell spezifischer Prozesse materiell und symbolisch hergestellt werden und können sowohl neue Körper als auch Bedeutungen generieren (Hammer/Stieß 1995). Barad erweitert dieses Konzept der materiell-semiotischen Körper um das Konzept der Apparate (*apparatus*). (Physische Mess-)Apparate seien materiell-diskursive Praktiken, die bestimmte Differenzen, wie Trennungen von Materien produzieren und ihnen Bedeutungen verleihen. Apparate schaffen Phänomene, indem sie sie voneinander abgrenzen und ihnen spezifische Charakteristika zuschreiben, wie Subjekt und Objekt, menschlich und nicht-menschlich etc. Dabei können Apparate diese Bedeutungen und Körper nur hervorbringen, weil ihnen selbst bereits diskursive Praktiken eingeschrieben sind, beispielsweise wissenschaftliche Theorien, Maßeinheiten usw. (Barad 2007: 146).

Obwohl sich dieses Konzept ursprünglich auf physikalische Apparate bezog, wurde Barads Ansatz in die Geisteswissenschaft und sogar in die Tanzwissenschaft übertragen (Egert 2016). Die Entstehung der Körper in ihrer Performance ist für die vorliegende Untersuchung besonders wichtig. Wie bei Latour entstehen Mensch und Nicht-Mensch in der Bewegung, in ihrer Situiertheit im Netzwerk. Zum anderen interessiert hier, wie in diesem Prozess Grenzen gezogen werden.

Bei Clément Laves können wir viele dieser Ereignisse festmachen – ich möchte mich aber exemplarisch auf ein Phänomen beziehen, das ich die »Papiermaschine« nenne.

2 https://en.wikipedia.org/wiki/Brittle_star#/media/File:Greenbrittlestar.jpg



Abb. 1: Papiermaschine. Videostill von der Aufführung *TITLE* von Clément Lays/*Public in Private*, 2.6.2016, *fabric*, Potsdam. Video: © Christopher Hewitt. Courtesy Clément Lays.

Clément Lays reißt ein Blatt Papier auseinander und wirft die Papierfetzen in die Luft. Während er das Papier in immer kleinere Stücke reißt, flattern mehr und mehr Papierfetzen umher. Irgendwann wird offensichtlich, dass zusätzliches Papier von der Decke fällt. Langsam wird die »Papiermaschine« in den visuell wahrnehmbaren Raum der Bühne heruntergefahren. Sie ist eine prekäre Konstruktion aus einem Pappkarton mit einem Loch, aus dem Papierkonfetti herausrieselt. Über eine Schnur wird sie rauf- und runtergezogen. Clément Lays verlässt den Bühnenraum und lässt die Papiermaschine allein. Sie ist nun Zentrum der Aufmerksamkeit. Sie hüpfet, spuckt und tanzt vor unseren Augen. Man fragt sich: Wer oder was ist Performer*in? Wer »tanzt« hier überhaupt? Die Grenzen zerfließen. Einige Assoziationen sind in die Papiermaschine bereits diskursiv eingeschrieben. Andere werden in diesem materiellen performativen Prozess neu kreiert.

Meine erste Deutung der Pappkonstruktion als Schneemaschine liegt an den Assoziationen, die in diesen Gegenstand eingeschrieben sind und auf die er hier verweist. Gegenstände kommen niemals unschuldig auf die Bühne, auch

nicht-menschliche Wesen bringen ihr eingeschriebenes historisches, kulturelles, und ideologisches Gepäck mit (Sofer 2003: 17), welches unsere Assoziationen auslöst und unsere Interpretationen formt. Dass sich die Papiermaschine später als »Tänzerin« äußert, liegt an ihrer Verwicklung mit dem Kontext, also mit ihrer Situiertheit als ein bewegtes (oder besser: sich bewegendes) Ding in einer Performance. Der Raum wird in diesem Ereignis deutlich rekonfiguriert – die Grenzen des Bühnenraums in Frage gestellt: Der Übergang von der Identität als von einem einfachen Gerät, welches aus der Raumtechnik ragt, als »Performancehelferin« zur Protagonistin in der Performance ist schleichend.

In diesem Zusammenhang können wir Clément Layes' gesamte Performance als eine Apparatur verstehen, also eine materiell-diskursive Praxis, die bestimmte Phänomene hervorbringt, Grenzen zieht und rekonfiguriert, die bedeutende Implikationen für das Stück haben. Dinge und Bedeutungen entstehen in dieser ewigen Rekonfiguration und werden mal dieses, mal jenes, je nach Anwendung und Perspektive. Die differenzielle Beziehung, die uns agentieller Realismus vorschlägt, ist eine Verwicklung von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren, welche Grenzen bald festsetzt, bald löst. Mit Barad können Implikationen und Verschiebungen materieller Grenzen in Performances analysiert und neue Bedeutungen kreierte werden.

Zusammenfassung

Mit den drei theoretischen Ansätzen der sprachlichen, identitätsstiftenden und differenziellen Beziehung, können die Beziehungen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Wesen in Performances betrachtet werden. Performances wiederum geben uns begriffliche oder visuelle Artikulationen, mit denen diese theoretischen Beschreibungen untersucht werden können. Mit Tanzperformances und Latours Theorien können wir die sprachlichen Verwegenheiten nachzeichnen, die Menschen in Beziehung zu Dingen haben. Tanzperformances bringen vermeintlich stumme Objekte zum Sprechen. Außerdem können Performances mit Latour aufzeigen, wie sich der Mensch zusammen mit unterschiedlichen nicht-menschlichen Wesen seine Identität erschafft. Schließlich gibt uns Barad noch die Möglichkeit, auf der Bühne die Verwobenheit der Dinge und des Raums mit den Menschen und ihren momentanen materiellen Grenzen zu analysieren. Damit sind auch der Neue Materialismus und die Performance miteinander in einer ständigen Aushandlung verflochten.

Literatur

- Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham/London: Duke University.
- Egert, Gerko (2016): *Berührungen. Bewegung, Relation und Affekt im zeitgenössischen Tanz* (=TanzScripte 43), Bielefeld: transcript.
- Hammer, Carmen/Stieß, Immanuel (1995): Einleitung, in: Donna Haraway: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt/New York: Campus. S. 9-31.
- Latour, Bruno (2015 [1999]): *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, 3. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Latour, Bruno (2018 [2012]): *Existenzweisen. Eine Anthropologie der Modernen*. Berlin: Suhrkamp.
- Lévi-Strauss, Claude (1973): *Das wilde Denken*, 1. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Sofer, Andrew (2003): *The Stage of Life Props*, Ann Arbor: University of Michigan.

Verwendete Aufführungen

- Public in Private/Clément Laves: *TITLE*, Uraufführung: 22.10.2015, Sophiensaele, Berlin. Choreografie, Performance: Clément Laves.
- Public in Private/Clément Laves: *TITLE*, 2.6.2016, fabric, Potsdam. Choreografie, Performance: Clément Laves.

Bird

Sonia Franken

In der Soloperformance *Bird* changiert ein Menschtierwesen zwischen Stillleben und skurrilen Bewegungen. Durch stetiges Drehen und Wenden des tanzenden Körpers mit hyperrealistischer Vogelmaske exploriert die Performerin Sonia Franken das Phänomen der Selbst-Repräsentation und Über-Beschäftigung mit sich selbst. Diese Arbeit kreiert ein absurdes Wahrnehmungsspiel und fasziniert durch die Gleichzeitigkeit der Belebung einer Maske und der Verdinglichung der Gesamtgestalt.

Am Knotenpunkt von Choreografie und Bildender Kunst entsteht so durch die Verflechtung von menschlichen Körpern in Bewegung und (Tier)Maske produktiver Raum für herausfordernde Veränderungen der Wahrnehmungsmöglichkeiten: Körper generieren mit Masken Charaktere, die Potenzial für Figurenkreation in Skulptur, Malerei, Cartoon und Bewegungskunst haben. Der choreografische Prozess beginnt bei der Gestaltung von Bildern/Charakteren und mündet in der szenischen Verkörperung. Das Spiel mit Masken impliziert unterschiedliche Elemente und Arbeitsweisen: Design, Produktion, Recherche sowie das Animieren der Konstruktion und die Entwicklung des Bewegungsmaterials.



Fig. 1: Sonia Franken, Bird, Maske: Gonzalo Barahona, Sonia Franken. Foto: www.annalev.com.

Die Arbeit an und mit den Figuren geschieht also immer reziprok. So beeinflusst das Material die Dramaturgie und die Dramaturgie das Material. Es gilt in den Bewegungen und der Imagination mit den Dingen eins zu werden. Ausgangs- und Mittelpunkt ist somit das Spiel mit einem der ältesten und bekanntesten Theatermittel, der Maske. Ein Ding, das auf dem Kopf der Tänzerin diesen vereinnahmt und ersetzt. Das ist unheimlich und komisch zugleich, denn die Menschtierwesen existieren durch diese Kombination als Wesen, denen nicht nur optisch mehrere Zustände innewohnen. Diese pluralen Zustände eröffnen ein ungewisses Feld: Tier, Mensch und Ding sind immer gleichzeitig präsent. Sie sind Tier *und* Mensch *und* Ding und nicht *oder*.

Allsympathie

Über das spekulative Eigenleben von Stühlen, Glitzerpartikeln und Luftballons

Jette Büchsenschütz

Im Nachtzug von Paris nach Lissabon erklärt Professor Kuckuck dem gespannt lauschenden Felix Krull den Lauf des Universums:

Unser Menschenhirn, unser Leib und Gebein – Mosaiken seien sie derselben Elementarteilchen, aus denen Sterne und Sternstaub, die dunklen, getriebenen Dunstwolken des interstellaren Raums beständen. [...] Immer, wenn die Natur uns gaukelnd im Unorganischen das Organische vortäusche, wie in den Schwefel-, den Eisblumen, wolle sie uns lehren, daß sie nur eines sei. Das Organische selbst kenne die klare Grenze nicht zwischen seinen Arten. Das Tierische gehe ins Pflanzliche über, [...] das Pflanzliche ins Tierische, [...] und alles raum-zeitliche Sein, alle Materie habe teil, sei es auch im tiefsten Schlummer nur, an dieser Lust, dieser Last, an der Empfindung, welche den Menschen, den Träger der wachsten Empfindung, zur Allsympathie lade. (Mann 1954: 315f. und 318)

Die *Allsympathie*, die Auflösung der Grenzen zwischen dem Organischen und dem Unorganischen und die Lehre der Natur, »daß sie nur eines sei« – in diesem Text sind die Schlüsselbegriffe des *Neuen* oder *Spekulativen Realismus* versammelt: die solidarische Partnerschaft zwischen Ding und Mensch und schließlich der aus dieser Konstellation resultierende Modus der Weltzuwendung einer *Allsympathie*. So ähnlich formuliert es auch Graham Harman »[d]as Reale ist etwas, das man nicht verstehen, sondern nur lieben kann« (Harman 2012: 26). Graham Harman, einer der prominentesten Theoretiker des *Spekulativen Realismus*, spekulierte anlässlich der DOCUMENTA (13) – der Documenta einer posthumanistischen Weltsicht – über eine Realität »[...] die tiefer ist als irgendeine theoretische oder praktische Begegnung [...]« (2012: 23). Auf ein Gedankenspiel Sir Arthur Stanley Eddingtons rekurrend, beschreibt Harman so etwas wie ein Ding an sich anhand von drei Tischen. Eddington unterschied in seiner 1927 erschienenen Parabel zwei Erscheinungsformen eines Tisches: der Tisch als Gegenstand des sinn-

lichen Alltages und der Tisch als Gegenstand der wissenschaftlich-physikalischen Untersuchung. Harman fügt diesen beiden Optionen eine dritte hinzu:

Der dritte Tisch liegt jedoch genau zwischen diesen anderen beiden, die in Wirklichkeit keine Tische sind. Unser dritter Tisch emergiert als etwas anderes als seine Bestandteile und zieht sich zugleich hinter all seine äußeren Wirkungen zurück. Unser Tisch ist ein Zwischenwesen, das man weder in der subatomaren Physik noch in der Humanpsychologie findet, sondern in einer Zone, in der die Dinge einfach sie selbst sind. (Harman 2012: 24)

Harman kritisiert hier, dass beide Modi des erkennenden Zugriffs – sowohl der naturwissenschaftliche als auch der unwissenschaftlich-sinnliche Modus – den Tisch ruinieren, ihn also im Vorgang der Erkenntnis zerstören. Nimmt man diesen Einspruch als das, was er offenbar ist, nämlich eine Abrechnung mit der Erkenntnistheorie Kants, lässt sich genauer sagen, was mit der Zone gemeint ist, »in der die Dinge einfach sie selbst sind«: nämlich die Zone, in der sich das *Ding an sich* befindet, der Bereich, über den das erkennende Subjekt nichts weiß.

Für Kant war jeder Versuch, in dieser Zone etwas zu erkennen, aussichtslos und Aussagen über das, was sich dort befindet, spekulativ. Beharrt man jedoch darauf, in dem Bereich des dritten Tisches etwas zu erkennen, wird dies nur möglich sein, wenn man die Instrumente menschlicher Erkenntnis überprüft und entsprechend modifiziert. Genau das schlägt Graham Harman vor: einen Erkenntnismodus, in dem die Arbeit der Anschauungsformen und Kategorien durch die Arbeit der Empathie – oder der Allsympathie wie es im Felix Krull heißt – ersetzt wird:

Das bedeutet nicht, dass der Zugang zum Tisch unmöglich ist, sondern nur, dass er indirekt sein muss. So wie die erotische Sprache besser wirkt, wenn sie auf Andeutungen, Anspielungen und Innuendo beruht anstatt auf Feststellungen und deutlich formulierten Angeboten [...]. (Harman 2012: 26)

Die Sprache der *Andeutungen* und *Anspielungen* ist keine Sprache diskursiver Theorien, sondern eine Sprache bewusster Undeutlichkeit – anders gesagt: die Sprache der Spekulation – und der Kunst. Nur Kunst versuche »[...] Objekte zu schaffen, die tiefer sind als die Bestandteile, durch die sie sich ankündigen, oder auf Objekte anzuspüren, die sich nicht ganz vergegenwärtigen lassen« (Harman 2012: 29). Daher auch Harmans Vorschlag, Husserls »Philosophie als strenge Wissenschaft« in eine »Philosophie als kraftvolle Kunst« (2012: 29) umzuwandeln. Die Kunst erstreckt ihren Gegenstand nicht unter der Last der Anschauungsformen und Kategorien, sondern ist die *Zone*, in der die Dinge nicht einfach nur sie selbst sind, sondern auch das tun dürfen, was sie selber wollen, und nicht nur das, was ihnen

die Gewalt subjektiver Vernunft vorschreibt. In diesem Sinne verliert Materialität auch ihre Passivität. Sie kann ihre inhärente Spontaneität lebendig werden lassen und muss nicht länger auf »die gestaltende Kraft der Form oder den belebenden Funken der Idee« (Witzgall 2014: 14) warten und kann ihr eigenes, agentielles Potenzial entfalten. So ist es auch legitim, hier eine veränderte Terminologie vorzuschlagen, also nicht mehr von Objekten zu sprechen, da der Terminus Objekt nur im Kontext subjektiver (und gewaltkonnotierter) Gestaltungsansprüche sinnvoll ist, sondern von Dingen. Denn:

[...] objects are the way things appear to a subject – that is, with a name, an identity, or gestalt or stereotypical template [...]. Things, on the other hand, [...] signal the moment when the object becomes the Other, when the Sardine can look back, when the mute Idol speaks, when the subject experiences the object as uncanny [...]. (Mitchell 2005: 156f.)

Eine *Object-Oriented Philosophy*, wie sie sich Graham Harman vorstellt, ist also eine Ontologie der radikalen Enthierarchisierung, in der sich Stuhl, Mensch, Glitzerpartikel und Luftballon auf gleicher Ebene begegnen, und jeglicher *Korrelationismus* getilgt ist.

Von einer Ethik der *Allsympathie*, wie sie Harman vorschwebt, scheint aber Quentin Meillassoux, der Stichwortgeber des Korrelationismus-Vorwurfs, meilenweit entfernt zu sein. Die Vertreter*innen (aber seien wir ehrlich: es ist ein reiner Männerclub) des Spekultativen Realismus interessieren sich für Erkenntnisformen, die einen von menschlicher Perspektive unabhängigen Zugang zur Wirklichkeit ermöglichen, der »[...] sich indifferent zur subjektiv-humanen Erkenntnis verhält und sich nicht über ein subjektivistisch oder anthropozentrisch bedingtes Wissen vermitteln lässt, also nicht primär kulturell, linguistisch, politisch oder historisch kodifiziert ist« (Avanessian 2013: 8). Sie kritisieren die zeitgenössische Philosophie insofern, als diese »dem Menschen weiterhin eine absolute Vormachtstellung als primären Gegenstand der Philosophie« (Harman 2013: 123) einräume. Dies entspricht ganz dem, was Karen Barad festgestellt hatte: »The only thing that doesn't seem to matter anymore is matter« (Barad 2007: 132).

Es scheint tatsächlich so, als würde der Spekulative Realismus auch die Selbstreferentialität des poststrukturalistischen Denkens überwinden wollen. Zwar verfolgen die Theoreme des Spekultativen Realismus kein einheitliches Konzept, einzig sind sie sich jedoch in ihrer Kritik am Korrelationismus. Unter dem von Quentin Meillassoux in seinem 2006 erschienenen Buch *Après la finitude* lancierten Terminus ist die Auffassung zu verstehen, »der zufolge es unmöglich ist, durch das Denken Zugang zu einem Sein zu erlangen, das *unabhängig* vom Denken ist« (Meillassoux 2013: 41). Meillassoux, der radikalste Philosoph der Spekultativen Realisten, beschreibt den Begriff der Korrelation als den seit Kant »zent-

rale[n] Begriff der modernen Philosophie« (Meillassoux 2014: 18) und benennt das Dilemma seiner zirkulären Struktur:

Der Korrelationismus besteht in der Zurückweisung aller Versuche, die Sphären der Subjektivität und der Objektivität unabhängig voneinander zu denken. Man muss nicht nur behaupten, dass wir niemals einen Gegenstand ›an sich‹, unabhängig von seiner Beziehung zum Subjekt, begreifen können, sondern auch, dass wir niemals ein Subjekt erfassen können, das nicht immer schon in Beziehung zu seinem Gegenstand steht. (Meillassoux 2014: 18)

Alle Erkenntnis, so seine Kritik, ist nur eine Erkenntnis aus der (Macht-)Perspektive des erkennenden Subjekts. Quentin Meillassoux sieht konsequenterweise die Aufgabe des Spekulativen Realismus darin, einen Weg zu finden

[...] wie das Denken das Nicht-Korrelierende erreichen kann – eine Welt, die fähig ist zu bestehen, ohne gegeben zu sein. Dies zu sagen läuft nun aber darauf hinaus, dass wir begreifen müssen, wie das Denken zum *Absoluten* gelangen kann: zu einem Sein, das so sehr *ungebunden* (Grundbedeutung von *absolutus*), so sehr getrennt vom Denken ist, dass es sich uns als nicht-relativ zeigt – fähig zu existieren, ob wir existieren oder nicht. (Meillassoux 2014: 18)

Es soll also nicht das Denken selbst zerstört werden, sondern ein Denken legitimiert werden, das den Abgrund zwischen Subjekt und Objekt überspringen kann. Das ist für Meillassoux das *spekulative* Denken. Sein Vorwurf ist, korrelationistisches Denken könne nichts außerhalb seines Denkens denken und sei unfähig, eine vom Denken radikal unabhängig existierende Realität zur Kenntnis zu nehmen. Korrelationismus, besonders in seiner verschärften zeitgenössischen Ausprägung, wird bei ihm jedoch schließlich weniger wegen seines mangelhaften Realitätsbezugs, als vielmehr wegen der Leugnung einer dem menschlichen Dasein vorgeordneten autonomen Realität, die Meillassoux das *Absolute* nennt, verworfen.

Denn diese Leerstelle hinterlässt ein Vakuum, das gefüllt werden kann mit beliebigen antirationalistischen Glaubensvorstellungen (Meillassoux 2014). Um aber nicht in eine dogmatische Metaphysik zurückzufallen, darf das *Absolute* kein Seiendes sein, das wiederum auf ein Sein gegründet werden müsste, sondern muss als reine, durch nichts determinierte Kontingenz konzipiert werden – einschließlich der geltenden Naturgesetze. Für dieses von menschlicher Wahrnehmung und Erkenntnis völlig unabhängig existierende *Absolute* hat Meillassoux (2014: 91) den faszinierenden Begriff vom »Hyper-Chaos« vorgeschlagen; ein völlig gesetzlos und ziellos vor sich hin brodelnder Urschleim, der, weil selber kontingent, schwankt zwischen Sein und Nichts; der sowohl kausale Naturgesetze als

auch deren Verschwinden hervorbringen kann. Es ist kein Realismus der Dinge, den uns dieses Hyper-Chaos bietet. Es sagt uns kaum etwas darüber, was es ist, zwar eher das, was es sein könnte, aber vor allem, dass es ebenso gut *nicht* sein könnte.

Es bedarf also der Notwendigkeit, von der Kontingenz der Welt auszugehen, um aus dem korrelationellen Zirkel herauszukommen, denn dann wäre uns klar, dass alles was geschieht, sowohl ohne als auch mit Grund geschieht (Meillassoux 2014). Wir würden also beides zugleich in den Blick bekommen: die grundlose, nichtdeterminierte Welt und die stabilen kausalen Zusammenhänge, wie sie unserem Verstand erscheinen. Meillassoux sieht in der Ablehnung des Prinzips der Kausalität einen Ausweg aus dem korrelationellen Zirkel, indem wir die reine Willkürlichkeit des Gegebenen als das Absolute – obwohl wir dieses Chaos nicht wahrnehmen können, sondern nur die vermeintlichen Naturgesetze – anerkennen.

Auch Graham Harman ist auf der Suche nach einer autonomen Realität. Aber er findet sie nicht in der Ununterschiedenheit eines bedrohlichen Chaos, sondern – im Gegenteil – in den »Einzeldingen« (Harman 2012: 25). Nur dort, in der einsamen Tiefe jedes einzelnen Objekts, das, trotz seiner sinnlichen und interaktiven Seiten, die es auch hat, aber ganz autonom neben anderen existiert, lokalisiert Harman, das *reale* Objekt, den *dritten Tisch*. Nur Kunst habe eine besondere Fähigkeit, so Graham Harman, mit dem *dritten Tisch* umzugehen, der zwischen dem ersten Tisch (der aus atomaren Partikeln besteht) und dem zweiten Tisch (der sich aus performativen Ereignissen zusammensetzt) emergiert.

Wir können die Welt nicht direkt, sondern müssen sie indirekt erschließen – vielleicht in der Art, wie es Clément Layes, Mette Ingvarsten oder William Forsythe in ihren choreografischen Arbeiten konkretisieren.

Clément Layes setzt sich seit der Performance *Allege* aus dem Jahr 2010 mit der Agentialität, dem Eigenleben von Dingen auseinander. Wie – und ist es überhaupt möglich – ein uns verborgenes Eigenleben von Dingen auf die Bühne zu bringen?

Clément Layes' Performance *Der grüne Stuhl* (2012) ist eine Aufführung für zwei Performer und vier Stühle: Im Verlauf der Performance übernehmen die Stühle zunehmend die Regie der Handlung. Sie treiben die beiden Performer zu immer neuen Aktionen an. Stühle werden nebeneinander geordnet, im Kreis umgeordnet, übereinandergestapelt und treppenförmig an die Wand gebaut. Sie werden beschnüffelt, gestreichelt, gebissen und geworfen. Layes schüttelt und schiebt die Stühle hin und her als frage er sich: »Was ist das? Was macht es mit mir?« Wie das erkennen, was es ist, weniger das, was es tut? Clément Layes versucht in einer kindlich-naiven Herangehensweise den Stuhl abseits seines fest kodierten Gebrauchswertes zum Sprechen zu bringen. Der Gegenstand soll hier nicht mehr als Platzhalter für die Idee des Performers dienen, sondern zum gleichberechtigten Ideenstifter werden. Das Objekt soll zum Ding werden. Aber

selbst die kunstvolle Stuhlpyramide, die die beiden Performer bauen und die instabil und drei Meter groß auf der Bühne schwankt, verrät nur, dass sie jeden Augenblick zusammenstürzen kann.

Auch sprachlich misslingt die Beherrschung der Dinge. Der Dialog zwischen den beiden Performern ist nur bruchstückhaft und im Grunde völlig kommunikationslos. Felix Marchands Stottern führt das deutlich vor. Immer wieder versucht er vergeblich den Dingen einen Namen zu geben: »This is, this is äh ... Äh ... Now we are getting a bit closer ...« Mit dieser Entsemantisierung von Sprache korrespondiert Marchands Auftritt als Körper-Ding-Montage: auf seinem Rücken ist ein Bildschirm-im-Stuhl montiert, auf dem sein sprechender Kopf zu sehen ist, der dem Körper Befehle erteilt. Diese Montage von menschlichem Körper und technischem Ding – einem Cyborg ähnelnd – vereint beides: Verfremdung des Dings und Verfremdung des Menschen. Statt Bilder einer *Allsympathie* entstehen Figuren wie aus einem Traum: Subjekt und Objekt erscheinen entstellt und vertauscht. »The center was [...] to find out the essence of the object.« Die *essence* des Objekts im Sinne des *dritten Tisches* von Graham Harman konnte die Performance nicht zeigen. »Der grüne Stuhl was a multi layered failure piece«, konstatierte Layes rückblickend selbst – dem möchte ich nur bedingt zustimmen.¹ Denn zum Ende des Stückes wird das Publikum gebeten, die Stühle, auf denen es sitzt, auf die Bühne zu tragen. Wir blicken jetzt auf einen riesigen Stuhlhafen, über dem ein Bildschirm hängt, der uns selbst – das Publikum – zeigt. Genau dieser Moment bringt unsere ruhig gestellte Subjekt-betrachtet-Objekt Position real ins Wanken. Und wir fragen uns verwirrt: wer ist hier eigentlich das Objekt und wer das Subjekt?

Mette Ingvarstons Werkreihe *The Artificial Nature Serie* ist der Agentialität von Dingen und Materie gewidmet. Hier treten die menschlichen Performer*innen noch weiter in den Hintergrund:

What does it mean to make a choreography for materials where human movement is no longer in the center of attention? How can one address the force of things, materials, objects and matters as something that acts upon humans? What is the relationship between the animate and the inanimate world? (Ingvarsten 2013: o.S.)

Einen Versuch der Rückgewinnung einer vorsprachlichen Ordnung, die sich außerhalb des endlosen Spiels der Signifikanten bewegt, lässt sich in der die Werkreihe abschließenden Performance *The Artificial Nature Project* beobachten. Im Gegensatz zu Layes präsentiert Ingvarsten eine posthumane Vision (Ökologie), die irritierenderweise zugleich eine prähumane (Alchemie) ist. Nicht die mensch-

1 Beide Aussagen stammen aus einem Gespräch mit der Autorin in Berlin im Dezember 2017. Zitiert mit freundlicher Genehmigung durch Clément Layes.

lichen Performer*innen führen in *The Artificial Nature Project* die tänzerischen Bewegungen aus, sondern unzählbare Glitzerpartikel, die im Bühnenraum flattern, die ausgebildeten Tänzer*innen fungieren lediglich als Hilfsarbeiter.

Dabei entsteht die Illusion, dass es eine Eigendynamik der Dinge gibt. Und tatsächlich werden die sieben Tänzer*innen unsichtbar: Sie verschwinden in den einmal silbernen, einmal goldfarbenen Kaskaden, Fontänen und Kegel, die sie in einem symbiotischen Akt erzeugen helfen. Das zunächst amorph scheinende Material wird zum Träger der Bewegung. Aus den eigentlichen Spezialeffekten des Theaters werden ihre Hauptdarsteller. Aber diese schöne Vision eines Einsseins von Mensch und Materie wird konterkariert durch den Auftritt der Technik: bewaffnet mit schweren Laubbläsern, Stromkabeln und Plattenmaterial gelingt den Tänzer*innen zunächst eine kegelförmige Figur, die aber zunehmend von ihnen selbst zerstört wird und in ein Chaos mündet, das nur noch – wie Meillassoux's kontingentes *Hyper-Chaos* – der Regellosigkeit der reinen Kontingenz zu folgen scheint. Dieser Spuk der »dead matter talking back« (Ingvarstsen 2013: o.S.) wird ebenso abrupt beendet wie er begonnen hat. Am Ende der Performance steigen die entindividualisierten Tänzer*innen aus ihren Ganzkörpermasken und die Bühne wird sauber und aufgeräumt hinterlassen. Es scheint ihnen schließlich doch noch gelungen zu sein, die »force of things, the forces of materials, objects and matters« (Ingvarstsen 2013: o.S.) unter menschliche Kontrolle zu bringen.

In der begehbaren Installation *Scattered Crowd* von William Forsythe aus dem Jahr 2002 wird die Zurücknahme des privilegierten Subjekts, die Depotenzierung des Humanen und die spiegelbildliche Potenzierung des Nichthumanen noch weitergetrieben. Es schweben unzählige weiße – manche milchig, manche klar und durchsichtig – Luftballons frei im Raum, der mit sphärischen Klängen erfüllt ist. Diese Luftballons verführen das Publikum dazu, die Bewegungen der Ballons aufzunehmen, um von ihnen choreografiert zu werden. Hier bestimmen nicht mehr menschliche Akteure die Choreografie der Dinge – eine Dynamik, die bei Laves und Ingvarstsen unentschieden bleibt –, sondern die Dinge geben ihre Kontingenz, ihre Nicht-Determiniertheit an die individuellen, menschlichen Körper weiter, die sich ihnen (unbelastet von philosophischen Theorien und künstlerischen Konzeptionen) mitteilt als ein Moment der *Allsympathie*.

Die Frage, ob sich aus der Verschiebung der Zentralperspektive unserer Subjekt-Objekt-Optik hin zu dem Versuch einer Auflösung dieser Grenzziehung etwas Emanzipatorisches für die Dinge und die Menschen ergibt, kann ich hier nur stellen – aber nicht beantworten. Sahen wir die Dinge, mit denen wir uns umgeben, lange nur als Instrumente, als Requisiten, über die wir verfügen, wird jetzt auch in Betracht gezogen, was die Dinge mit uns tun, wie sie unser Handeln und Denken beeinflussen. Es geht jedoch nicht um ein Entweder-Oder, sondern um die Akzeptanz einer Realität jenseits einer instrumentalisierenden Wahrnehmung und jenseits der traditionellen Dualismen von Subjekt und Objekt, Denken

und Sein, Natur und Kultur. Den Dingen und ihrer Materialität eine autonome, inhärente Agentialität zuzugestehen, ist zumindest als Versuch zu begreifen, die privilegierte, selbstzerstörerische Stellung des Menschen zu überwinden und die Möglichkeit einer posthumanen Welt in Betracht zu ziehen. Es gibt eine Welt hinter der Endlichkeit – *Après la finitude*.

Literatur

- Barad, Karen (2007): *Meeting the Universe Halfway. Quantum Physik and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, NC: Duke University Press.
- Harman, Graham (2012): *The Third Table/Der dritte Tisch*, Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Harman, Graham (2013): Objekt-Orientierte Philosophie, in: Armen Avanesian (Hg.), *Realismus Jetzt*, Berlin: Merve, S. 122-136.
- Ingvartsen, Mette (2013): The Artificial Nature Project – Or how to make choreography for nonhuman performers. [online] www.metteingvartsen.net/texts_interviews/the-artificial-nature-project-or-how-to-make-choreography-for-non-human-performers/ [12.02.2019].
- Mann, Thomas (1954): *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, Frankfurt a.M.: Fischer Verlag.
- Meillassoux, Quentin (2013): Metaphysik, Spekulation, Korrelation, in: Armen Avanesian (Hg.), *Realismus Jetzt*, Berlin: Merve, S. 23-57.
- Meillassoux, Quentin (2014): *Nach der Endlichkeit: Versuch über die Notwendigkeit der Kontingenz*, Zürich/Berlin: Diaphanes Verlag.
- Mitchell, William J.T. (2005): *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, IL: The Chicago University Press.
- Witzgall, Susanne (2014): Macht des Materials/Politik der Materialität – eine Einführung, in: Susanne Witzgall/Kerstin Stakemeier (Hg.), *Macht des Materials/Politik der Materialität*, Zürich/Berlin: Diaphanes Verlag, S. 13-28.

It Rains - It Thinks - It Dances

Annette Arlander

It was a great pleasure to present the video work *Rainy Day in Rekdal (With a Downy Birch)* (15 min. 20 sec) in the context of the conference Tanz der Dinge/Things that dance, both as a screening and as a two-channel installation together with *Grey Day in Rekdal (With a Downy Birch)*. These works are part of an artistic research project called “Performing with Plants,” which moves between performance art, environmental art and media, and is rather marginal in a dance context. Instead of presenting the project as a whole or discussing its new materialist underpinnings, I showed the video *Rainy Day in Rekdal (With a Downy Birch)* from 2017 as an example of matter dancing and presented some thoughts as a kind of voice-over text, here abbreviated into the main points and extended with some ideas by Michael Marder.

The work was originally made as a preparatory experiment for creating a companion piece to the video *The Tide in Kian Tiang* (2016), which was performed every hour during one day. In that work I wanted to experience the tide together with a small tree, growing in a rocky cove near Kan Tiang beach on Koh Lanta in Thailand. The sequel on Lofoten, in Northern Norway, was supposed to record the tide together with a small downy birch growing on the shore in the village called Rekdal. The video *Grey Day in Rekdal* was performed during one day, 20th July 2017, every hour, sharing repeated moments of relative stillness with the birch, resulting in a rough time-lapse video. The one-off real-time session called *Rainy Day in Rekdal*, however, made in the same place the day before, is more interesting in this context. The drops of water hitting the lens take over as the main performers of the work, in a rather classic manner, and obscure the human posing with the downy birch, forming a dance of their own. Thus, the work is a good example of the agency of matter (water in this case) and technology (the automatic functions of the camera) and their *intra-action*,¹ to use a term coined by Karen Barad (2007),

1 Intra-action is a term coined by physicist and queer theorist Karen Barad to replace the usual term inter-action, which presumes that the interacting parts pre-exist the action (like the actors in actor network theory). Intra-action “*signifies the mutual constitution of entangled agencies*” (Barad 2007: 33, italics in original).

as well as one kind of exercise in *becoming-with*,² to use an expression by Donna Haraway (2016). One of the core questions I explore as part of the ongoing artistic research project called “Performing with Plants,” is whether it actually is possible to perform with plants, to perform “with” them, that is, how can I respect plants as my collaborators?



Fig. 1: Annette Arlander, *Rainy Day in Rekdal – Grey Day in Rekdal*, two-channel installation. Karlsruhe University Institute of Sports and Sport Science, 2018. Photo: Annette Arlander.

In his book *Plants as Persons, a Philosophical Botany* (2011) Matthew Hall argues for “recognizing plants as subjects deserving of respect as other-than-human persons” and “advocates including plants within human ethical awareness,” reminding us that an ethic constitutes an ideal of human behaviour. “In an ecological context, moral action is enacted respect and responsibility for the well-being of the others with whom we share the Earth” (Hall 2011: 13). He further asks: “What shape should human-plant ethics take? How can we move from a stance of exclusion and domination to one of inclusion and care? How can plants be incorporated into di-

2 *Becoming-with* is a notion utilized by Donna Haraway to emphasize that “we require each other in unexpected collaborations and combinations [...] We become-with each other or not at all.” (Haraway 2016: 4)

alogical relationships?” (2011: 156) This last question is one of the core problems in performing with plants.

Hall recommends “the recognition of plants as other-than-human persons,” as “a powerful way of incorporating plants within social and moral relationships of care and nurturing” although “unlike in the animal rights theory,” he notes, “persons are not exempt from use” (2011: 161). We cannot avoid eating plants. “Understanding that plants are active, self-directed, even intelligent beings,” Hall notes, “must be realized through working closely with plants in collaborative projects of mutual benefit” (2011: 169). Seen as a nonhuman person in this manner, the downy birch and my attempt at performing with it could be understood as an attempt at contact or a gesture of respect, even if not directly a collaborative project of actual mutual benefit, particularly not for the birch.

For this example, following Hall, and regarding this downy birch as an “other-than-human person” to enter into a temporary dialogical relationship with, makes sense, although this kind of approach might not be as easy with regard to other types of vegetation. It is relatively easy to relate to the small downy birch as an individual, but what about the meadow with the yellow flowers and the grass? In contrast to this idea of extending personhood to plants one could think of a new materialist understanding of the birch, the human and the rain not as pre-existing objects or entities, but as produced by specific intra-actions and agential cuts of exclusion and inclusion.

Instead of extending personhood to plants one could also think with philosopher Michael Marder, who emphasizes the dispersed life of plants and challenges humans to recognize the planthood in themselves, with his notion of vegetal democracy, a principle that concerns all species without exception. The division of the world into mineral, vegetal and animal kingdoms, “the great chain of being,” with rocks at the bottom and humans at the top, is a traditional stratification that influences our way of making and understanding performances. In his study *Plant-Thinking: A Philosophy of Vegetal Life* (2013) Marder offers a critique of this legacy by proposing a vegetal anti-metaphysics. For Marder thinking is not the sole privilege of the human subject, which leads him to introduce the notion *it thinks*:

In place of the Kantian transcendental synthesis of I think that supposedly accompanies all my representations, plant-thinking posits it thinks, a much more impersonal, non-subjective, and non-anthropomorphic agency. (Marder 2013: 165)

The vegetal *it thinks*, which might mean for instance a tree that thinks, refers to a much more undecided subject as well, like in the expression it rains. Marder invites us to “try to get accustomed to the idea that thinking is not the sole prerogative of the subject, or of the human being” (2013: 165). Accordingly, this “non-identical thinking” – “aside from altering the form of thought (which be-

comes inseparable from its opposite, the non-thought)” and besides “changing its content (which includes contradictions)” – will also indicate “freedom from the substantive and self-enclosed identity of the thinkers themselves” (2013: 165).

It thinks is not concerned with “who or what does the thinking?” but “when and where does thinking happen?,” Marder explains (2013: 169), because it arises from and returns to the plant’s embeddedness in its environment. The plant does not have to “cordon itself off from its surroundings, to negate its connection to a place,” in order to “fully become itself as a consequence of this oppositional stance.” On the contrary, a vegetal being “must remain an integral part of the milieu wherein it grows,” and its relationship to its surroundings is receptive rather than domineering (2013: 69). The leaves turn their surface towards the light, and the roots burrow into the soil, imbibing nutrients as well as poisonous substances.

Marder notes how, in their rhizomatic thinking, Deleuze and Guattari acknowledge the wisdom of plants, in their manner to always form rhizomes with something else, such as the wind, animals, or human beings. Rhizomatic thinking is thus the “thinking of exteriority in and as exteriority, the inextricable relation to ‘an outside’, to something other,” which includes elements of “inorganic nature, other living beings, and the products of human activity” (2013: 168). Marder responds to Deleuze and Guattari’s injunction, “Follow the plants!,” by engaging in “irreverent plant-thinking [...] on the path of becoming-plant.” He notes that “a human who thinks like a plant literally becomes a plant,” because “the destruction of classical *logos* annihilates the thing that distinguishes us from other living beings” (2013: 165).

Marder suggests that his reflections on vegetal intelligence and plant thinking should be taken as a footnote to Nietzsche’s recommendation to begin with “the ‘sagacity’ of plants” when searching for new principles of evaluation (2013: 151). He further notes how the re-evaluation of all values “after the de-centering of the human” requires a complete change of our beliefs regarding notions like “knowledge” and “truth,” and the objective validity of knowledge. It demands “the unmooring of the conditions of possibility for knowing from human subjectivity” (2013: 151 f.). Humans are not the only creatures capable of knowing and thinking. In order to begin with the “sagacity” of plants Marder tries to understand their mode of being, “transposing the functions of the vegetal soul onto the discourse of thinking,” formulating “the tenets of epistemophytology” in search for a post-metaphysical way of thinking, in order to understand “the suppressed vegetal sources of human thought” (2013: 152). Marder suggests that

plant-thinking happens (1) *when* the presumed self-identity of ‘subjects’ and ‘objects’ that populate a given milieu recedes, allowing a rhizomatic assemblage to surge up to the foreground, to be activated by sharing difference among its various nodes, and (2) *where* the spacings and connections, communication lines and

gaps between the participants in this assemblage prevail over what is delimited within them. (Marder 2013: 169)

The implications of plant thinking are summarized in a poetic phrase: “When *it thinks*, it does so non-hierarchically and, like the growing grass, keeps close to the ground, to existence, to the immanence of what is ‘here below’.” (2013: 169) And this approach defines the thinker as well: “At the core of the subject who proclaims: ‘I think’, lies the subjectless vegetal *it thinks*, at once shoring up and destabilizing the thinking of this ‘I.’” (2013: 170) So, following this line of thought things not only dance, they think as well. And conversely, perhaps we could say that it rains, it thinks, or – it dances.

References

- Arlander, Annette (2019): Performing with Plants, [online] <https://www.researchcatalogue.net/view/316550/316551>
- Barad, Karen (2007): *Meeting the universe halfway: quantum physics and the entanglement of matter and meaning*, Durham, NC: Duke University Press.
- Hall, Matthew (2011): *Plants as Persons. A Philosophical Botany*, New York: SUNY Press.
- Haraway, Donna J. (2016): *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham and London: Duke University Press.
- Marder, Michael (2013): *Plant-Thinking. A Philosophy of Vegetal Life*, New York, NY: Columbia University Press.

Seed Scarification: Serious Taking

Bartaku

The following encompasses short reflections on the becoming and situating of *Seed Scarification: Serious Taking*, a mixed media installation for *Tanz der Dinge/ Things that dance*, the 2018 annual symposium of the *Gesellschaft für Tanzforschung*, at the Institut für Sport und Sportwissenschaft (IfSS) of the Karlsruhe Institute für Technologie, Germany.

March 29, 2018. I provide a short description of my archive in the proposal for participating in the exhibition part of the symposium:

[...] a small seed scarification¹ installation would be part of this archive. It consists of a self-contained space with Baroa b. appleberry-seed being exposed to pre-recorded sounds from self-strangling humans, producing Baroa b. essence sounds – that originate from a speaker.

The Space

On Oct. 4th the “Kampfsportraum” (fight room) is shown to me by a symposium collaborator: this is the point of departure for the assembling of the installation.

Upon entering, we touch upon semi-soft floor mats, a mirror-wall on the entire left side and brown wooden panels that cover the wall on the right. Twenty-two steps from door to back wall. Eight steps from mirror wall to wood wall. A white painted brick wall connects wood and mirror. Young humans move their bodies on quick beats. Their salty liquids leak into the tissue of the stingy yellow and steel blue mats that cover the entire floor surface. We remove bodies, tunes and mats, to reveal a concrete floor that is painted green. It is divided into sections by white lines according to a line protocol that is unknown to me. This – now stripped – space still smells strongly human. The type of presence that has been growing over time, layer after layer, in the in-between spaces of the reflecting wall: a geological formation of gazes.

1 Seed scarification: techniques to overcome seed dormancy.

Air ID

The one-plate-stove rests on top of a left-over wooden pedestal. It stands just left from the center of the back-end of the space, 111 cm from the white wall. Aronia m.² red-to-yellow-to-green colored leaves and purple black fruits fill one third of the pot. Tomorrow, an hour before the arrival of the first visitors, the water will be brought to boil. Then, the essential compounds will mix with the air in the space and permeate the pores of the floors, walls and mirror spirits, skins and minds. In the latter, a mood of fruity familiarity might emerge.

I made use of *smoke* for a similar transformation purpose at the Pixelache Festival in 2016. The notebook says:

After a while the berryapple-molecules filled the space. Some visitors instantly felt what the microbiologist from Riga said some time before: the Aronia berry is not a berry. It is an apple.



Fig. 1: Bartaku, Aronia Overture: From berryjuice-dried air pipes and tongues to seeds, installation view, *Symposium Tanz der Dinge/Things that dance*, Karlsruhe, 2018. © Bartaku.

2 Aronia m.: refers to the plant species *Aronia melanocarpa* (Michx.) Elliot (see: The International Plant Names Index <http://www.ipni.org>). Babe and Baroa b. both refer to *Baroa belaobara*, which is how Bartaku feels that the species would wish to be named since September 11, 2013.

Growth Light

“I will switch off the neon-lights. Can you hold the module and move through the space with it? Just imagine it is your light sabre.” The space is changing appearance whilst being lit up in various places. I tilt the aluminum frame slightly and align it with one of the white lines on the green floor. The black power cord cannot move between tape and concrete. It passes the left-speaker and disappears under the wooden panel until it reaches the socket in the top right corner. The combined fifty-two red and twelve blue LEDs are absorbed by some materials in the space and reflected by others. The result is an overall spatial dominance of a color that is close to what is generally referred to as *magenta*.

I have used similar LED lights in *Red Light Strict* seed-growth experiments at Aalto University in 2016. Would certain amounts of artificial red and blue lead to different concentrations of dark plant pigments? The protocol in the paper “Callus induction and biomass accumulation in vitro in explants from chokeberry” (Calalb et. al. 2014) is followed: the seeds are scarified by scratching their surface with sandpaper; a way of mimicking the digestive system of birds and deer. But the seeds do not germinate. Human failure whilst protocoling or failure of protocol?

Seedy Scarification

On March 30, 2017 an alternative for the sandpaper scratching is performed in the *Self-Strangling Seed Scarification* experiment. In an anti-echoic chamber at Aalto University, eleven humans encircle eleven *Aronia m. Babe* seeds that rest on a glass dish supported by a hardly visible pedestal. For eleven minutes they scarify the seeds by producing self-strangling sounds. Still, the outcome is negative: the seeds remain dormant.

Sound

The space between the two loudspeakers is 2,9 m. We turn them in such a way that an imaginary double triangle is created. The tip of the first triangle reaches the middle of the space between mirror wall and speaker bodies. The woofers and cones are at 55 cm from the LED module and 66 cm from the string of berries. The base of the second triangle aligns with the first third of the adjacent mirror wall. The black speaker cables are pressed down by heavy cotton cloth pressure-sensitive tape. They join for a little while the power cord from the LED module. From the right corner they continue to the left side, where their pins plug

into the holes of the amplifier and laptop. Two digital sound files with differing length are played in loop.

The audio file *IdeaHouse Recording_edit for tanzDD.aiff* (Vitkauskaite 2016) contains the recording of the Unchoir of the Aronia Overture at the rehearsal space of a youth cultural center in Aizpute, Latvia, on September 16, 2014. The Aronia Overture is the human attempt to assist Baroa b. in expressing its essence and relations to its ambient environment: a former State-run plantation on the edge of a West-Latvian village. This composition is produced to introduce Baroa b. making its qualities speak through musical gestures and musical expressions. For example, it translates the astringency of the berry that dries out the mouth and closes the throat through the use of extended singing techniques for the creation of dry sounds.

For each of the live performed Overtures, an Unchoir is formed: a group of humans that is introduced to a technique directly derived from the choke sensation produced by the appleberry-being-eaten. The combination of a neck-pressurizing finger gesture with fiercely pushing air through the air pipe, generates sounds that tap into pre-linguistic and visceral habits of human existence. The technique is developed by Overture's composer Ruta Vitkauskaite and Bartaku.

Dripping Aronia Berries.aif (Jeron 2016): This file contains a recording of the dripping of Aronia m. Babe sap onto electronic sound hardware components. The Aronia Dripping Machine makes use of contact and noncontact-methods for measuring electric fields and the internal processes of the plants. Aronia m. Babe introduces a number of unspecified processes which create an orchestrated aleatoric audio piece. This custom device is assembled by sound artist Karl-Heinz Jeron, in collaboration with composer Ruta Vitkauskaite.

Seed String, the Becoming

I transport Aronia m. Babes and their seeds from the Aizpute plantation to Karlsruhe in a glass container. I dip them into latex from Mexican rubber trees, align them on a black cotton string of which both ends are guided through the opening of a needle and then press the seeds on the sticky skins. In the following words I describe how the experience *felt* for the berry-being-apple, in human wordings.

I move up. My skin is touched by a sharp, perforating thing. Air comes in. I leak some drops of my juice. Coldness pushes deeper into my flesh. Touch the seed. More flesh more seed. It comes to the other side of me and I move down and bounce against familiar skin. And before that, I felt the air being replaced by liquid that smells like coming from some other species. Latex. I hang there. We hang there. On a string. Curled up. Moved. Shaken. Time passing. More air. Little holes in the latex. Breathing. Touching hard surface. Light of low energy. Vi-

bration low. Darkness. Intense energy comes in. Strong light. Goes through. Vibrations go through the skin and the outer layer, and the flesh. It touches and moves, tickles the seeds. The oxygen is not oxygen now. Familiar smell of my-self. Of my other body parts that release familiar smells. Another type of vibrations come in. Of another type. Flesh and seeds are oscillating.

The future of the seeds is uncertain. Either they are stored as-they-are, or, they will be effectively treated and sown in the lab: in gelatin or in soil.

Essence – Reality – Existence

Around the time of writing this text, I encounter words by Federico Campagna (2018) in his book *Technic and Magic* that fuse the need to be more precise regarding the use of the word “essence (2018: 17).” I mean to refer to the entire reality of Aronia m. Babe and capture with that word both the knowable and unknowable object-in-itself dimension. Still, following Campagna, the notion of existence should be introduced:

If we consider existence and essence as the limit-concepts of pointing towards opposite directions of a continuum-line, then we can understand reality as the space stretching between these two limit-concepts. Reality is the space that opens up between existence and essence, that is, between ineffability and language, in itself-ness and contextual presence, solid measureless substratum and the flickering catalogue of measures and so on. [...] Reality is the space that is available to our existential experience of life in the world, oscillating between pure contemplation and pure activity, while never truly reaching either pole. (Campagna 2018: 104 f)

Lastly, one thought: all the science-based seed growing attempts failed. So, there is no proof that these seeds are actually seeds. Until now, they are seed fictions. And the protocols? Fiction.

References

- Calalb, Tatiana/Nistreanu, Anatolie/Oroian, Silvia/Samarghitan, Mihaela (2014): Callus induction and biomass accumulation in vitro in explants from chokeberry (*Aronia melanocarpa* [Michx.] Elliot) fruit, in: *Acta Agrobotanica*, vol. 67 no. 3, pp. 53-64.
- Campagna, Federico (2018): *Technic and Magic: The Reconstruction of Reality*, London: Bloomsbury Academic.

Jeron, Karl-Heinz (2014): Aronia Dripping Machine, part of *Aronia Overture*, Aiff file, Unpublished, Latvia.

Vitkauskaite, Ruta/Bartaku/Members of the Aronia Overture Unchoir (2014): Aronia Overture, part of *Aronia Overture*, Aiff file, Unpublished, Latvia.

Old Materials/New Materialism

Johannes Birringer

Fluidities

Embracing the fluidity of the understanding of life – this is how Bartaku, an artist-researcher currently based in Finland, introduces his process-based, collaborative work that is situated somewhere in the regions of cognitive ecology, neurobiology, energy, consciousness studies and philosophies of knowing. Moving across such arenas might be dizzying, yet there are also sensory media: sound, light, and rhythm as implied by the photograph of Bartaku's installation of *Aronia Overture* (see Fig. 1), inside the space of an old smelly martial arts studio. And while it remains silent here, the photograph of the installation animates and moves me in other ways, conjuring a spectrogram of music such as the one of Iannis Xenakis's *Metastasis* which I found looking for designs and spatial scores (*Raumpartituren*)¹ of the composer's polytopes and diatopes.

Collaborating with architect Le Corbusier on the Philips Pavilion (1958 Brussels Worldfair), Xenakis used his work *Metastasis*, based on the designs and mathematical proportions given by Le Corbusier's *Modulor*, in order to compose the micro- and macrostructures. His sketch was in graphic notation looking more like a blueprint than a musical score, displaying graphs of mass motion and glissandi that float like structural beams of the piece, with pitch on one axis and time on the other. The overall structure and the control of elements, such as the massive glissandi, culminated in the idea of the hyperbolic paraboloids which were built into the pavilion. Xenakis' scrupulously detailed work on rhythm became crucial for the designing of the undulating panes of the façade. When I look at the diagrams, I see rhythms of fascia-like lines and cyanobacteria filaments reflecting the laminar

1 The spectrogram is here: <https://www.youtube.com/watch?v=n2O8bMIEijg>. The term *Raumpartitur* (German for "spatial score") struck my attention during a workshop at Festspielhaus Hellerau (Dresden) where we examined Adolphe Appia's modernist ideas for "active light" and modular, processual scenography. Penelope Wehrli had staged her *camera orfeo* installation there in 2008 (CYNETart festival), calling it an *auto-choreographische Raumpartitur* (<https://vimeo.com/140767884>). See Wehrli 2010.

structure of stromatolites, fossilized 2.5 billion years ago into sedimented rock. I can also imagine animated trilobites, with legs, limbs like antennae – appendages construing a lively exoskeleton. Less old, I remember seeing a 130-million-year-old fossil of a bird with featherlike traces, the creature etched into rock as if caught dancing. Paleo matter like scores – physical evidence of the life activities and movements of now vanished organisms. Trace fossils, for example, include tracks, trails, burrows, feeding marks, and resting marks, an implied social choreography of an ancient creature that dragged its tail in mud. Upper Paleolithic graphics include physical transmissions – so-called flutings in the landscape of caves – to the limestone walls, biophysical stuff becoming geophysical matter.

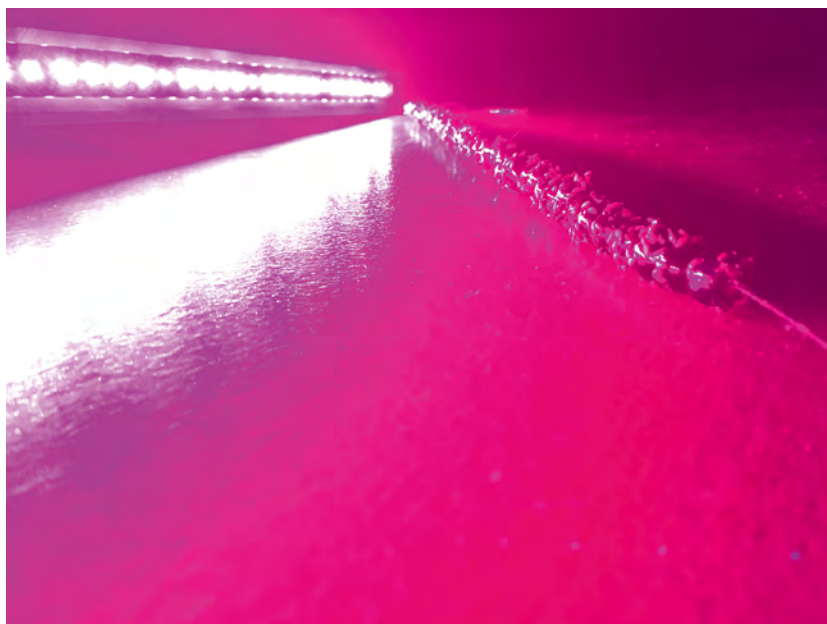


Fig. 1: Bartaku, Aronia Overture: From berryjuice-dried air pipes and tongues to seeds, installation view, *Symposium Tanz der Dinge/Things that dance*, Karlsruhe, 2018. © Bartaku.

Le Corbusier, for his part, had replied to the commission from Philips by suggesting he would not make a pavilion but an electronic poem, rather a vessel containing the poem – with light, color image, rhythm and sound joined together in an organic synthesis. Such assemblages – and spatial scores such as the diagram for *Diatope de Beaubourg* (1977) for instance – are significant phenomena within a longer history (over the last 150 years) of theater-architectural concepts for spatialized light and sound scenographies reflected today both in physical-immersive environments of site specific art and artificial landscapes of Virtual Reality.

Bartaku's work is also a sonic work, a vessel poem inspired by the Aronia Melanocarpa: we hear recorded voices interpreting (“voicing cognition”) the astringent black chokeberry in a choral manner, the berry animating the voices. The choric materiality of the installation, in all its mysterious and refracting obliqueness, is heightened affectively by the harsh vocals that hit us as we walk around the space.² We feel the work viscerally, it flows through our bodies, muscles and tendons, it bounces off the walls of the underground studio, it tears us, and it also “cooks” us, so to speak (there is a steaming pot in the corner on a hot plate). This fluid is lignin for our roots and stems: thus the vitalist impact of the installation also echoed through my bodily memory of an *arborescent movement* class I took years ago, its deep listening focus on skeletal bone nodes in the feet still fresh in memory.³

Thing-Power and Somatechnics

Probing current developments in somatechnics, critical theories of embodiment, and the so-called new materialism, and locating some links to what I tried to introduce here as the “extended choreographic” and “kimospheric”, it helps to pair *Aronia Overture* with other manifestations that highlight movement of machinic objects or apparatuses interinvolving the organic, inorganic, animate, inanimate, and the real, virtual (dichotomies now considered useless).

Dance theory and scholarship have glanced at objects and (post-Marxist) materialist thinking; however, material agency and the call of things rarely receive the attention that choreographers, dancers, and cultural/ritual performance practices do. Provocative connections between bacteria, fungi, trees, berries, rocks, plant fossils, coal formation, engines, automation, labor history and dance may also have been missed out by the vital materialist (inspired by Deleuze and Guattari's *Mille plateaux*) and neomaterialist theories (associated with the writings of Karen Barad, Rosi Braidotti, Manuel DeLanda, Jane Bennett), or neglected a little bit by the abstract conceptual emphases of posthumanist philosophy and object-oriented ontology (Graham Harman, Levi Bryant, Ian Bogost, Timothy Morton), the beautifully abbreviated OOO approximating the pornographic imaginary.

2 See Bartaku's artist pages in this volume for a fuller introduction to his entanglements with Aronia Melanocarpa.

3 The class was taught by Australian philosopher Antonia Pont at the 2009 International Association of Philosophy and Literature Conference, “Double Edges: rhetorics-rhizomes-regions,” in London. For her thoughts on the “tree body” and the “deconstruction of bone,” see Pont 2012.

4 This refers mainly to performative installations and choreographic objects. See Birringer 2018 and 2019. With my ensemble (DAP-Lab) I began to build *metakimospheres* in 2015, the first two installations exhibited in London and Madrid.

The call of things, as Jane Bennett has formulated “thing power” in her well-known book *Vibrant Matter*, actually reminds us of the interdependence in what she consistently refers to as *assemblages*. There is no such thing as “object” or “subject” from a matter-perspective. Things are never entirely passive or stable, they/ we are crystallizations of processes, thus everything is in process, constantly undergoing transformation, and constantly undergoing modification. Proposing to dissolve the binary between subject and object, Bennett demonstrates how her enchanted assemblage of glove, pollen, dead rat, plastic cap, and wood (now so well known that they are being parodied) can all be “actants” having the capacity to “animate, to act, to produce effects dramatic and subtle” (Bennett 2010: 6). Things are alive because of their capacities to create difference in the world, to have effects in other words, and to co-design the web of interrelationships of which they are a part. Humans are not autonomous subjects, as they are themselves composed of a complex web of active bodies and materials. Chokeberries write vocal music performed by singers. Composers collect mushrooms and explore dynamic stochastic synthesis. Dynamic stochastic synthesis generates sound to which something or someone dances. Plants move or are pressed against pages: the wonderful book *Specimen medico-practico-botanicum* by Balthasar Johannes Buchwald (Copenhagen 1721) is like a tasty choreographic *raumpartitur*. Its real botanical specimens, plants and herbs seem to hover on the paper; they are lyrically described with brief annotations in several languages, regarding their taxonomy and potential healing power, such as the “Hirschkraut – je länger je lieber – bittersüß” (1721: 38).

Elsewhere Bennett suggests that: “My ‘own’ body is material and yet this vital materiality is not fully or exclusively human. My flesh is populated and constituted by different swarms of foreigners [...] we are, rather, an array of bodies, many different kinds of them in a nested set of microbiomes” (2010: 112-13). Her concept of distributive agency, following Bruno Latour, of course invites metamorphic speculation on competencies, performances, and animating morphisms. Perhaps there are no “old materials” anymore, only living processes, except that in a paleontological sense there still are paleo media – fossilized rock, sedimentary geological layers, majestic old trees, ancient calamites having become coal, glacial lakes, material landscapes.

Taking a closer historical look at material somatechnics in *Dancing Machines: Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction* (2003), Felicia McCarren’s formidable study of the close connection between dance and evolving cinematic technology gives evidence of many convergences of movement and machines during the industrialization of images in the modern era. Her critical focus on early machine culture (and Taylorist optimization of labor in the work place) situates “performance” and animated images within the context of work-science, the economization of movement designed to increase worker output and to distill the movements of the body to an energy-efficient productivity. Machines to mus-

cles, muscles to machines, energies flowing through the somatic body, machines transmitting behavioral technique. In the exhibition *Life in Stone* at the Houston Museum of Natural Science, stone grinders working on agate are depicted in old photographs showing them at their arduous tasks of grinding and polishing, performing the labor in awkward belly-down positions, supported by so-called loop-tilting devices. The wooden support for the operators' bodies were worn smooth by years of use.

In her chapters on "Economy of Gesture" and "Choreocinema," McCarren (2003) explores how the preoccupation with movement implicated dance in the field of work-science and the development of early cinematic technologies, pointing at Étienne-Jules Marey's time-motion movement studies using sequential chronophotography. She also unearths an illuminating poster from 1896 advertising the then-new technology of the cinema: a Loïe Fuller-esque dancer figure spreads her voluminous skirts providing a surface for the projected image of a train. Fuller's own innovative electric performances – with light projected onto her whirling fabrics in *Serpentine Dance* – are early prototypes of "wearables" (and wearable technology) needing to be recuperated when we discuss today's smart clothing and interaction design for intelligent textiles. Her light performances were also early prototypes of moving-light instruments at work today, acting in many areas of the creative industries but also in aerospace engineering, bioluminescence tech applications to medicine, biology, the food industry, etc.

McCarren's account of how cinematic precursors made the visual analysis of micro-components of movement possible reminds me of the adoption of motion capture technology for digital dance I experienced in my lab around 2001, when computational mapping of gestures allowed breaking movement down into bits of assimilable and manipulable data. Mocap systems soon became linked to visual synchronization, animation, game design, various algorithmic and AI implementations of software – choreographies of data displays that can exhibit derivative or autonomous behaviors. In synergistic environments, as I have seen them developed for example by Daniel Bisig and Pablo Palacio's *STOCOS* projects, physical and virtual characteristics are interrelated via simulations of natural phenomena. The space is populated by natural and artificial entities whose mutual perception and engagement alternate between different forms of autonomy and dependency.⁵ Both the neuroscientific context of analyzing sensorimotor activity, providing new phantoms of movement through visualization techniques such as functional

5 I worked with interaction designer Daniel Bisig and choreographer Pablo Palacio during the *METABODY* project (2014-17), a European collaboration coordinated by Jaime del Val (Reverso), with primary partners including DAP-Lab, Hyperbody, STEIM, InfoMus Lab, Stocos, Palindrome, K-Danse, and Trans-Media-Akademie Hellerau. We also met Brisa MP in one of the Madrid workshops where she presented her robots. See Bisig/Palacio 2012, Birringer 2017.

magnetic resonance imaging (fMRI scans), and the various figure animation tools (LifeForms, Maya, 3D Studio Max, Character Studio, etc), real-time interactive software (Max/Msp, PD, Isadora) and 3D virtual reality software (Unity, Unreal Engine, Metashape, Touchdesigner, etc) induced members of my DAP-Lab to look back at older movement-sensitive machines and perceptual techniques as they are now also scrutinized by media-archaeology studies. We worked with data engines but were also drawn to older analogue devices. Scenographically, our interest in kinetic atmospheres implies collaboration with organic or industrial materials such as soil, peat, branches, fabrics, polypropylene, wood, glass – *oldnew* materials.

From the archaeological or paleontological imaginaries (looking at tiny shards to speculate on what they belonged to; searching for fossils and climbing down into caves for speleological encounters with limestone and karst features, stalagmites, stalactites) to the designed “choreographic object” in process – this is the looping stretch with which I want to conclude this brief chapter.

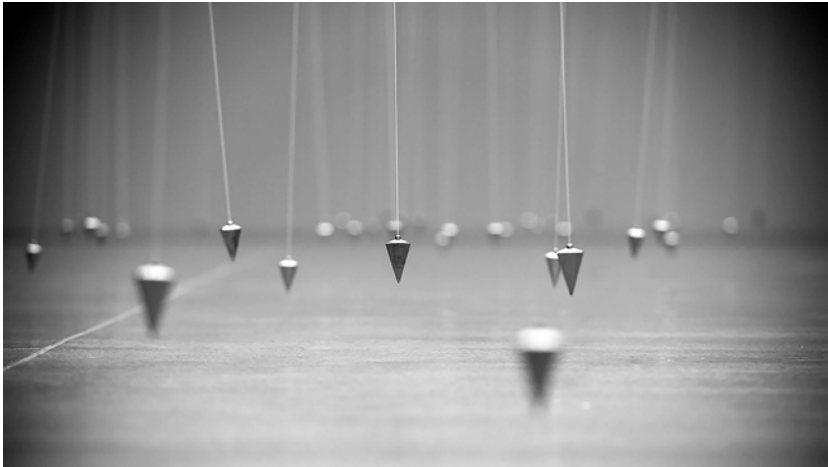


Fig. 2: William Forsythe, *Everywhere and Nowhere at the Same Time*, choreographic object, Brighton Festival, Old Municipal Market, 2014. Videostill.

Metashapes

What about agency, then? What can objects/subjects determine or influence in the process? I turn to choreographic objects now, and mention William Forsythe's *Everywhere and Nowhere at the Same Time*, the multimedia project *Imagen de Caracas* created by Jacobo Borges and Josefina Jordan for the 400th anniversary of the founding of Caracas in 1667; and Heiner Goebbels' installation *Stifters Dinge*. I could have also chosen other objects, for example Bob Rauschenberg and Billy

Klüver's *9 Evenings of Theatre and Engineering* (1966) or Hélio Oiticica's *Penetráveis* of the late 1960s. But Forsythe is a good conduit for offering audiences interactivity; his question – “Is it possible for choreography to generate autonomous expressions of its principles, a choreographic object, without the body?” (Forsythe 2008: 5) – made immediate sense when I became entangled in *Fact of Matter*, his participatory installation proffering visitors to climb through a very large number of gymnastic rings hanging from straps at different heights (I climbed in *Move: Choreographing You* at London's Hayward Gallery, 2010). Yet it was “choreography's principles” in the sense in which a wall challenges a mountain climber. This became clearer in *Everywhere and Nowhere at the Same Time*, placed in a derelict industrial hall during the 2014 Brighton Festival, where workmen installed hundreds of plumb bobs suspended from grids, delicate pendulums swinging in timed sequences – a kinetic maze machine obliging those daring to enter to perform exceedingly difficult, intricate side steps and strides. The spatio-temporal operation of the machine follows physical/mathematical principles, the pendulums swing at different speeds, with gradients of gravitational force affecting statistical probabilities of the motility and how a human performer might become entangled when pivoting the wrong way.



Fig. 3: Jacobo Borges, *Imagen de Caracas*, 1967. Photo: *Contesting Modernity: Informalism in Venezuela, 1955–1975*, exhibition catalogue, Museum of Fine Arts Houston.

The probabilistic swingflow of the pendulum machine with its stark geometric contours and its powerful moving silhouette, made me think of *Imagen de Caracas*

with its many shadowy silhouettes – of the audience milling around – thrown against the surrounding film and graphic projections. Borges and Jordan (with writer Adriano González León and architect Juan Pedro Posani) constructed a pavilion as a temporary public intervention, setting in motion a highly dissonant, pluralist and chaotic anti-aesthetic vessel, with images as material ruptures – documentary footage and photographs charting the violent history of the city or, more broadly, of the country since the colonial period. Eight 33 mm films were projected onto panels and floating kinetic objects suspended in the architectural compound – the whole a vast provocative *dérive*.

What is striking here is the manner in which media become elemental matter, a concatenation of forces in an expanded sense also of a political economy and urban landscape (the compound was closed down by the government shortly after the premiere). The projections of colonial violence mattered, disturbed, and had seismic energy. *Stifters Dinge*, on the other hand, gestures back to a dissolute romanticism, with the expressivity of a machinic assemblage transmitting multifarious energies without actors, dancers, or musicians present. We hear this performing scenery, its pumping sounds and groans, its broken poetry of voices, at the end even glimpsing a page of Stifter's handwriting (from the facsimile of *Mappe meines Urgroßvaters*) projected onto the watery surface, slowly dissolving over time, having lost all solidity just as the "prepared" voices have now vanished. Stifter is an "atmospheric" choreographer, notorious for his animated evocations of forest and mountain, flora and fauna, geological formations and meteorological conditions – nature's materiality and even brutality. When entering the cavernous Ambika P3 hall (a former concrete-testing facility) in London, an "un-guided tour" provides an opportunity to walk around the huge machine set with its stones, metal, barren tree trunks, prepared pianos, water reservoirs, rain, fog, ice and hidden voices which seem to spread out over the entire ground floor of the warehouse. From a raked platform with seats for the performance, we look at three large flat basins constructed in front of the five upright pianos at the back, naked instruments revealing their interior strings.



Fig. 4: *Stifters Dinge*, by Heiner Goebbels, 2008. © 2012 An Artangel commission.
Photo: Mario del Curto.

The beautiful post-human set resonates through a wide register of impressions of time, history, location, landscape, art and politics, memory, autobiography, ethnographic field recordings, contours of aural and sensorial materiality, instruments, noise and music, harmonies and disharmonies that are exchanged or coincide, impacting (choreographing) my experience of all this, the phenomenological reality of a possible world or worlds, not tied to logic but expanding our entire sense of what a logic (causation of events, sequential narrative, action) might be or might have been.

What is this entropic landscape, this non-site, this tomb for divers? If we were to look at *Stifters Dinge* as a scientific experiment, would small environmental changes in the landscape cause the process to become extinct, would the peculiar sampled voices and recitations, transposed and distorted and detached from bodies, gradually lose their semantic meaning (and their accents) completely and fade, breathless, into mechanical logarithms – conjugated with different temperatures – of recorded but inexplicable sonic sources, sound and EVP phenomena from a distant past? Have the ecological catastrophes, possibly evoked in Stifter's narrative, already taken place and we merely project human causes to things that move, like the stone that is pulled across stone, a small seismic event without known consequences? Goebbels' machine is hardly non-human and yet heavily neomaterialist. The choreographic is a machining architecture: we tend to its sounding and its movement through the phase-shifts as it plays out its contra-

puntal effects and dynamic force relationships. The withdrawal of “real” bodies, like the apparent decaying sequences of voices and projected landscapes, generates something like dream time – a relative theatrical entropy which carries on directly from discrete to continuous distributions, evoking an infinite set of probabilities. *Stifters Dinge* is a *slow* interactive installation, in the sense that the plasticity of its animated objects folds into a continuously renewed dance of expansive virtual behavior, untouchable remembrances, subvisible microscopic structures, the physics of sensate environments, multisonorous rhythms, noises and forces. It does not require our immediate response. It performs our moving into the indescribable thing we do not know.

References

- Bennett, Jane (2010): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham, NC: Duke University Press.
- Birringer, Johannes (2019): Sensory hallucinations in the extended choreographic, in: *Theatre and Performance Design*, vol. 5 no 1/2, pp. 96-113.
- Birringer, Johannes (2018): Becoming-atmosphere, in: *Performance Research*, vol. 23 no. 4/5, pp. 162-68.
- Birringer, Johannes (2017): Metakimospheres, in: Susan Broadhurst/Sara Price (Eds.), *Digital Bodies: Creativity and Technology in the Arts and Humanities*, London: Palgrave Macmillan, pp. 27-48.
- Bisig, Daniel/Palacio, Pablo (2012): STOCOS – Dance in a Synergistic Environment, in: *Proceedings of the Generative Art Conference*, Lucca: Domus Argenia Publisher, pp. 95-109.
- Buchwald, Balthasar Johannes (1721): *Specimen medico-practico-botanicum*, Copenhagen: Höpffner.
- Forsythe, William (2008): *Suspense*, exhibition catalogue, ed. Markus Weisbeck, Zürich: Ursula Blickle Foundation.
- Latour, Bruno (2014): Agency at the time of the Anthropocene, in: *New Literary History*, vol. 45 no. 1, pp. 1-18.
- McCarren, Felicia (2003): *Dancing Machines: Choreographies of the Age of Mechanical Reproduction*, Palo Alto: Stanford University Press.
- Pont, Antonia (2012): That Grave Pleasure, in: *Axon: Creative Explorations*, 2:1: np. [online] <https://www.axonjournal.com.au/issue-3/grave-pleasure>
- Wehrli, Penelope (2010): *raum partituren. Ich wohne in der Möglichkeit*, Bern: Benteli Verlag.

Biografien/Biographies

Die Herausgeber*innen/The Editors

Johannes Birringer is a choreographer and media artist; he co-directs the Design and Performance-Lab (www.brunel.ac.uk/dap) at Brunel University where he is a Professor of Performance Technologies. He has created numerous dance-theatre works, video installations and digital projects in collaboration with artists in Europe, the Americas, China, and Japan. DAP-Lab's interactive dance-work *Suna no Onna* was featured at festivals in London (2007-08); the mixed-reality installation *UKIYO* went on European tour in 2010; *for the time being* (2014), a dance opera, premiered at Sadler's Wells in London. The film-concert *Sisyphus of the Ear* was shown in Ufa, Moscow, and Beijing. The immersive *metakimospheres* began touring in Europe in 2015. His books include *Theatre Theory Postmodernism* (1989), *Media and Performance* (1998), *Performance on the Edge* (2000), and *Performance, Technology, and Science* (2009). He has spearheaded new trans-disciplinary dance-research projects, and co-edited (with Josephine Fenger) *Tanz im Kopf/Dance and Cognition* (2005), and *Tanz & Wahnsinn/Dance & Choreomania* (2011).

Josephine Fenger, Dr. phil, trained in classical and contemporary dance, worked as a ballet dancer. She graduated in theatre and journalism, achieved her Ph.D. in cultural studies, and two additional academic degrees in research management and edition philology. She co-edited the gtf yearbooks *Tanz im Kopf/Dance and Cognition* und *Tanz und WahnSinn/Dance and Choreomania* and co-organized several gtf conferences. She's the author of *Auftritt der Schatten* (2009) and publishes since 1993 regularly in the field of dance research with a focus on the development of contemporary dance and performance aesthetics, and another concentration on cultural contexts of dance pursuing interrelationships between traditional dance rites, contemporary dance aesthetics, and social dance culture. She conceptualized gtf's annual theme 2011, and with Johannes Birringer the gtf annual theme 2018. Josephine works in academic publishing at a research institute.

Contributors

Annette Arlander, D.A., M.A., Dr. is an artist, a researcher and a pedagogue. She was Professor of Performance Art and Theory at Theatre Academy Helsinki (2001-2013), Artistic Research at University of the Arts Helsinki (2015-2016) and Postdoctoral Fellow in the Arts at the Helsinki Collegium for Advanced Studies (2017). At present (2018-2019), she is Professor of Performance, Art and Theory at Stockholm University of the Arts and visiting researcher at the Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki. She is the PI of the Academy of Finland funded research project *How to do Things with Performance?* and the artistic research project *Performing with Plants* funded by the Swedish Research Council. Her research interests include artistic research, performance-as-research and the environment. Her artwork moves between performance art, media and environmental art. For publications and works see: <https://annetearlander.com>

Bartaku, Artist researcher Bartaku practices the art of enquiry. His main interests lie in cognitive ecology, consciousness studies, neurobiology, energy and the philosophy of knowing and becoming. His practice is shaken by world-views that humbly embrace the fluidity of the understanding of life. It is often process-based, collaborative and situated in the folds and cracks of formal classifications. Most renowned is the questioning of mankind's relation with energy in the *temporary Photoelectric Digestopians*, a series of live labs featuring edible solar cells and human tongues (2010 onwards). Since March 2016 his entanglement with the Aronia m. Babe berryapple develops in the form of practice based Doctoral studies at the School of Arts, Design and Architecture of Aalto University (Fin). Bartaku (BE) lives and works in Finland. He is a member of the Finnish Bioartsociety.

Laura Bettag wurde mit einer Studie zur Autobiografie-Forschung im Bühnentanz an der Deutschen Sporthochschule Köln zum Dr. Sportwiss. promoviert. Zuvor schloss sie das Studium des Kulturmanagements an der PH Ludwigsburg mit dem M.A. sowie ein wissenschaftliches Weiterbildungsstudium als diplomierte Tanztherapeutin an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster ab. Sie arbeitete in verschiedenen Bereichen der Universität, des Theaters und des Tanzes u.a. als Ballettdramaturgin. Derzeit ist sie als Referentin am Nationaltheater Mannheim tätig. Zu ihren Forschungsgebieten gehören das strategische Kulturmanagement, die angewandte Tanzpsychologie und Tanzwissenschaft sowie die intermedialen Perspektiven der Künste.

Brisa MP researches body, science and technology relationships. She is a Latin American artist and curator based in Barcelona. She has worked around the intersections of dance performance, video and technologies since the early 2000s, wor-

king in movement to develop questions about new possibilities of gesture and human body, body-architecture technology and new methodologies and paradigms of performance art with the use of technology. She develops and manufactures tools and devices (code and robotic tools), distributed across free software and hardware communities; she investigates and creates in a hybrid territory where body and technology meet. Brisa's work converges different disciplines: dance, visual arts and media arts. She has participated in festivals in Latin America, Europe and Oceania (for further information see www.caidalibre.cl).

Jette Büchsenschütz studierte Sinologie und Tanzwissenschaft. Nach längeren Aufenthalten in China folgten Regiehospitalitäten und -assistenzen u. a. bei Robert Wilson am Berliner Stadttheater und ein Masterabschluss in Tanzwissenschaft an der Freien Universität Berlin. Ihr Schwerpunkt liegt auf der Verknüpfung von Philosophie und Tanzwissenschaft.

Anna Chwialkowska studierte im Bachelor Sozial- und Kulturanthropologie und Spanisch an der Freien Universität Berlin und der Universidad Nacional de Colombia, Bogotá sowie im Master Sprachen, Kommunikation und Kulturen in Europa an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt (Oder). Ausgehend von ihren Erfahrungen in tanzkünstlerischen Workshops in Lissabon und Berlin forscht sie ethnografisch an der Schnittstelle von nonverbaler Wissensproduktion im Tanz und Neuem Materialismus. Sie arbeitet als koordinierende Assistenz im Projekt *Anthropocene Curriculum* am Haus der Kulturen der Welt in Berlin.

Veronika Darian ist Juniorprofessorin am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Leipzig mit den Schwerpunkten Transkulturalität und Transmedialität. Promotion zum *Theater der Bildbeschreibung. Sprache, Macht und Bild in Zeiten der Souveränität* (2011). Ausgewählte Veröffentlichungen: *Die Praxis der/des Echo. Zum Theater des Widerhalls* (2015), *Verhaltene Beredsamkeit? – Politik, Pathos und Philosophie der Geste* (2009); *Mind the Map! – History Is Not Given* (2006). Derzeitige Forschungsschwerpunkte: Fremdheitsforschung; theaterwissenschaftliche Alter(n)s- und Dingforschung; Biografie und Narration in Theater, Tanz und Performance; Theater in Gesellschaft(en) in Transformation.

Ciane Fernandes holds an M.A. and a Ph.D. in art and humanities for performing artists from New York University, and a Certificate of Movement Analysis from Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies, where she is an associate researcher. Since 1998, she is tenured professor at the School of Theater and one of the founders of the Performing Arts Graduate Program at Federal University of Bahia (Salvador, Brazil), founder and director of the A-FETO Dance Theater Collective. She is the author of *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: the Aesthetics of Re-*

petition and Transformation and The Moving Researcher: Laban/Bartenieff Movement Analysis in Performing Arts Education and Creative Arts Therapy. For further information see www.cianefernandes.pro.br

Luca Forcucci. His research observes the perceptive properties of sound, space and memory. The field of possibilities of the experience is explored as the artwork. In this context, he is interested in perception, subjectivity and consciousness. A great influence is the late American avantgarde composer and musician Pauline Oliveros and her concept of deep listening expanded to all what is humanly possible to listen to. Since 2008, he has collaborated with scientists in the field of neuroscience and biology. Forcucci gained a Ph.D. in Music, Technology and Innovation from De Montfort University, Leicester and a M.A. in Sonic Arts from Queens University, Belfast. He studied electroacoustic music with the Swiss composer Rainer Boesch at Conservatoire populaire in Geneva. Forcucci has an extensive background in architecture informed by twenty-five years of professional practice. For further information see www.lucaforcucci.com

Sonia Franken, BA: Codarts, Rotterdamer Hochschule für Tanz, 2003; MA: Zentrum für Zeitgenössischen Tanz, Kölner Hochschule für Musik und Tanz, 2013; arbeitet im El Cuco Projekt gemeinsam mit Gonzalo Barahona an der Verknüpfung von Tanz und Bildender Kunst und im Kollektiv Bauchladen Monopol an Performances und Interventionen im Öffentlichen Raum. Als Tanzdramaturgin und -wissenschaftlerin begleitet sie Produktionsprozesse im Bereich Tanz-, Figuren- und Objekttheater. Für das NRW Landesbüro Tanz arbeitet sie in der fachlichen Begleitung von Tanz in Schulen und ist Sprecherin dieser AG im Bundesverband sowie Mitglied im Vorstand und der künstlerischen Leitung der Tanzproduktionsstätte Barnes Crossing in Köln. Weitere Informationen unter www.choreographie.org

Moritz Frischkorn is a choreographer, performer and theoretician based in Hamburg. He makes dance-performances, writes and works as a dramaturge within the field of contemporary performing arts. Since 2015 he is part of the artistic-theoretic graduate school Performing Citizenship at HafenCity University in Hamburg where he researches social choreographies of things. In this context, he is working on his Ph.D. project *Choreography Without ... Expanded Choreographies between Entanglement and Logistics*. His work *Jakob K./Der Neue Mensch* (with Heike Bröckerhoff and Jonas Woltemate) was presented at Kampnagel (Hamburg) in May 2018. Furthermore, Moritz regularly collaborates with Martin Nachbar (Berlin), Manon Santkin (Brussels/Stockholm) and geheimagentur. For further information see <http://moritzfrischkorn.de>

Maximilian Haas ist Theater-/Medienwissenschaftler sowie Dramaturg und lebt in Berlin. Er ist Postdoktorand am DFG-Graduiertenkolleg *Das Wissen der Künste* an der Universität der Künste Berlin sowie Kurator bei den Berliner Festspielen (*Immersion*). Haas studierte Angewandte Theaterwissenschaft an der Justus-Liebig-Universität Gießen und wurde mit einer medienwissenschaftlichen Dissertation zum Thema *Tiere auf der Bühne: Eine ästhetische Ökologie der Performance* an der Kunsthochschule für Medien Köln promoviert. Die Promotion beruht in einem künstlerischen Forschungsprojekt mit David Weber-Krebs, der Performance-Serie *Balthazar*. Wissenschaftliche Beiträge der vergangenen Jahre widmeten sich v.a. der Theorie und Praxis von Dramaturgie im zeitgenössischen Theater und Tanz, der Ästhetik performativer Kunst, der Methodik und Epistemologie künstlerischer Forschung, Themen der Science und Animal Studies sowie der Philosophie des Poststrukturalismus, Neuen Materialismus und Pragmatismus.

Daniela Hahn is a theatre and dance scholar and works, since May 2018, as a coordinator/PostDoc in the SNF Sinergia projet »The Power of Wonder« at the University of Zurich. Her research interests include movement research, the relationship between art and science, anthropology and dance. Latest articles: Are 100 Words Enough to Represent Artistic Research?, in: *p/art/icipate – Kultur aktiv gestalten. eJournal des Programmbereichs Contemporary Arts & Cultural Production. Schwerpunkt Wissenschaft & Kunst*, Universität Salzburg in Kooperation mit der Universität Mozarteum, Ausgabe 8, Herbst 2017, S. 76-84; Geräuschhafte Körper. Klangliche Materialitäten bei Karol Tyminski, in: Sabine Karoß/Stephanie Schroedter (Hg.): *Klänge in Bewegung. Spurensuchen in Choreografie und Performance*. (Jahrbuch Tanzforschung 2017, Bd. 27). Bielefeld: transcript, 2017, S. 95-108.

Holger Hartung hat Theaterwissenschaft, Nordamerikastudien und Publizistik an der Freien Universität Berlin studiert. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter und Koordinator am Internationalen Forschungskolleg »Verflechtungen von Theaterkulturen«, Freie Universität Berlin und hat 2018 eine Dissertation zum Thema *Risse. Performative Figures in Szenarien von Kunst und Theorie* abgeschlossen.

Simo Kellokumpu is a Finnish artist, choreoreader and choreographer, and a doctoral researcher in the Performing Arts Research Centre in the University of the Arts Helsinki. In his artistic works he examines the choreographic relations between corporeality and materiality in various scales and contexts. His artistic works operate in the entanglement of speculative fiction, queer(ing) space and interplanetary culture.

Eleni Koliopoulou is a media artist (performance, video, installations) particularly interested in the intersection between performance and philosophy. She has studied at the University Kapodistriaka of Athens in the Department of Methodology, History and Theory of Science (1998-2003, BA). In 2007, she moved to Turin (Italy) where she attended Philip Radice school of Physical Theatre. There she studied contemporary dance, dance theatre and Butoh dance. She accomplished her B.A. and M.A. degree by the Academy of Fine Arts of Turin (2008- 2013); she was an Erasmus student in Germany (Hochschule Burg Giebichenstein Halle a. d. Saale) for the academic year 2011/2012. Eleni is currently pursuing an interdisciplinary practice based Ph.D. in time-based art at Ulster University (2016-2019) with a project proposal that explores the adaptation of the notion of Butoh body into immersive artistic practices.

Paula Kramer lebt in Berlin und ist künstlerisch-praktisch arbeitende Tanzforscherin. Diplom 2005 (FU Berlin), PhD 2015 (Coventry University), Postdoc 2016 – 2019 (Uniarts Helsinki, CfAR – Centre for Artistic Research). Bis Ende 2020 ist sie visiting researcher, weiterhin am CfAR von Uniarts Helsinki. Sie forscht in erster Linie zu Intermaterialität – dem Zusammenwirken unterschiedlicher Materialitäten, Ding- und Stofflichkeiten – in orts- und kontextspezifischer Bewegungspraxis und Choreographie und ist an der Entwicklung von Prinzipien und Methoden der künstlerischen Forschung beteiligt. Sie arbeitet am *Journal of Dance and Somatic Practices* mit, ist Gründungsmitglied von AREAL (Artistic Research Lab Berlin) und war Teil des europäischen Forschungsnetzwerks ADiE – Artistic Doctorates in Europe (2016 – 2019). Zu ihrer Arbeit: www.paulakramer.de

Anna Leon studied Psychology and Philosophy at the University of Bristol (UK) before obtaining her Masters Degree in Aesthetics at Université Paris I Panthéon-Sorbonne (France) in 2011. In 2019 she completed her PhD (*Multiple Stories. Expanded Choreography and Choreographic History*) at Universität Salzburg (Austria). Her doctoral work has been supported by NEON foundation (Greece), Leventis Foundation (Cyprus) and the Marie Andessner scholarship of the University of Salzburg. She has been teaching practice-oriented dance history and theory since October 2015 (SEAD – Salzburg Experimental Academy of Dance; Performing New Europe festival – Szene Salzburg, among others).

Sofia Muñoz Carneiro is an anthropologist and theatre scientist. She has worked on different research projects in Chile, focused in anthropology and the performing arts. She also worked as an assistant professor at the Universidad Academia de Humanismo Cristiano in Chile, especially in the field of anthropology of the ritual, semiotics and linguistics, philosophy and history of performing arts. She worked for eight years as a performer in the Chilean contemporary theatre

and dance company Teatro Kapital, and in 2014 co-directed a dance performance called *Solido*. Currently, she is finishing her Ph.D. in philosophy, aesthetics and art theory at the Universidad de Chile and a PhD in Theater Studies at the Ludwig-Maximilians-Universität München, Germany. Her doctoral research approaches the relationship between the concepts of touch and presence in contemporary dance. She works as professor of Dance History at the PALUCCA Hochschule für Tanz Dresden.

René Reith, B.A. Szenische Künste, studiert derzeit den M.A. Inszenierung der Künste und der Medien an der Universität Hildesheim. Sein Forschungsthema ist die Dynamik als repräsentationskritische Choreografie. Außerdem arbeitet er als Choreograf und Performancekünstler in dem von ihm mitbegründeten Künstler*innen-Netzwerk systemrhizoma. 2017 wurde dieses unter der künstlerischen Leitung von Alba Scharnhorst und René Reith für die Performance *No Strings Attached* mit dem Fritz-Wortelmann-Preis der Stadt Bochum für professionellen Nachwuchs im Figurentheater ausgezeichnet. Weitere Informationen unter www.rene-reith.com wie auch www.systemrhizoma.com

Oliver Schürer, Dipl.-Ing., Dr.techn., is a researcher, curator, editor and author as well as Senior Scientist and Deputy Head at the Department for Architecture Theory and Philosophy of Technics, Vienna University of Technology. He has given numerous international lectures and published on technology and media in architecture as well as curated a variety of events. He is developing theory by interlinking architecture, art, engineering and humanities with experimental developments. In 2014 he founded the transdisciplinary group H.A.U.S., researching »Humanoid Robots in Architecture and Urban Spaces.« H.A.U.S. consists of experts in automation technology, AI research, architecture, human-robot-interaction, performance art and philosophy who create research in science and arts. For further information see <http://h-a-u-s.org>

Alexander H. Schwan is a Postdoctoral Research Associate at the Institute of Theater Studies at Freie Universität Berlin. Prior to this, he studied Protestant Theology, Jewish Studies and Philosophy in Heidelberg, Jerusalem, and Berlin, as well as Theater Directing at the Academy of Performing Arts, Frankfurt a.M. He has held fellowships at the German Department, Princeton University, and the Mahindra Center, Harvard University. His dissertation, *Correlations between Dancing and Writing in the Work of Trisha Brown, Jan Fabre, and William Forsythe*, was awarded the 2016 Tiburtius Award. In his current book project, Alexander researches theological implications in the works of modernist choreographers such as Ruth St. Denis, Mary Wigman, and Martha Graham, as well as the reception of German and Austrian expressionist dance (Ausdruckstanz) in British Mandate

Palestine. Recent publication in 2017: Ethos Formula: Liturgy and Rhetorics in the Work of Ted Shawn, in: *Performance Philosophy* vol. 3 no. 1, pp. 23-39.

Anna Semenova-Ganz is an artist, dramaturg, and movement researcher. She studied Media Communication at Moscow State University and Performance Studies at Hamburg University. Anna creates her works with combined genres of performance, public art, media art and choreography, inviting spectators to be a part of the group research process, which she facilitates. Her works are focused on the relation between the space, the body and the objects, they were performed in city-spaces, theatre stages, and museum white cubes. In the center of her artistic research there are identity issues, post-soviet body, body politics and the creation of the new spaces.

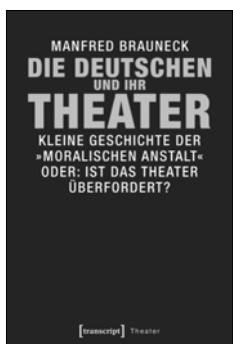
Theater- und Tanzwissenschaft



Gabriele Klein (Hg.)

Choreografischer Baukasten. Das Buch (2. Aufl.)

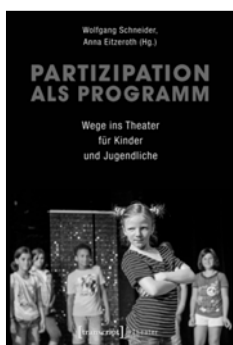
Februar 2019, 280 S., kart., Klebebindung
29,99 € (DE), 978-3-8376-4677-1
E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4677-5



Manfred Brauneck

Die Deutschen und ihr Theater Kleine Geschichte der »moralischen Anstalt« – oder: Ist das Theater überfordert?

2018, 182 S., kart., Klebebindung
24,99 € (DE), 978-3-8376-3854-7
E-Book: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3854-1
EPUB: 21,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-3854-7



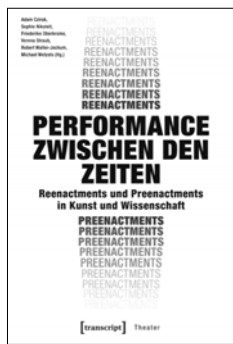
Wolfgang Schneider, Anna Eitzeroth (Hg.)

Partizipation als Programm Wege ins Theater für Kinder und Jugendliche

2017, 270 S., kart., Klebebindung
29,99 € (DE), 978-3-8376-3940-7
E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3940-1

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Theater- und Tanzwissenschaft



Adam Czihak, Sophie Nikoleit, Friederike Oberkrome,
Verena Straub, Robert Walter-Jochum, Michael Wetzels (Hg.)

Performance zwischen den Zeiten

Reenactments und Preenactments
in Kunst und Wissenschaft

Februar 2019, 296 S., kart., Klebebindung, 31 SW-Abbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-4602-3
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4602-7



Ingrid Hentschel (Hg.)

Die Kunst der Gabe

Theater zwischen Autonomie und sozialer Praxis

Januar 2019, 310 S., kart., Klebebindung, 6 Farbabbildungen
29,99 € (DE), 978-3-8376-4021-2
E-Book: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4021-6



Olivia Ebert, Eva Holling, Nikolaus Müller-Schöll,
Philipp Schulte, Bernhard Siebert, Gerald Siegmund (Hg.)

Theater als Kritik

Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung

2018, 578 S., kart., Klebebindung, 11 SW-Abbildungen
39,99 € (DE), 978-3-8376-4452-4
E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4452-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**